

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DE SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**BAILES, FESTAS, REUNIÕES DANÇANTES, TRAMPOS,
MONTAGENS E PATIFAGENS:
uma etnografia musical no Campo da Tuca, “a capital do Funk no Sul do
país”**



PEDRO FERNANDO ACOSTA DA ROSA

Porto Alegre
2016

PEDRO FERNANDO ACOSTA DA ROSA

**BAILES, FESTAS, REUNIÕES DANÇANTES, TRAMPOS, MONTAGENS E
PATIFAGENS:
uma etnografia musical no Campo da Tuca, “a capital do Funk no Sul do país”**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música. Orientador: Prof. Dr. Reginaldo Gil Braga.

Porto Alegre
2016

CIP - Catalogação na Publicação

ROSA, PEDRO FERNANDO ACOSTA DA

BAILES, FESTAS, REUNIÕES DANÇANTES, TRAMPOS, MONTAGENS E PATIFAGENS: uma etnografia musical no Campo da Tuca, "a capital do Funk no Sul do país" / PEDRO FERNANDO ACOSTA DA ROSA. -- 2016. 198 f.

Orientador: REGINALDO GIL BRAGA.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Funk. 2. Porto Alegre. 3. Etnomusicologia. 4. Performance. 5. Identidade. I. BRAGA, REGINALDO GIL, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

PEDRO FERNANDO ACOSTA DA ROSA

**BAILES, FESTAS, REUNIÕES DANÇANTES, TRAMPOS, MONTAGENS E
PATIFAGENS:
uma etnografia musical no Campo da Tuca, “a capital do Funk no Sul do país”**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música. Área de Concentração: Etnomusicologia/Musicologia.

Dissertação defendida e aprovada em: 29 de fevereiro de 2016.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Ivan Paolo de Paris Fontanari

Profa. Dra. Jusamara Souza

Profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas

Prof. Dr. Reginaldo Gil Braga - Orientador

Porto Alegre

2016

Aos funkeiros do Sul do Brasil.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os integrantes do Sindicato MC pela confiança no meu trabalho, em especial ao dono do Baile Funk da Tuka. Aos meus ex-alunos e agora jovens funkeiros DJ Keke, MC Betinho Camarote e MC Kinho. Aos funkeiros da Equipe 83 MC Nego Ladaia, DJ Ferrugem, MC Mano Beto e MC Ding. Aos que curtiram funk da antiga Rael, Mano Delcio DJ, Tia Deise e Tonho. Ao professores-educadores da Escola de MC Gilberto, Sabha, Patrícia e as funkeiras MC Moreninha, MC Jenne, MC Tami, MC Mily, MC Barbie, MC Branquinha, MC Marrentinha e todas as Divas do Funk no sul do Brasil.

A todos os funcionários da ACCAT e em especial a Leci Soares Matos, Eva Geneci e Antonio Matos, mais do que amigos e colaboradores pessoas que foram minha segunda família, ao meu amigo Diego Centeno, que hoje é responsável pelo Ponto de Cultura Campo da Tuca. Ao advogado Antonio Carlos Cortez pela sua contribuição aos estudos sobre o negro no Rio Grande do Sul, e pela atenção que me deu quando lhe procurei para entender a música negra em Porto Alegre na década de 70. Aos meus colegas de Mestrado Ivan, Daniel, Juan, Oscar, Paloma e Rafael Branquinho um grande amigo. Aos professores doutores que acreditaram no meu trabalho Maria Elizabeth Lucas e ao meu orientador Reginaldo Gil Braga por iniciar-me nos caminhos da etnografia e dos estudos da diáspora negra.

Aos meus familiares Libia Regina Acosta e Pedro Rosa pelo amor e carinho que deram e a todas minhas irmãs Lusiane, Josiane, Vanessa e Franciele. Aos meus primos Anderson e Rochele, Bruna, Roberta, Graciela aos meus tios Sérgio, Paulo, Regina e Naira, aos meus sobrinhos Pedro e Paulo Rodrigo, bem como meus novos parentes da minha mãe no Rio de Janeiro, me ligando de vez a terra do Funk Tio Roxinho e seus familiares. Aos organizadores do Simpósio de Pesquisadores de Funk da UFRJ, por promover espaços de encontro entre pesquisadores e colaboradores de Funk de diferentes partes do Brasil. Ao grupo de Ações Afirmativas da UFRGS e, em especial, ao Edilson Nabarro, uma pessoa que tem dado contribuições enormes e ajudado os negros e negras que chegam na UFRGS.

À professora Isis Duarte Fernandes que ajudou-me na correção do texto e traduções em língua inglesa, a Eduardo Guedes Pacheco meu orientador da arte da patifagem, um grande amigo da academia que me ajudou na minha formação científica como especialista em Educação Musical na Universidade Feevale em 2014. E, por fim, à minha esposa e companheira Karen Cristina Fernandes pelo amor e carinho, e ao meu filho Pedro Paulo.

“O conhecimento científico que os afrodescendentes necessitam é aquele que os ajude a formular teoricamente de forma sistemática e consistente sua experiência de quase 500 anos de opressão”.
Abdias do Nascimento.

RESUMO

O presente trabalho objetiva compreender através da etnografia da música os processos e os procedimentos estéticos e sonoro-musicais, envolvidos nas musicalidades Funk na comunidade do Campo da Tuca, zona leste de Porto Alegre. Para tal, analiso a partir de trajetórias individuais e coletivas as representações e interações dos colaboradores e suas percepções sobre o Baile Funk e a comunidade. Busco também através da análise de páginas do Facebook, vídeos do YouTube, reportagens de jornais e entrevistas com funkeiros de diferentes gerações, bem como a observação participante entender como a produção musical Funk compõe uma rede de pessoas de diferentes capitais no fortalecimento e na circulação do cenário nacional e local de Funk. Os dados apontam para quase quatro décadas de bailes de música negra na cidade. O trabalho de campo desenvolveu-se entre julho de 2014 e dezembro de 2015. Baseio-me nas noções de espaço banal (Milton Santos), diáspora (Stuart Hall), evento musical (Anthony Seeger) e quilombismo (Abdias Nascimento).

Palavras-chave: Funk; Porto Alegre; Etnomusicologia; Performance; Identidade.

ABSTRACT

This study aims to understand, through music ethnography, the aesthetic and sound-musical processes and procedures involved in the Funk musicality at Campo da Tuca, east zone of Porto Alegre. In order to reach this goal, I analyze, through individual and collective trajectories, the representations and interactions presented by collaborators and their perceptions on the “Baile Funk” and the community. I also try to understand, through the analysis of Facebook pages, YouTube videos, newspaper articles, interviews with “funkeiros” from different generations and participant observation, how Funk music production creates a network of people from different cultural capitals that contribute to the strengthening and to the circulation of the national and local Funk scenes. The data shows nearly four decades of black music parties in the city. The fieldwork was developed between July 2014 and December 2015. I base myself on the notions of banal space (Milton Santos), Diaspora (Stuart Hall), musical event (Anthony Seeger) and quilombismo (Abdias Nascimento).

Key-words: Funk; Porto Alegre; Ethnomusicology; Performance; Identity.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIÇÕES

ACCAT -	ASSOCIAÇÃO COMUNITÁRIA DO CAMPO DA TUCA
APAFUNK -	ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS E DOS PROFISSIONAIS DO FUNK
CD -	COMPACT DISC
CDT -	CAMPO DA TUCA
CUFA -	CENTRAL ÚNICA DAS FAVELAS
DJ -	DISC JOCKEI
ECA -	ESTATUTO DA CRIANÇA E DO ADOLESCENTE
EJA -	EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS
FASE -	FUNDAÇÃO DE ATENDIMENTO SOCIOEDUCATIVO
FEBEM -	FUNDAÇÃO DO BEM ESTAR DO MENOR
IBGE -	INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA
LP -	LONG PLAY
MC -	MESTRE DE CERIMÔNIA
MPC -	MUSIC PRODUCTION CENTER
OP -	ORÇAMENTO PARTICIPATIVO
PDT -	PARTIDO DEMOCRÁTICO TRABALHISTA
POA -	PORTO ALEGRE
PT -	PARTIDO DOS TRABALHADORES
RS -	RIO GRANDE DO SUL
UFRGS -	UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

LISTA DE ARQUIVOS DO DVD

- VÍDEO 1 Reportagem sobre o Funk Ostentação RBS
- VÍDEO 2 MC Filipinho/ Bonde dos Malvados
- VÍDEO 3 Baile Funk da Tuka/ Noel apresentando MC Kuringa
- VÍDEO 4 MC Bin Laden/ Entrevista com Sandro Reis
- VÍDEO 5 Funk Ostentação- O Filme
- VÍDEO 6 Nois é louco da cabeça/ Equipe 83
- VÍDEO 7 Ladaia game/ Equipe 83
- VÍDEO 8 Diga racismo não/ MC Mano Beto, MC Ding e MC Prince
- VÍDEO 9 Escola de MC/ Primeira apresentação em uma escola municipal de POA
- VÍDEO 10 Mulher que chega e para/ MC Kinho da Tuca
- VÍDEO 11 Roda de Funk/ MC Pew
- VÍDEO 12 Camarote do Padrinho MC Betinho
- VÍDEO 13 Bonde dos Pedrinhas 2010
- VÍDEO 14 Kastor primeiro clip do Baile da Tuka
- VÍDEO 15 Mano Beto – Semana do Funk
- VÍDEO 16 Picadilha de vilão/MC Léo
- VÍDEO 17 Divas do Funk/ Escola de MC
- VÍDEO 18 MC Barbie

LISTA DE FAIXAS DE ÁUDIO DVD

- FAIXA 1- Ki Malandro é esse- Swing da Gente
- FAIXA 2 – Vem Cristiane/ MC Tan e MC Cula
- FAIXA 3 – Jason vai te pegar/Bonde Nervoso
- FAIXA 4- Vou de Volvo- MC Ding
- FAIXA 5- Maria gatilho- MC Sabha
- FAIXA 6- Se não fosse o funk/ MC Marcinho
- FAIXA 7- Diga racismo não/ Escola de MC
- FAIXA 8- Se beber não dirija/ Escola de MC
- FAIXA 9 – Rap do Silva / MC Rob Rum
- FAIXA 10- Eu só quero é ser feliz/ Cidinho e Doca
- FAIXA 11- Som de Preto/ Amilcka e Chocolate
- FAIXA 12- História real/ MC Martinho
- FAIXA 13- Perdeu / MC Barbie
- FAIXA 14- Divas do Funk/Escola de MC
- FAIXA 15- Nós é louco da cabeça/MC Ding
- FAIXA 16- Mina de ouro/ MC Eloy
- FAIXA 17- Mulher que chega e para/MC Kinho
- FAIXA 18- Montagem- Abertura/ DJ Keke
- FAIXA 19- Base de Funk
- FAIXA 20- Bonde dos Malvados/ MC Filipinho
- FAIXA 21 -Escola da vida/ MC Mano Beto
- FAIXA 22- Nascido na Favela/ MC Senna
- FAIXA 23- É loucona/ MC PEW
- FAIXA 24- Vai da ladaia/ MC Kinho da Tuca
- FAIXA 25- Naquele Bumbum/ MC Loss e MC Filipinho
- FAIXA 26- Deixa eu dizer que te amo/ MC Betinho
- FAIXA 27- Camarote do Padrinho/ MC Betinho
- FAIXA 28 – Pai/ MC Deivinho

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1- Campeão do Torneio do Boi.....	20
FIGURA 2- O Campo de Futebol.....	58
FIGURA 3- Capim o 1º DJ da Tuca.....	62
FIGURA 4- Time do Flamengo.....	66
FIGURA 5- Time do 12 Horas	68
FIGURA 6- Alunos da Escola de MC e DJ.....	96
FIGURA 7- Pista do baile.....	100
FIGURA 8 - Camarote e teto do baile.....	100
FIGURA 9- Escola na Semana do Funk.....	104
FIGURA 10- Camarote de frente para o palco	127
FIGURA 11- Ritual da tequila.....	128
FIGURA 12- Noel e DJ keke.....	128
FIGURA 13- Flyer da Semana do Funk.....	134
FIGURA 14- Semana do Funk da esquerda para direita MC Sabha, MC Tcheco, MC Jean Pool, Secretário da Juventude DJ Cassiá, deputado estadual, MC Dudinha, Produtor musical Jamai, Gilberto Siqueira e MC Loss.....	143
FIGURA 15 - DJ na Semana do Funk.....	146
FIGURA 16 - DJ na Semana do Funk.....	146
FIGURA 17- Palco Semana do Funk na Tuca.....	146
FIGURA 18- MC Pew.....	153
FIGURA 19- MC Eloy.....	153
FIGURA 20- MC Ding.....	154
FIGURA 21- MC Kinho.....	154
FIGURA 22- Audiência Semana do Funk na Tuca.....	157
FIGURA 23 – MC Mano Beto.....	159
FIGURA 24- Jovens do Projeto Campo da Cultura em 2010.....	171
FIGURA 25- Betinho do Camarote.....	171
FIGURA 26- MC Deivinho/ Clip tapa na bundinha.....	175
FIGURA 27 - Muamba Comunitária do Campo da Tuca.....	177

LISTA DE MAPAS

MAPA1- Vila Campo da Tuca/ Unidade de Saúde.....	55
MAPA 2- Ruas do Campo da Tuca/Unidade de Saúde.....	57

SUMÁRIO

O TORNEIO DO BOI.....	16
TREINO OU INTRODUÇÃO.....	21
CAPÍTULO I- AQUECIMENTO.....	50
1.1 TRAJETÓRIAS NEGRAS NA CIDADE	50
1.2 O CAMPO DA TUCA.....	55
1.3 OS PRIMEIROS MORADORES.....	58
1.4 AS TENSÕES INICIAIS.....	60
1.5 UMA ENCHENTE.....	62
1.6 O FLAMENGUINHO	65
CAPÍTULO 2 - COMEÇA O JOGO.....	68
2.1 O BAILE DO VOVO.....	71
O BAILE DO RAEL – O RACHID.....	73
2.3 O GEORGE'S BAR – O MACACÃO.....	76
2.4 O BAR DOS 24 – O AZULÃO	79
3.5 O BAILE SOB NOVA DIREÇÃO/BAILE FUNK DA TUCA.....	83
2.6 OS JOVENS.....	86
CAPÍTULO 3- INTERVALO	89
3.1 CAMPO DA TUKA.....	89
3.2 A ESCOLA DE MC E DJ – SINDICATO MCs.....	95
3.3 OS EDUCADORES MUSICAIS DA ESCOLA DE MC.....	101
3.4 A QUESTÃO DA MULHER.....	104
CAPÍTULO 4 - SEGUNDO TEMPO.....	108
4.1 OS BOCA-BRABA.....	109
4.2 O PALCO DO FUNK COMO UM CAMPO DE FUTEBOL.....	119
4.3 OS HINOS.....	129
CAPITULO 5 – PRORROGAÇÃO.....	134
5.1 MC MANO: “FECHADO COM O SINDICATO”.....	136
5.2 A SEMANA DO FUNK.....	143
5.3 O FUNK NA RESTINGA.....	149
5.4 DIFERENÇAS SÔNICAS.....	151
CAPÍTULO 6 – PÊNALTIS.....	160
6.1 PROJETOS	161
6.2 O PONTO DE CULTURA CAMPO DA TUCA.....	165
TERCEIRO TEMPO OU CONSIDERAÇÕES.....	178
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	187

O TORNEIO DO BOI

*Eu saí do trabalho às 17 horas, peguei o ônibus Ponto Grossa na Zona Sul da cidade, passei em frente ao estádio do Internacional. Tinha jogo marcado, quarta-feira é o dia do esporte na televisão. Na Tuca, esse também é o dia destinado para os grandes jogos e torneios. A movimentação no estádio do Internacional estava começando a ficar intensa. Conforme me afastava do Beira-Rio, me aproximava do centro de Porto Alegre; ao chegar lá, peguei o ônibus Alameda. Fui lendo os meus textos como de costume, o trânsito estava normal. Cheguei de noite no Campo da Tuca. Minha ideia inicial era ir à casa de MC Moreninha e entrevistá-la. Quando cheguei na Tuca, cumprimentei um dos irmãos de MC Eloy. Passei na frente da casa de Mano Beto, ele ouviu a minha voz e me chamou. Eu nunca tinha entrado na casa do pai dele. Entrei e vi Mano Beto fazendo a edição do vídeo da Semana do Funk. Tinha selecionado apenas os vídeos dos MCs do Sindicato e da Escola de MC. Ficamos olhando o vídeo e ele pedia a minha opinião, mas não acrescentava o que eu dizia, sempre tinha uma alternativa ou uma resposta para manter a sua escolha. Em um momento da conversa ele me falou que o Torneio do Boi seria naquele dia, eu então, fiquei surpreso, pois a informação que eu tinha era de que seria no Domingo. Fui disposto a entrevistar Moreninha, já que o jogo começaria às 20 h. Fui em direção à casa dela, resolvi ir pelo campo de futebol que estava com poucas pessoas. Quando passei pela arquibancada, palco dos encontros iniciais dos MCs na Tuca, escutei uma voz gritando: Pedrooooo. Como eu estava sem óculos, não vi quem era e continuei. Fui até a casa de Moreninha e ela não estava, quando de repente apareceu Alessandro e seu filho, eles vieram me seguindo, então voltamos para o campo. Neste momento Alessandro foi contando-me o cotidiano do 12 Horas quando ele era jogador. Escolhemos o melhor lugar para assistir o jogo, atrás da goleira posicionada na Arquibancada da Associação. Compramos duas bolachas recheadas e um refrigerante de dois litros. Ficamos bebendo e comendo. Minutos depois entra o time Azulão debaixo de fogos e sinalizadores. Começaram a fazer o **Aquecimento**. Alessandro me contou que logo haveria respostas dos fogos pelo time 12 Horas, que ainda não tinha entrado em campo. Enquanto isso, pessoas chegavam e nos cumprimentavam. A arquibancada misturava as duas torcidas. O 12 Horas era em menor número, alguns deles passavam e iam em direção ao lado esquerdo do campo. Do lado direito, onde fica a sede do Flamenguinho, estavam pessoas nas*

grades assistindo tudo e aumentava a circulação de carros e motos. Em poucos minutos o campo estava lotado. Crianças estavam em grande número, percebi que a maioria das pessoas da arquibancada eram negras, poucas pessoas brancas do lado em que eu estava. Quando olhei vi vários pagodeiros em volta de mim. Alessandro e Nando estavam torcendo para Azulão, pois o Gegê era o principal jogador do time. Passados mais de 20 minutos e o time do 12 Horas não entrou em campo. Alessandro me explicou que isso fazia parte do ritual do time, fazer o outro ficar esperando. Um dos torcedores do Azulão era antigo torcedor do 12 Horas e estava sempre no Sindicato, a torcida cobrou dele onde estava Charanga, nome dado a bandas que tocam nas arquibancadas dos times de futebol. No entanto, percebi que não fazia sentido esta em razão de serem dois times da mesma comunidade. Neste aspecto o silêncio musical imperava, no entanto, o barulho de motos, carros e bombas, cobriam o espaço deixado pela ausência da música e dos instrumentos musicais. Trinta minutos depois entra o 12 Horas. Com a sua tradicional camisa vermelha e preta. Os dois times posicionaram-se nos lados opostos do campo, faziam um círculo e receberam as orientações dos técnicos. Esse é uma figura coletiva, todos mandam e opinam sobre o time. **Começa a partida** e o Azulão foi quem fez o primeiro gol. Neste momento, todos do lado em que eu estava gritam, o gol é do Gegê, o Pagodeiro do Campo da Tuca, que quando criança ficava na volta de nossa banda, olhando nós tocarmos. Eu não sabia se eu torcia pra ele ou para o 12 Horas. Mas em meio à explosão do público, fui percebendo que o Azulão naquele momento era a torcida da comunidade. Fiquei naquele espaço. Logo em seguida, o 12 Horas empata, e depois vira o jogo, os gritos eram em menor número se comparada ao time do Azulão. A virada do 12 Horas, dava-se em razão da principal contratação deles ser de um ex-jogador profissional, ótimo batedor de falta. Os comentários sobre o juiz, membro da comunidade eram enormes, xingavam esse, chamando-o de Negão Lacraia, nome de um dos principais dançarinos de Funk do Rio de Janeiro e coisas do tipo “vai toma cu”. Leandro que um dos seguranças do baile e bandeirinha dos jogos anteriores ficou na arquibancada vendo a última partida do torneio. O primeiro tempo tinha terminado e o 12 Horas desponta como grande favorito. Resolvo no **Intervalo** sair da arquibancada e ir para o lado onde estava o 12 Horas, atravesso o campo de futebol e encontro Gilberto, Noel e o Diretor da Baile Funk. Eles me cumprimentam, sinto um certo distanciamento. Chinando, um ex-educador social me diz “e aí Pedrinho, vamo valorizar”, acho que ele viu o lado em que eu

estava antes, e pensou que eu estivesse torcendo para o Azulão, fiquei perto deles durante o intervalo. Reinicia o **Segundo tempo**, em meio a gritos de filha da puta, vai negão Lacraia, Vera verão para o juiz. O time do Azulão resolve atacar o 12 Horas e faz dois gols e vira o jogo logo nos primeiros minutos. Isso gerou tensão do lado do 12 Horas, o árbitro passou a ser o principal alvo, em um dado momento um membro da torcida do 12 Horas joga um material no juiz que paralisa o jogo. Essa é a primeira ladaia, o time 12 Horas tenta intimidar o juiz, solicitando que ele aumente o tempo de acréscimo da partida. Enquanto eu ficava ali, percebia que todo mundo do lado do 12 Horas opinava, mas Gilberto e Noel ficam em silêncio. Resolvi não ficar fazendo perguntas durante o jogo e mais ouvir e ver a reação deles. Todos os jogadores deste confronto recebiam para jogar, o esporte é um segundo trabalho, ou “trampo” dos jogadores, alguns ganham mais de acordo com a posição que ocupam e a sua trajetória no esporte. O jogo estava prestes a terminar e o 12 Horas atacava e o Azulão se defendia. No time do Azulão, um dos principais jogadores era irmão do DJ Keke do Baile Funk. Apesar da união de DJ Keke com o baile Funk e com o Noel em particular, nestas Horas, eles estavam em posições opostas como torcedores. A torcida do Azulão gritava a cada resistência ao ataque do time 12 Horas. O árbitro termina o jogo. Não teve **Prorrogação** e nem **Pênaltis**. Começa então o **Terceiro** tempo quando houve uma invasão do time do Azulão, eles fazem um círculo próximo ao centro e começam a rezar um Pai Nosso e a Ave Maria como a Escola de MC. Eu como estava do lado do 12 Horas, tinha expectativas que eles ganhassem. Fiquei frustrado com a derrota, e o declínio de um time perante a comunidade, fiquei de olho na atitude dos jogadores. Alguns se deitaram no chão e ficaram tristes. O capitão do time do 12 Horas teve uma atitude que me chamou a atenção, quando um dos jogares começou a reclamar do jogo, ele diz enfático: “agora não adianta, tem que saber perder, só querem ganhar”. O Diretor, Noel e Gilberto saem caminhando devagar em direção ao centro do campo meio sem acreditar, pois perderam para os “carroceiros” como disse o Diretor no final do jogo. Eu fico ali observando, Alessandro na hora aparece e fica do meu lado, e vamos indo em direção ao Azulão. Enquanto o 12 Horas vai se retirando. Neste momento apareceu o troféu para as duas equipes. O capitão do 12 Horas recebeu a taça e parabenizou a equipe vencedora que lhe entregou o troféu de segundo lugar. Ele bate uma foto com o capitão e o juiz e sai junto com os jogadores do 12 Horas. Depois disso, entrou um dos irmãos dos 24 do time do Azulão, torcedor, jogador e

organizador do torneio entram a cavalo no Campo. Eu então fiquei vendo o campo, os refletores fortes da iluminação, e percebi que o lado rural da Tuca ficou visível para mim quando entra o boi e um dos jogadores do Azulão sobe em cima do animal. Todos começam a correr atrás do mesmo. Nisto, do lado de fora do campo, as motos começam a soar freneticamente substituindo os fogos de artifício. As luzes do campo são apagadas, dando fim ao ritual futebolístico. Um jogador sai juntamente com o boi e diz: “vão boi tu vai voltar pro lugar de onde nunca devia ter saído”. Um sacrifício foi evitado naquela noite, representando a vitória do coletivo, a representação de quem realmente era a cara do Campo da Tuca, como resposta à vitória, o povo reúne-se ao lado da frente da Associação Comunitária, na frente do Bar do Azulão. As motos começaram a girar e roncar os seus motores, logo que terminaram de fazer aquilo, um carro com som automotivo é ligado, eu pensava que seria para colocar uma música sertaneja, porém começou com reggae, logo em seguida a música Funk toma conta da cena, um cantor da comunidade fez uma música para o time do Azulão. A rua estava repleta de jogadores do Azulão e seus familiares, meus amigos de banda começam a brincar comigo ao dizerem: “tu não pode ficar aqui, tu és 12 Horas”, falavam isso de maneira jocosa e davam risada. Eu então fico ali, e as pessoas vão me cumprimentando. Gegê diz pra mim: “essa vitória é pra eles verem que não adianta trazer jogadores de fora, nós somos o time da Tuca”. A vitória do Azulão representava um momento em que as divergências acabavam nas quatro linhas, independente de quem ganhasse. Alessandro me explica que as festas do 12 Horas são internas, inclusive nos momentos de vitória, e apenas para o time. A derrota do 12 Horas e os boatos da venda do Baile Funk na Escola de MC demonstrava para mim o declínio de uma proposta ou uma fase de transição pela qual passavam as lideranças do 12 Horas. Mas será que a vitória do time do Azulão, além do fato de haver vários jogadores machucados do 12 Horas, logo anunciado por Alessandro ao me dizer do início do jogo com a frase “12 veio fraco” não representava uma tática dos líderes do 12 Horas, no sentido de jogar a “toalha” para promover transformações necessários para fortalecer o movimento cultural no Campo da Tuca, servindo como sinalizador de como eles são vistos pela comunidade? A derrota seria uma justificativa para transformações? Saí dali e fui para casa, cansado de mais um dia de trabalho e de pesquisa, mas podia ainda ouvir os sons das motos e Funk tocando a todo volume, bem como as bombas ou foguetes representando a vitória do time e o não sacrifício

do boi.

NO OUTRO DIA CHEGO NA ASSOCIAÇÃO E AS PESSOAS DE LÁ QUE ASSISTIRAM O JOGO ESTAVAM TORCENDO PARA O AZULÃO QUE NÃO TROUXE JOGADORES DE FORA. O SINDICATO TEM FEITO O MESMO COM OS MCS, POIS UM DELES COMO MC TON NÃO É NASCIDO NA COMUNIDADE E HOJE É UM DOS PRINCIPAIS CANTORES DE FUNK DO SINDICATO, ASSIM COMO ALUNOS E PROFESSORES DA ESCOLA DE MC COMO SABHA, PATRICIA, GILBERTO, MC MORENINHA E MC BARBIE, É OS DE FORA FORTALECENDO OS DE DENTRO ASSIM COMO O TIME 12 HORAS. O QUE ME CHAMOU ATENÇÃO FOI A FRASE DA TIA LECI, COMO CHAMO A EX- PRESIDENTE DA ACCAT, QUANDO DISSE QUE ASSISTIU O JOGO DO AZULÃO E 12 HORAS DO LADO DO FLAMENGUINHO, FALOU PARA MIM: “AQUI DENTRO EU TORÇO PARA O FLAMENGUINHO, MAS QUANDO OS TIMES DAQUI COMO O 12 HORAS E O AZULÃO JOGAM FORA EU TORÇO PARA ELES, POIS SÃO DA TUCA”. EM OUTRAS PALAVRAS, AQUI DENTRO PODEMOS TER NOSSAS DIVERGÊNCIAS E ESCOLHAS, MAS SAIU DAQUI TODO MUNDO É TUCA. NESTE SENTIDO SER INSIDER OU OUTSIDER, CLIENTE OU MORADOR NÃO FAZ DIFERENÇA SE A IDEIA É FORTALECER A TUCA (Diário de Campo, 02/09/2014).



FIGURA 1- Campeão do Torneio do Boi/ Azulão¹

¹ Grande parte dos registros fotográficos foram feitos pelos colaboradores da pesquisa e estão disponíveis em sites do Facebook do Baile da Tuka, Equipe 83, MYD Produções, Azulão e da Prefeitura de Porto Alegre, podendo ser acessada também pelo Google imagens. Quando o registro for feito por mim, vem após a barra escrito Rosa.

TREINO OU INTRODUÇÃO

“Haverá erros ou equívocos inevitáveis em nossa busca de racionalidade do nosso sistema de valores, em nosso esforço de auto definição de nós mesmos e de nosso caminho futuro. Não importa. Durante séculos temos carregado o peso dos crimes e dos erros do eurocentrismo ‘científico’, os seus dogmas impostos em nossa carne como marcas ígneas da verdade definitiva. Agora devolvemos ao obstinado segmento ‘branco’ da sociedade brasileira as suas mentiras, a sua ideologia de supremacismo europeu, a lavagem cerebral que pretendia tirar a nossa humanidade, a nossa identidade, a nossa dignidade, a nossa liberdade. Proclamando a falência da colonização mental eurocentrista, celebramos o advento da libertação quilombista” (NASCIMENTO, 1980, p. 6).

Sou bisneto de uma “guardiã de memória” chamada Ursulina dos Santos Rodrigues, uma espécie de griot² que morreu aos 104 anos de idade e que nasceu na libertação da lei áurea. Segundo meu pai, nossa família veio de Alegrete, de uma comunidade negra chamada Angico. Descobri durante o trabalho de pesquisa que esta comunidade é uma das que buscam a titulação de suas terras como área quilombola.

Nossa família veio do interior em busca de melhores condições de vida. Vieram para a Ilhota, no centro de Porto Alegre, em uma parte da comunidade chamada de “Cantão”. Ali ficaram até serem desalojados e migrarem para a periferia da cidade. Passaram pelo bairro Lomba do Pinheiro, Gloria, São José e chegaram, no final da década da 70, ao Campo da Tuca³.

Segundo meu pai, que hoje tem 55 anos, sua avó era vendedora de alimentos e parteira e seu bisavô, Tibúrcio, se casou com uma branca judia dona de fazenda. Lembro-me quando criança de dois retratos na minha casa: um deles de minha bisavó e de meu bisavô e outro dos meus tataravós. Aquela mulher branca sempre me chamava a atenção.

Por parte da família de minha mãe, a genealogia foi um pouco diferente, pois ela foi filha adotiva e de “criação”, como chamam os mais antigos. A família veio da cidade de Estrela para Porto Alegre na década de 60 e se instalaram no bairro Menino Deus. Sua mãe de

2 Os **griots**, *jali* ou *jeli* (*djeli* ou *djéli* na ortografia francesa), são os indivíduos que na África tinham o compromisso de preservar e transmitir histórias, fatos históricos e os conhecimentos e as canções de seu povo. Existem os *griots* músicos e os *griots* contadores de histórias. Eles ensinavam a arte, o conhecimento de plantas, tradições, histórias e davam conselhos aos jovens príncipes.

3 Há vários nomes para a comunidade, tais como Campo da Tuca, Morro da Tuca, Favela da Tuca, Tuka ou Vila João Pessoa.

criação chamava-se dona Maria do Congo, tinha “casa de religião” e prestava serviço como lavadeira e empregada doméstica na região. Tiveram que se mudar para o Campo da Tuca em 1976, em razão do processo de reurbanização do bairro. Quando a entrevistei, minha mãe disse, emocionada:

A gente não queria vir para cá, nossa casa era grande, tivemos que largar tudo. Meu padrinho colocou como opção a Restinga ou a Tuca, minha mãe preferiu a Tuca, em razão da proximidade com o centro. Mas nós sempre voltamos para o Menino Deus, pois o trabalho nosso estava lá, pedíamos nas casas e levávamos na cabeça as “trouxas” de roupa. Íamos cantando. Não me lembro das músicas, era eu, o Sergio, o Toco, a Regina e o Nelson (Libia Acosta)⁴.

Famílias inteiras foram arrancadas de seus territórios existenciais e tiveram que se alojar em uma comunidade que não tinha a infraestrutura mínima das áreas mais centrais da cidade. Não tinha como eu não ser afetado pelo depoimento de minha mãe, que até hoje tem a lembrança da sua infância no Menino Deus e do sonho de voltar a morar neste bairro, hoje de classe média e alta.

O encontro de minha mãe com meu pai deu-se no Campo da Tuca. Eu nasci em 1980, quando minha mãe tinha 17 anos e meu pai 20. Já se conheciam desde a infância e suas vidas cruzaram-se nas escolas de Samba e nos bailes com música no bairro. E, quem diria, descobri que o primeiro encontro deles foi numa Festa Black na tribo carnavalesca os Comanches, e que em uma sexta à noite “ficaram juntos” pela primeira vez. Conversando com meus pais em busca de compor a minha própria trajetória de vida e familiar, fui descobrindo mais coisas; uma delas foi o fato de que minha avó trabalhou como cozinheira no restaurante universitário da UFRGS, o que motivou ainda mais a realização deste trabalho.

Chegar ao Programa de Pós-Graduação em música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2015, aos 34 anos, representou muito para mim. Isso porque minha bisavó, dona Ursulina, era analfabeta, minha avó trabalhou servindo e fazendo comida nesta universidade, meu pai estudou até o terceiro ano e minha mãe até a quarta série. Minha trajetória pessoal sintetiza um pouco do drama sofrido por muitos de meus colaboradores envolvidos com o Funk⁵ no Campo da Tuca e, ao iniciar o trabalho de campo, fui descobrindo histórias que se cruzavam com aquela de minha família.

Alguns fatos foram mostrando a importância que este trabalho tinha, não apenas para

4 São três as diferentes vozes performatizadas aqui neste trabalho: 1) As vozes dos colaboradores coloquei sem recuo à esquerda; 2) os meus diários de campo, que se diferem do primeiro por estarem em itálico e sem recuo; e 3) utilizei recuo à esquerda para citação de autores, reportagens publicadas na internet, em jornais, artigos, livros e trabalhos acadêmicos.

5. Utilizo o termo Funk em maiúscula em razão de entendê-lo como muito mais que apenas um gênero, mas sim como um movimento artístico, político, estético, performativo, econômico, social e cultural.

peessoas do Campo da Tuca, mas também para mim, pessoalmente. Um deles era recompor a história fragmentada de uma família negra que migra para o Campo da Tuca, na tentativa de recompor os aspectos sociais, econômicos e a cultura negra popular desta comunidade, que teve um papel fundamental na minha trajetória musical.

Como investigador que pesquisa seu próprio contexto social, articulado com sua experiência vivida, considero fundamental trazer para este trabalho etnomusicológico a importância da historicidade que envolve os dados produzidos no trabalho de campo, pois os bailes e festas da diáspora negra no Campo da Tuca revelam muito mais que apenas musicalidades negras do passado, como o Funk e o samba. Os eventos apontam para a força de uma comunidade que, em razão do capital cultural adquirido, vai lutar por melhores condições de vida, por acesso à cultura, educação, esporte e lazer, e que, na ausência efetiva de políticas de estado, não esperam e vão à luta na busca dos seus direitos.

EU, PESQUISADOR?

Posso dizer que sou envolvido desde pequeno com a música negra popular. Foi mais ou menos na década de 80, quando acordei uma noite e tinha uma festa na minha casa, o que era chamado na época de uma “reunião dançante”. O som que tocava era *black music* americana; não sei exatamente qual canção, mas lembro dos jovens reunidos namorando no pátio e uma movimentação com caixas de som e discos. Aqueles jovens com o cabelo “molinha” eram os mesmos que eu encontrava quando saía para desfilar na escola de Samba Filhos da Candinha, que se situa fora do Campo da Tuca.

Meu pai foi ritmista desta escola. Tocava o chamado “sopapo”, e eu ficava encantado com o ritmo e o swing (ou *groove*) do meu “nego veio” ao tocar aquele instrumento musical. Minha mãe cantava Pixinguinha, o famoso “Carinhoso”, e eu ficava com o ouvido deitado sobre o seu coração ouvindo a canção. Não bastasse isso, minha avó adorava música regional; lembro-me das canções de Teixeira e a rádio sempre sintonizada na Farroupilha⁶.

No seio de minha família sempre existiu muito interesse pela música, mas fora dela também. Na ACCAT (Associação Comunitária do Campo da Tuca) tive uma professora de música que cantava cantigas de roda e brincadeiras cantadas. Eu ficava na frente ouvindo e vendo os gestos corporais que ela fazia para chamar a atenção da turma.

⁶ Uma das estações de rádio mais antigas do estado. Tem uma programação diversificada que vai desde a música regional até a internacional. Além disso, destaca-se pelos programas de notícias policiais. Nas sextas, das 20h à meia-noite MC Jean Paul comanda uma programação de Funk.

Além disso, as festividades promovidas pela Associação sempre tinham música. Eram realizadas festas e bailes para arrecadar fundos – isso mais ou menos no final dos anos 80. Lembro-me de passar por lugares e sempre ter uma festa acontecendo. Tinha sempre alguns pontos, como o bar do Darinho, as festas no CPM, o Baile do Rachid e o Bar do Macacão.

Após a morte de minha bisavó e de minha avó por parte de pai, no início dos anos 90, passei a conhecer o outro lado da Tuca, que era a miséria e a pobreza de verdade. Eu não tinha noção das mazelas e dos problemas, ou melhor, do drama que essa comunidade vivia, pois eu tinha o meu quarto, no qual dormíamos eu e mais duas irmãs. Porém, com a separação dos meus pais, vivemos a migração forçada. Saímos do Campo da Tuca em uma caminhonete apenas com a roupa do corpo, em razão do problema de doença mental causado pelo uso de drogas⁷ e bebidas de meu pai, que é esquizofrênico⁸.

Essa doença agravou-se com a morte de minha bisavó e de sua mãe. Fomos morar em um barranco, no topo da Vila Chácara dos Bombeiros junto com uma amiga de minha mãe. Vivemos ali durante alguns meses e eu sofria muito, em razão de os meus amigos morarem no Campo da Tuca. Saía daquela comunidade e ia para vila São Miguel, onde estava a escola na qual eu e minhas irmãs estudávamos.

Todo final de tarde, eu voltava na mesma rua para visitar meus amigos, com o sonho de um dia retornar à nossa “casinha”. No entanto, logo que minha mãe saiu de casa meu pai vendeu o imóvel, minhas esperanças foram se perdendo.

Por força do destino, uma tia, irmã da minha mãe, ficou comovida com o drama de nossa família e, ao visitar-nos e ver a nossa situação, arrumou uma casa em Alvorada e nos cedeu o seu barraco no número 104, no Campo da Tuca, lugar onde fiquei até os 27 anos, quando me casei e saí oficialmente da comunidade. Em razão disso, fui percebendo que, para alguns colaboradores, ainda vivo no Campo da Tuca, pois estou sempre envolvido em alguma atividade do Ponto de Cultura Campo da Tuca. Eu tenho a sensação de que lá é o meu território, o meu lugar. Saí da Tuca, mas a Tuca não saiu de mim, e, durante o trabalho de

7 Trabalhos etnográficos realizados nos anos 2000 apontavam que a região “...incluindo as outras vilas que constituem o bairro, faz parte do noticiário da mídia local, sendo conhecida como um local onde há intenso tráfico e uso de drogas, elevado índice de violência e criminalidade, além de alta incidência de infecção pelo HIV/AIDS” (PICCOLO; KNAUTH, 2002, p. 131). Cf.: PICCOLO, Fernanda Delvalhas. **“Se deixar a droga levar...”: um estudo sobre as trajetórias sociais de usuários de drogas em uma vila de Porto Alegre.** Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

8 Doença mental que ataca o cérebro e a pessoa perde a noção de tempo e espaço, tendo alucinações. É uma das principais doenças mentais que ataca a população negra. OLIVEIRA, Fátima. **Saúde da população negra.** Brasília: Organização Pan-Americana da Saúde, 2003, p. 269-270.

campo, passei a viver semanas e meses na comunidade durante minha separação.

MINHA JUVENTUDE

Eu, adolescente, tive que ajudar em casa, então comecei a trabalhar fazendo os chamados “bicos”, trabalhando de pedreiro e servente de obra e nas feiras de verduras que tinha no entorno. Após concluir aos 17 anos o ensino médio no Instituto Estadual de Educação Paulo da Gama, trabalhei também como lavador de carros.

Neste período, me envolvi na comunidade através da Associação Comunitária com a Oficina de Música do projeto Descentralização da Cultura, no município de Porto Alegre, cujo objetivo era levar até as comunidades pobres da cidade oficinas de música. Essa foi certamente a primeira no Campo da Tuca.

Durante esse período, eu já não frequentava e nem tocava em escolas de samba. Adorava escutar no rádio os principais sucessos do Pagode. Eu e mais amigos da comunidade nos reuníamos no antigo Centro de Preparação ao Menor (CPM), transformado em galpão de reciclagem nos anos 90, para cantar, tocar e compor música. Era no meio do lixo que pegávamos as bambonas (recipientes plásticos) e transformávamos em tambor.

Tivemos quatro anos de oficina (1997, 1998, 1999 e 2000) com professores com capitais culturais completamente diferentes, mas que nos auxiliaram na nossa formação musical, em especial na minha. O primeiro, um negro, era conhecido pelo apelido de “Melo”. Ele era estudante de história na época e dizia que tínhamos que contar a nossa realidade social, os nossos problemas e transformarmos em música. Nós criamos, então, a partir dessa filosofia, o grupo Afro Tuca (que durou um ano).

Rogério Lauda, um dos grandes nomes do teatro de rua da cidade, fazia parte do grupo de teatro “Povo da Rua”, sendo também muito ligado à MPB. Ele mostrou-nos o quanto poderíamos sofisticar as produções que tínhamos e nos incentivou a participar de festivais de música. Aquilo foi motivador para que os jovens meninos do Campo da Tuca formassem o grupo Pagode da Tuca (ativo por dois anos).

Por último, Chico Saratt, um dos grandes nomes do nativismo gaúcho, campeão da Califórnia da Canção Nativa em 1998 com a canção *O Nada* (Rodrigo Bauer e Chico Saratt) e produtor musical, nos aproximou da música regional nativista, e nos levou para espaços que não ocupávamos. Ganhamos com ele o nosso primeiro cachê como músicos e passamos a

tocar nas principais festas e clubes de samba e Pagode da cidade. Por seu intermédio, nossa música tocou na rádio Metropolitana, principal referência de samba e Pagode. Foi neste período que trocamos o nome do grupo para Swing da Gente (1 ano).

Neste tempo fomos incentivados na música popular brasileira por uma política pública do município de Porto Alegre. Os professores educadores buscavam atender as nossas necessidades. Nos primeiros três anos das oficinas na “Tuca” produzimos muitas músicas, verdadeiras histórias sobre a comunidade; era o período do axé music “estourando” no Brasil.

Participamos do primeiro festival de música do bairro, como fruto do trabalho da oficina de música. Mobilizamos a comunidade e sentimos a frustração de não sermos classificados. No entanto, sentíamos que representávamos uma comunidade que, na época, vivia tensões entre diferentes grupos do Comercio Varejista de Drogas Ilícitas (CVDI)⁹ e isso refletia nas nossas canções, produzidas pelo Afro Tuca.

À medida que começamos a ganhar espaço e a sermos reconhecidos como músicos na comunidade, passamos a frequentar diferentes espaços na cidade, e não queríamos mais falar do Campo da Tuca, em razão do preconceito e da discriminação. Então, trocamos o nome da banda para Pagode da Tuca, pois queríamos “positivar” o nome da comunidade. No início, eu resisti a essa mudança, mas no final aceitei.

Isso causou rupturas no nosso grupo, em razão de as letras não tratarem mais de questões sociais. Eu ficava, na verdade, como mediador, pois queria continuar fazendo aquelas produções musicais e, ao mesmo tempo, desejava atender à necessidade dos novos integrantes da oficina que não gostavam de morar na Tuca.

A etnomusicóloga Marília Stein realizou, em 1998, uma pesquisa de mestrado nos bairros populares de Porto Alegre, orientada pela professora Maria Elizabeth Lucas, e viu a força da produção da periferia. Mesmo não tendo o seu trabalho focado no Campo da Tuca, registrou a fala do nosso professor da época, Melô, sobre a produção da oficina de música que confirma o quanto estávamos em um processo de criação artística musical:

Oficineiro do Campo da Tuca: Mas é o seguinte: As letras foram feitas por eles. A minha influência foi muito pouca, eu fui só um meio. Eles que fizeram tudo. Foram cinco meses de trabalho, e tal, mas esse é o produto que eles tão apresentando. Então tem o Dinando, o Sérgio, o Alessandro, o Pedrão, o Lito e o Jéferson. Então, o

9 Trago esse conceito a partir do trabalho de Adriana Facina, onde essa rede é composta por usuários, fornecedores, consumidores, e a lógica que está por trás é a do encarceramento dos mais pobres como resposta à guerra contra as drogas, que sobre esse manto visa esconder o papel do estado e não desenvolver políticas públicas para esse segmento. Para Facina, a denominação tráfico “obscurece os principais caminhos pelos quais passam as substâncias ilícitas até sua venda no varejo” (FACINA, 2009, p.4). O Brasil é o 4º país em números absolutos com a marca de 607.700 presos, atrás apenas da Rússia (673.800), China (1,6 milhão) e Estados Unidos (2,2 milhões) segundo o Governo Federal.

seguinte: As letras são deles, eu não tenho nenhuma influência nisso, é a realidade que eles vivem, é o que eles enxergam no dia a dia, é como eles conseguem ver a vida que eles tão... levando, tá? Então era isso que eu tinha pra dizer. O resto é com eles, eu sou um mero instrumento (31 jan. 1998 *apud* STEIN, 1998, p. 38).

Eu, jovem, já era o Pedrão e realmente fiquei surpreso com o trabalho, pois era isso mesmo que fazíamos. Nós estabelecíamos o repertório naquela época, cantávamos aquilo que estávamos vivendo. Os tambores de recipientes plásticos do galpão de reciclagem refletiam a nossa condição de pobres, jovens adolescentes e sem dinheiro para comprar instrumentos musicais.

No último ano de oficina, em 2000, nos tornamos músicos e começamos a exigir e querer frequentar outros espaços sociais, pois queríamos tocar na rádio e circular pela cidade. Mandamos um projeto para a prefeitura e fomos selecionados no curso de Produção Artística para apresentarmos o nosso trabalho em quatro regiões do OP. Foi ali que ganhamos um cachê que possibilitou que adquiríssemos instrumentos musicais.

O jornal Correio do Povo apresentou o trabalho da seguinte maneira (e com a foto do grupo):



O grupo Swing da Gente é atração na Vila Tijuca

O grupo de Pagode Swing da Gente (Alessandro Barbosa, Alexandre, Leandro Pereira, Luis Fernando, Manoel Guatemi, Pedro Fernando, Djavan e Zeca Padilha) surgiu em 1999, no Campo da Tuca, disposto a mostrar que na periferia existe alegria, música e união. Hoje, ele faz o último show do projeto 'Música na Primavera', às 20h, na Associação dos Moradores da Vila Tijuca. Suas criações falam de amor e da comunidade (Correio do povo, 30 de setembro de 2000).

Eu comecei a liderar o grupo e a exigir que acompanhássemos o estilo dos Pagodes¹⁰ do momento, como a cena local. Interessava-nos o Swing dos grupos Senzala, Sem Comentário e Pagode do Dorinho (KUSCHICK, 2011). No embalo desse movimento da época, formamos o grupo Swing da Gente. Neste momento, eu passo a ser o único compositor da banda. Cezar Barreto deixa o grupo, em razão de outra proposta que não aquela de falar

¹⁰ Samba e Pagode referem-se a movimentos culturais, muito mais que apenas um gênero da música brasileira, assim como o termo Funk, usado em letra maiúscula nesta etnografia musical.

das coisas da comunidade e dos problemas sociais. Queríamos dizer que o nosso espaço não era só o Campo da Tuca, que poderíamos ir mais longe. E realmente fomos, circulamos pela cidade com projeto *Música na Primavera* e ganhamos reconhecimento dos moradores e dos nossos familiares.

Quando a banda acabou em 2004, passei a dar aulas de música na comunidade e na periferia da cidade. Dois anos depois é inaugurado o “totem” do Ponto de Cultura Campo da Tuca. O Ministério da Cultura noticiou em seu site, na época, da seguinte maneira:

O ministro Gil inaugurou o 'Totem' do Programa Cultura Viva – concebido pelo artista plástico Piassa, de Campinas (SP), junto à comunidade –, que simbolicamente marca a identidade e a força dos trabalhos desenvolvidos nos Pontos da Cultura da Região Sul. Gil assinou entre os desenhos e as várias mensagens escritas pelos moradores do bairro. Ele foi homenageado pela banda de alunos e professores da oficina de música do centro comunitário. Num palco improvisado, sob sol escaldante, cantou Domingo no Parque, acompanhado pelo músico Pedro Acosta, de 25 anos, que estudou na creche da Associação Comunitária do Campo da Tuca e hoje dá aula nas oficinas (MINISTÉRIO DA CULTURA, 07 de fevereiro de 2006. Acesso em: 28 maio 2015).

A inauguração do Ponto de Cultura e do estúdio de gravação foi um divisor de águas na produção local da comunidade. A partir desse encontro com o Gilberto Gil através da política do MinC, foi facilitado o acesso das populações de periferia a equipamentos para suas produções locais. Nós, os educadores do Projeto Agentes de Cultura, resolvemos, no ano seguinte, registrar a produção local da comunidade. Não sabia que estava começando a “treinar” o meu olhar para produções, das quais eu não fazia parte diretamente, e foi justamente o primeiro registro audiovisual de um Baile Funk no Campo da Tuca.

Eu, Diego Centeno e Pablo Rosa, amigos de infância, ficamos um final de semana registrando tudo em vídeo. Temos um acervo deste trabalho com mais de 20 fitas de vídeo dos encontros com jovens e dos registros musicais e culturais da comunidade de 2006-2010.

Eu me filio ao grupo de novos pesquisadores que passaram a pesquisar suas próprias comunidades a partir de suas inserções nas universidades públicas. Realizar uma etnografia musical no Campo da Tuca proporcionou-me um reencontro com a minha trajetória musical que está articulada e conectada com alguns daqueles que hoje fazem a cena musical Funk.

Hoje o Campo da Tuca é muito conhecido no universo Funk da cidade. Como um dos colaboradores disse, “aqui é a capital do Funk” de Porto Alegre.

PROBLEMA DE PESQUISA/OBJETIVOS

O problema inicial desta etnografia musical começou a partir de algumas indagações que fui construindo ao longo do trabalho, tais como: Qual a relação do Funk como prática sonora e musical da diáspora negra? Qual o(s) discurso(s) político(s) em torno do Funk? Como a produção musical Funk circula pelos meios virtuais e comunicacionais? Como se formam os primeiros bailes na comunidade do Campo da Tuca?

Meu desejo com este trabalho é que ele possa ajudar de alguma forma na formulação de políticas públicas para a juventude em um momento em que o Funk se fortalece na cidade, e, ao mesmo tempo, proporcionar o reconhecimento e valorização cultural do Campo da Tuca, assim como o futebol.

Este sempre esteve presente em minha vida, quando eu era criança jogava bola no campo, cheguei a participar das primeiras escolinhas de futebol na comunidade. Eu acompanhava os principais jogos entre Flamengo e União da Tuca na minha adolescência, mas depois que o União acabou me desinteressei pelo futebol na comunidade e passei a ter como foco o Samba e o Pagode.

No entanto, este trabalho surge a partir do meu convívio com funkeiros em projetos sociais e em escolas públicas da periferia de Porto Alegre e da minha curiosidade em entender a cena Funk local. Tenho como espaço etnografado a Escola de MC, a Equipe 83 Movie, o Ponto de Cultura Campo da Tuca e os eventos musicais do Baile Funk da Tuka¹¹ e da Semana do Funk.

Procuro, a partir da experiência musical, desvendar: como no Campo da Tuca, espaço cultural periférico, a música Funk representa a cena musical local e global? E como o futebol pode nos ajudar a entender melhor esse “campo de forças e de lutas” (vide Bourdieu em *As razões Práticas*) da diáspora negra em Porto Alegre?

REVISÃO DE LITERATURA

As formas de expressão cultural negra eram vistas por alguns anteriormente como algo parado no tempo e com padrões que não se alteravam, existindo o que alguns chamavam de essência negra. Esse movimento começa com alguns pesquisadores, poetas e intelectuais como Ayme Cesaire, Leo Damas e Léopold Senghor que foram os responsáveis pelo movimento da Negritude que espalhou o orgulho negro pelo mundo no início do século XX e

11 Baile da Tuca e Baile da Tuka representam momentos históricos diferentes. O primeiro deu-se a partir do nome da comunidade Campo da Tuca, e o segundo como uma estratégia de popularizar o nome nas mídias sociais como Facebook pela diretoria do Time 12 Horas.

no Brasil Mario de Andrade e Abdias do Nascimento. Esse movimento teve na rítmica musical negra o principal ponto de conexão entre o continente africano e a música produzida fora do continente, na diáspora.

O Movimento da Negritude foi responsável por desenvolver o orgulho negro após séculos de escravidão. Além disso, possibilitaram, na França e no Senegal, encontros entre a intelectualidade negra na segunda metade do século XX.

Foi a leitura desses autores em diferentes partes do mundo, na década de 60, que impulsionou os movimentos de descolonização da África, a luta pelo fim de Apartheid na África do Sul e o movimento pelos direitos civis nos EUA. Nomes como Malcolm X, Mártir Luther King Junior, Nelson Mandela e, no Brasil, Abdias Nascimento receberam inspiração através deste movimento, apesar de visões contraditórias entre eles.

A palavra diáspora entra como um novo termo a designar essa nova maneira de ver a produção cultural negra no mundo, e ela permeia o discurso poético e musical. Segundo Nei Lopes (2004), o termo referia-se inicialmente aos judeus e sua dispersão, mas atualmente “o termo “Diáspora” serve também para designar, por extensão de sentido, os descendentes de africanos nas Américas e na Europa e o rico patrimônio cultural que construíram” (LOPES, 2004, p. 236). Se, por um lado, o termo diáspora é utilizado pelo autor para unir a produção dos negros na sociedade brasileira, por outro lado, tem um ponto de vista diferente de Paul Gilroy (2001), que afirma que o termo pode ser “levado à contingência, à indeterminação e ao conflito” (GILROY, 2001, p.19).

Nesta direção, outro teórico que traz o conceito de diáspora não só para os aspectos positivos, mas também para se pensar o racismo, é o cubano Carlos Moore. Para ele, o racismo se dá antes do século XV, como comumente nos acostumamos a acreditar. É bem mais antigo e remonta aos primeiros contatos que povos de fenótipos diferentes tiveram entre si, expresso nos textos religiosos do Alcorão, da Bíblia e dos Vedas:

Por ser uma forma de consciência historicamente determinada, o racismo é fundamentalmente transversal, ou seja, atravessa todos os segmentos da sociedade e todas as formas de organização social: partidos políticos, religiões, ideologias, etc. Afeta, ainda, todas as camadas da sociedade, sendo um fator majoritário no universo onde se sustenta emocional e historicamente. Se o racismo resiste hoje com a virulência que possui, expandindo-se cada vez mais, apesar de todos os nossos esforços morais e culturais e de todos os avanços no conhecimento científico sobre o desenvolvimento das sociedades humanas, é porque ele tem se convertido, ao longo do tempo, numa realidade tenaz, arraigada na consciência e na prática social, e que ele beneficia materialmente, em todos os sentidos, aos usufrutuários de um sistema racializado e fenocêntrico. Não por outro motivo, ele se insere numa trama social global em que os evidentes benefícios obtidos na sua sustentação são muito maiores do que seus custos (MOORE, 2009, p. 286).

Ou seja, pensar o racismo não apenas como um mal, mas também como algo positivo, é mudar a lógica de atuação de seu combate e de apoio à adesão ou não a questões que envolvam sua luta antirracista no país. No caso de trabalhos realizados no Brasil sobre as comunidades negras, a busca tem sido realmente nas relações negativas do racismo; pouco se tem pensado sobre seus aspectos positivos.

Não se pensa, por exemplo, que benefícios trazem os preconceitos contra o Funk, contra o batuque e outras práticas musicais negras, e nem como outros grupos se mantêm no poder beneficiando-se do silêncio ou da omissão nas discussões sobre cultura negra e identidades culturais. Por exemplo, a indústria da música tem se beneficiado das produções musicais negras, inicialmente as aceitando como são, para depois negá-las, transformá-las e modificá-las não de uma maneira natural, mas maniqueísta.

Sabe-se, segundo Guerreiro, que houve três diásporas negras. A primeira na África, quando negros ganham diferentes territórios e povoam o planeta; a segunda, a partir do modelo de escravidão que arrancou a população negra para o trabalho escravo; e a terceira a partir do desenvolvimento capitalista pós-moderno:

[...] pelo deslocamento de signos provocado pelo circuito de informação tecnológico/eletrônico tais como discos, filmes, cabelos, slogans, gestos, modas, bandeiras, ritmos, ícones, ideologias, etc. É uma visão que investe no circuito de comunicação da diáspora negra que se tornou possível com a globalização eletrônica digital e coloca em conexão cidades como Salvador, Kingston, Havana, New York, New Orleans, Londres, Lisboa, Dakar, Luanda, etc. (GUERREIRO, 2009, p. 2).

Neste sentido, não é de hoje que a diáspora negra tem utilizado a tecnologia como elemento importante de que os demarcadores étnicos sempre fizeram parte, mesmo sendo silenciados. Por exemplo, Trotta (2006), quando estudou o Samba e o Pagode no mercado fonográfico brasileiro nos anos 90, afirma que essa questão comunicacional mudava de tempos em tempos e de acordo com os interesses. O autor vê que a questão étnica estava envolvida naquele universo, ora buscando a identidade, ora se afastando dela. Neste caso, utiliza o gênero musical samba para apontar que “as diversas apropriações possíveis a partir de uma experiência musical incluem possibilidades múltiplas de identificação que envolve, em grande parte dos casos, a questão étnica” (TROTТА, 2006, p. 56). Nesta direção, a questão étnica é algo que não se perde de vista neste trabalho.

Neste caso, o autor busca diferentes planos de identificação para fazer suas análises,

não focado na essência ou na ação política, mas buscando um caminho para entender os fenômenos que envolvem a música e tudo aquilo que vai além dela – no caso, a indústria cultural. Sua análise nos ajuda a entender os agenciamentos dos músicos e a maneira como vão utilizando a identidade como forma de ocuparem seus espaços na mídia.

Um dos focos centrais dos estudos da diáspora é a música, principalmente no campo de estudos da música popular. A etnografia e etnomusicologia, a partir da “virada cultural nos anos 80”, apontam para a necessidade de se ter um olhar sobre os fenômenos em meio urbano e o impacto das migrações pelo mundo.

A África sofreu influência e, ao mesmo tempo, influenciou a produção musical no novo mundo. O foco central a partir dos 90 não será mais os temas clássicos para o entendimento da questão negra dos anos 60, como o Jazz e o Blues (KEIL, 1992). Haverá, a partir do final do século XX, uma preocupação com a juventude e seus modos de ser, agir, e pensar no mundo impactado pelas novas tecnologias, que vão influenciar novas maneiras de produzir e escutar música, como no movimento Hip Hop (vide, por exemplo, SOUZA, 2008).

ESTUDOS SOBRE HIP-HOP

A juventude do campo da Tuca é um dos focos deste trabalho, em virtude de os jovens serem protagonistas da cena Funk na comunidade. Por essa razão, entendo que os jovens da equipe 83, do Sindicato MC, da Escola de MC e do Ponto de Cultura estão vivendo momentos de sucessivas crises nas políticas públicas para estes segmentos, e vivem em um contexto pós-moderno tardio. Segundo Lipsitz:

Nosso tempo é um tempo de crise para a juventude, um momento de danos e de perigos sem precedentes para os jovens. Desde a década de 1970, a desindustrialização, a reestruturação econômica e um ressurgimento do racismo criaram realidades fundamentalmente novas para os jovens¹² (LIPSITZ, 1994, p. 17, *tradução nossa*).

Lipsitz aponta que as análises sobre a juventude têm tido como parâmetro os anos 70, e que isso tem prejudicado as análises no tempo presente. Os direitos civis, a libertação das mulheres, o ativismo antiguerra, entre outros movimentos desse período são usados como parâmetro. Segundo esse autor, temos que rejeitar essas análises, que são obsoletas; ou seja,

¹² Do original: “Our time is a time of crisis for youth, a time of unprecedented damage and danger to young people. Since the 1970s, deindustrialization, economic restructuring and a resurgence of racism have created fundamentally new realities for young people”.

necessitamos compreender a crise racializada do nosso tempo e também aquilo que os jovens nos ensinam através dos seus imaginários. Nos EUA, Lipsitz afirma que as análises resultam da crise conservadora na política do país, que fez baixos investimentos nas escolas e que teve, por consequência, altos índices de crianças fora dela. Para ele, os jovens são deixados em segundo plano, mas são indivíduos que “ênfatizam e exploram as contradições para criar possibilidades imprevisíveis de futuro” (LIPSITZ, 1994, p. 25).

Além disso, é impossível pensar no Funk (e sua juventude) sem levar em consideração o impacto deste como gênero musical. Conforme Negus (1999), a indústria da música nos EUA através dos seus departamentos, dos negócios e de como ela administra os vários departamentos destinados à música country, *rap*, salsa e a música latina, mostra que “gêneros são mais que rótulos musicais; são categorias sociais”¹³ (NEGUS, 1999, p. 180, *tradução nossa*). Acrescenta ainda que música é “primeiramente sobre comunicação e, depois, sobre ganhar dinheiro”¹⁴ (NEGUS, 1999, p. 180, *tradução nossa*), que a sua presença está conectada a sentimentos de frustração e reconhecimento (“em um nível base, reconhecimento e rejeição são concedidos por um público”¹⁵ (NEGUS, 1999, p. 182, *tradução nossa*)) e que a música é sempre o resultado de inúmeras fronteiras identificáveis e institucionalizadas entre apreciadores, músicos e trabalhadores da indústria musical. Neste sentido, as rádios de Porto Alegre estão vinculadas a essa indústria da música, mas não são responsáveis diretamente pela produção e nem pelos músicos e suas equipes de trabalho; são os trabalhadores que prestam serviços a esta indústria. Os funkeiros, por sua vez, são trabalhadores informais desse mercado, no caso de Porto Alegre, já no Rio de Janeiro o quadro é diferente, pois há uma indústria e um mercado de Funk mais consolidado.

Ao pensar o contexto da indústria da música e o *rap* na cidade de Nova York, Tricia Rose (1994) aponta que o hip-hop “replica e reimagina as experiências da vida urbana e se apropria simbolicamente de espaços urbanos através do *sampling*, da atitude, da dança, do estilo e dos efeitos sonoros”¹⁶ (p. 22, *tradução nossa*), como resultado de tensões e contradições das transformações que aconteceram. Os jovens apropriaram-se das novas tecnologias, das ruas, dos muros, e isto se estendeu às práticas culturais afro-americanas e afro-caribenhas, com suas formas orais, visuais e danças que raramente eram reconhecidas

13 Do original: “genres are more than musical labels: they are social categories”.

14 Do original: “about communication first and making money second”.

15 Do original: “at a base level, recognition and rejection are accorded by an audience”.

16 Do original: “replicates and reimagines the experiences of urban life and symbolically appropriates urban spaces through sampling, attitude, dance, style, and sound effects”.

como fenômenos afro-diaspóricos importantes. A autora aponta ainda que seus temas e sons musicais, assim como no Blues, abordam questão de raça, gênero e classe.

Neste sentido, as músicas de Funk produzidas no campo da Tuca revelam o contexto de produção musical e para quem essa música é produzida, e quais os motivos sociais e políticos que embalam essa cena como categoria social importante. Rose, ao se referir ao Hip-hop, nos traz uma contribuição importante para pensar o Funk: os jovens representam, através de estilo, o passado e a continuidade da música afro-diaspórica, fatos que são “revistos, reinterpretados, com o uso de elementos culturais e tecnológicos contemporâneos”¹⁷ (ROSE, 2004, p. 27, *tradução nossa*). Foi o que aconteceu com o Funk, que vem tendo uma continuidade em Porto Alegre como parte das tradições afro-gaúchas, rompendo com a visão tradicional desta terra como um espaço ocupado por uma migração formada exclusivamente por alemães e italianos, além de estar em diálogo com a produção de música negra internacional.

Os negros na diáspora sempre estiveram em diálogo com a produção de música negra internacional, desde o jazz, soul, black music, rap até música pop. Sendo assim, o Funk dialoga muito com o rap, que, segundo Krims (2000, p. 2, *tradução nossa*), “enfrenta mudanças em diferentes sociedades. Ao mesmo tempo, ele sempre mantém ligações com desenvolvimentos globais (ou com desenvolvimentos americanos globalizados)”¹⁸. Este autor diz que os estudos acadêmicos norte-americanos sempre focam o rap dos EUA, mas que ele existe no mundo todo. O autor vai chamar a questão sônica do rap de poética musical, dando atenção às temporalidades e historicidades deste gênero musical, bem como aos tipos de músicas e às diferentes partes de um som, as diferenças entre eles e as combinações sonoras aceitáveis. Ele aponta ainda que a música rap tem criado sua própria cultura e sua própria poética, concluindo que a poética musical é constituída de “supostas qualidades culturais daquele lugar”¹⁹ (KRIMS, 2000, p. 201, *tradução nossa*).

Souza, Fialho e Araldi (2005) mostram em pesquisa de campo que o hip-hop é forte no Rio Grande do Sul, constituindo na época uma rede formada por mais de quinhentos grupos em Porto Alegre e na grande Porto Alegre. Sendo assim, as autoras dizem que no hip-hop gaúcho o rap é um elemento importante, e que este tem sua própria filosofia:

17 Do original: “revised, reinterpreted, using contemporary cultural and technological elements”.

18 Do original: “faces changes in different societies. At the same time, it always maintains links to global (or globalized American) developments”.

19 Do original: “presumed cultural qualities of that place”.

...com valores construídos pela condição das experiências vividas nas periferias de muitas cidades. Colocando-se como um contraponto à miséria, às drogas, ao crime e violência, o hip-hop busca interpretar a realidade social (SOUZA; FIALHO; ARALDI, 2005, p. 13).

Não é à toa que este movimento tem chamado a atenção de grande parte dos acadêmicos do Rio Grande de Sul, e já existe uma tradição nos estudos desse gênero. Se no Rio de Janeiro o principal foco dos estudos de música popular tem sido o Samba e o Funk, no Sul e em São Paulo o Hip Hop desponta. Seus quatro elementos: *break*, *graffiti*, DJ e MC, ganham uma pitada a mais. Segundo as autoras: “os hip-hoppers consideram ainda a atuação social como um quinto elemento que sustenta os quatro elementos anteriores” e acrescentam que, para eles: “o hip-hop é quase uma religião, possui pilares que norteiam a conduta de seus integrantes, objetivando melhorar a estima por si mesmos e a perspectiva com relação ao futuro” (SOUZA; FIALHO; ARALDI, 2005, p. 14).

Uma das possíveis razões de não ter existido até o momento uma cena hip-hop na Tuca, com músicos referência neste estilo, talvez seja os seus elementos e a consciência política explícita no gênero musical. Isso não quer dizer que as pessoas da Tuca não escutem esse tipo de música, pois é fácil passarmos pelas “bocas” e ouvirmos música dos Racionais MCs (principal grupo de rap no Brasil, e que se apresentou no Baile Funk da Tuca em outubro de 2015 levando pessoas de diferentes gerações e da própria comunidade ao principal palco do Funk no sul do país).

Mas o rap ainda se mantém afastado da maioria dos jovens, em razão de não ser o gênero musical mais tocado nas rádios, pela ênfase no seu conteúdo político e por suas raízes e vinculações com a música negra, principalmente. No entanto, nos últimos anos, novos grupos estão surgindo e quebrando as barreiras, como MCida e Projota, que têm se aproximado um pouco mais da juventude e buscado uma outra via de discussão política através da poesia.

Chamo a atenção justamente para dizer que, na Tuca, não há uma cena musical de rappers. Porém, seus elementos são apropriados pelo funkeiros, que transformam e narram seu cotidiano e seus conflitos ao estilo, que é uma inspiração para eles. No entanto, esse compromisso com as causas sociais e com a luta política negra não faz parte de suas falas, mas pode ser sentido e representado em suas letras como marcadores de etnicidade, como na música *Diga Racismo não* de MC Mano Beto, MC Ding, MC Prince (faixa 7), ou então pela Escola de MC nas discussões em aula.

Uma dimensão que os funkeiros aprenderam do movimento hip-hop e suas músicas é o uso do *sampler*, “que consiste na utilização de pequenos trechos de músicas já gravadas, utilizadas para dar vida a uma nova música” (SOUZA; FIALHO; ARALDI, 2005, p. 75). OS DJs do Campo da Tuca, como DJ Keke, irão apropriar-se desta técnica para suas produções no Baile Funk da Tuca.

Podemos observar que o Hip-hop está imbricado com o Funk, principalmente a partir do Rap. O próprio Funk entrou na onda do *break* e inventou o “quadrado”, o “passinho”, para se aproximar da estética do rap. Se a consciência é um elemento muito valorizado, o Funk tem buscado dialogar com essa estética também através de seu Funk Consciente. Se o DJ no hip-hop realiza performances instrumentais ao vivo, o DJ de Funk também vai fazer, executando performances instrumentais com *samplers* em tempo real através de bateria eletrônica.

Visto que o foco dos estudos em relação ao Funk tem sido o Rio de Janeiro, muito pouco tem se falado em outras cenas ou espaços. Hermano Vianna já apontava em seu trabalho outras cenas, como a de Porto Alegre, pensando já na não exclusividade do Funk na capital carioca.

Ainda que o Funk tenha surgido no país como uma música popular, está sempre se reinventando, e o Rio de Janeiro, como centro econômico, político e cultural, acabou ficando com a fama de ser a “terra do Funk”, mas ao mesmo tempo que essa cena acontecia lá, dava-se também aqui, no sul do país.

OS ESTUDOS SOBRE O FUNK

Se, por um lado, os estudos sobre o batuque já fazem parte dos estudos em etnomusicologia, por outro lado, os estudos sobre o Funk no Rio Grande do Sul são inexistentes. Ao buscar no Portal da Capes trabalhos acadêmicos sobre o gênero, percebi que os trabalhos estão em áreas da educação, antropologia, sociologia, ciências sociais e comunicação. Neste caso, a música e a cultura Funk têm passado despercebidas e não têm sido interesse de etnomusicólogos no Rio Grande do Sul. Talvez o monopólio exercido por algumas áreas tenha impedido que este tema fosse objeto de estudo da área. Braga (2013) e Kuschick (2011) apontam também a inexistência de estudos sobre o batuque e sobre o Swing, respectivamente, do ponto de vista etnomusicológico.

Apresentarei aqui algumas pesquisas que nos fazem compreender melhor esta cena musical Funk em Porto Alegre, ou, como diz Hermano Vianna, “o mundo Funk”, através de algumas etnografias que tratam do assunto.

A bibliografia sobre Funk é vasta e remete ao início da década de 80, sendo que o Rio de Janeiro sempre foi o palco central destas discussões. Sendo assim, são mais de 30 anos de pesquisa. A juventude sempre foi o foco central das propostas de análise sobre esse fenômeno musical, que caiu no gosto da juventude brasileira de diferentes faixas etárias e que ajudou no entendimento da juventude negra, principalmente. Sem cair em essencialismos, a questão racial é central nas principais abordagens e perpassa todos os trabalhos, pois haveria como falar de Funk e não falar dos negros? Certamente não, e no caso do Rio Grande do Sul não é diferente. Essa música invadiu rádios, ruas, shoppings centers e casas noturnas que os jovens frequentavam. E tem se popularizado cada vez mais.

Yúdice (1994), ao tratar sobre a Funkificação do Rio de Janeiro, mostra a relação desse tipo de música com o Samba e a construção da identidade nacional. Mostra-nos os vários períodos e os contextos sociais, políticos, econômicos e as questões que envolvem “raça” na terra do Funk. Sobre o período inicial, anos 70, afirma que: “como alguns dos mais importantes intelectuais da Bahia acerca das questões sobre ‘africanização’ têm argumentado, o soul e o funk foram elementos importantes para a revitalização das formas de tradição afro-brasileiras”²⁰ (YÚDICE, 1994, p. 206, *tradução nossa*). Mesmo o Funk sendo tratado como alienante por intelectuais dos movimentos sociais negros e por grupos de rap, a autora reconhece “o papel ativo desses jovens em demarcar seu próprio território e na construção de suas próprias formas de prazer, muitas vezes contra a corrente da identidade cultural nacional ou regional”²¹ (YÚDICE, 1994, p. 209, *tradução nossa*). No caso do Rio Grande do Sul, essas contradições ficam ainda mais acentuadas, em razão das imagens construídas em torno ao gaúcho.

Mizrahi (2010) realiza uma etnografia em que estuda o funkeiro Mr Catra e a cidade do Rio de Janeiro, bem como acompanha os aspectos étnicos e de gênero envolvendo o Funk. Busca fugir dos essencialismos e das identidades negras fixas, busca a fluidez, o hibridismo que envolve o corpo, a roupa e a produção musical do gênero em estudo. Faz crítica aos

20 Do original: “as some of Bahia’s most important intellectuals on issues of “Africanization” have argued, soul and funk were important sites for the revitalization of tradition Afro-Brazilian forms”.

21 Do original: “the active role of these youths in staking out their own territory, and constructing their own means of pleasure, often against the grain of national or regional culture identity”.

trabalhos que apenas se preocuparam com a letra, o que, segundo a autora, fez com que “o aspecto sonoro fosse deixado em segundo plano, como se tratassem somente de poetas e não de músicos, ou como se a palavra pudesse ser dissociada de seu som [...]” (MIZRAHI, 2010, p. 248-249). Neste sentido, este estudo não foge à tradição de trazer letras de músicas, porém, tento combinar tanto as letras quanto as sonoridades nas discussões.

Neste aspecto, Lopes (2010) acompanha a rede política que envolve o Funk do Rio de Janeiro e procura analisar o discurso dos agentes através da música e das letras. Para ela, a poesia é uma arma para contestar o status quo, assim como percebeu que as reivindicações dos funkeiros por políticas públicas na cidade se deu através da música. Sua etnografia multissituada acompanha os processos e as letras das músicas, que têm um papel importante em seu estudo. Em uma de suas considerações finais sobre seu trabalho, observou que “[...] a escrita e leitura estão fundamentalmente relacionadas com a produção e o consumo do funk. É por meio dessa prática musical que boa parte dos jovens torna-se autor de seus próprios textos” (LOPES, 2010, p. 177).

Neste caso o interessante é pensarmos que, se Mizrahi (2010) se utiliza das letras das canções, mas não as privilegia para analisar os aspectos híbridos do Funk, Lopes (2010) vê na poética uma possibilidade de transgressão.

Vianna (1988), considerado o primeiro estudo sobre o tema no Brasil, afirma sua heterogeneidade, assim “como uma cultura popular 'resiste' a essa imposição homogeneizadora... A cultura popular pode ser mesmo o produto dessa resistência, estando, de uma forma ou outra, em combate contra a cultura 'oficial' ou dominante” (VIANNA, 1988, p. 143). Diz que o Funk não serve para nada, apenas para festa, mas, 20 anos depois, é possível perceber que o Funk vai muito além da festa. Hoje há uma rede mais ampla nas casas, nos movimentos sociais, nos clubes e nos bailes de elite. O Funk virou fenômeno midiático e ganhou o mundo, diferenciando-se do Funk americano, sendo chamado de Funk Carioca. Na década de 80, os estudos do Funk eram restritos aos espaços das favelas no Rio de Janeiro e vinculados à música marginal; porém, atualmente, o Funk tornou-se também “de elite”, como mostra o trabalho de Mizrahi.

Haiad (2012) analisa a trajetória do movimento Funk através do DJ Sany Pitbull. Ela mostra que o Funk tem ultrapassado as fronteiras brasileiras e vê este no mundo globalizado, rompendo os limites estabelecidos ao ganhar a Europa e o país que começou com o “Funk”, os EUA. Ao mesmo tempo, aponta a relação do DJ com projetos sociais em uma favela do

Rio de Janeiro ao dar oficinas de Funk com bateria eletrônica.

A música eletrônica, desde a era do disco até as manipulações digitais com software, tem despontado como um aspecto importante na música de jovens, bem como o Funk, ao utilizar ambos os recursos, foi atualizando-se. Essa apropriação vai também impactar sonoramente nas cidades, à medida que os sistemas de som automotivo começaram a ficar mais potentes e esse “ruído” do Funk vai ser alvo de discussões sobre o seu controle.

Nesta direção, Cardoso (2013) aborda a questão dos pancadões realizadas nas ruas da cidade de São Paulo e busca investigar as articulações políticas relacionadas ao som e ao ruído, e de como ele é tratado pelas autoridades e agentes públicos responsáveis pelo controle sonoro da cidade. Faz uma etnografia dos sons vendo os espaços e pessoas e analisando seus discursos em torno da cidade. Mostra que, no caso do Funk, não havia uma legislação específica. Já em relação aos apartamentos e bares, a legislação de controle sonoro existia e era mais rigorosa.

Cardoso estudou os artistas Funk que surgiram a partir de um festival de música realizado na cidade de Tiradentes em razão da proibição de bailes e de músicas que exaltavam o PCC (Primeiro Comando da Capital) em suas letras de músicas. O subprefeito da cidade colocou como regra para participação no festival: a proibição de letras de música com qualquer espécie de conteúdo erótico ou apologia ao CVDI²². A saída encontrada pelos jovens foi fazer canções que tratassem de consumo de bebidas, luxo, fama e dinheiro, dialogando com a sociedade de consumo e na busca de serem socialmente aceitos.

Entre os estudos na região Sul, podemos citar a dissertação de mestrado de Yoswaldir Junior (1995). Em seu estudo antropológico, o autor apresenta questões relacionadas às práticas musicais negras de Porto Alegre, os DJs e as equipes de Funk e suas práticas de sociabilidade no centro da cidade (na chamada Esquina do Zaire, ponto de encontro de jovens negros em que a black music americana, também chamada de Funk, era muito presente). No entanto, seu foco não é exclusivo sobre as práticas musicais.

Eu, com a *Arte da Patifagem* (2014), realizei um estudo monográfico que tem como parâmetro a educação musical e o universo Funk no Rio Grande do Sul. Abordo, a partir da perspectiva da Filosofia da Diferença, de Deleuze e Guatarri, os jovens e a música Funk em uma escola pública da periferia de Porto Alegre, na Escola de MC e também em uma escola dentro do Sistema prisional da FASE, com jovens infratores. No qual, vejo o Funk como uma

22 Ver documentário Funk Ostentação - O Filme (Vídeo 5).

arte que transforma através da transgressão, e o quanto eu como educador, ao pesquisar a minha própria prática, vou sendo invadido e transformado junto com os alunos através do método cartográfico.

Todos os trabalhos citados relacionam e categorizam o Funk como a cultura da diáspora negra, considerando as influências americana e afro-brasileira em suas análises. No entanto, não acreditam no Funk como algo estático, mas dinâmico e vivo, capaz de estabelecer relações, conexões e ocupar diferentes espaços, transformando a vida das pessoas e servindo também como um demarcador de território.

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS E/OU METODOLÓGICOS

Procuo realizar este trabalho conectando passado e presente a partir de uma antropologia urbana, entendendo a cidade como densa, complexa, múltipla e incerta, e em que o pesquisador deve olhar o indivíduo como alguém que não está só e que “se insere em certos espaços, grupos, redes, desde os mais informais aos mais institucionais e várias escalas e planos”. A cidade é o espaço em que vivem mais de 2/3 da população mundial. Além disso, segundo Cordeiro (2010, p. 115): “a grande maioria desta população vive formas de urbanização precária, informal e ilegal, desenvolvendo práticas urbanas plurais que acabam por representar a fatia mais relevante da experiência cidadina”.

Neste contexto de cidade e metrópole urbana moderna, entendo que “el valor de la modernidad deriva no sólo de lo que separa a naciones, etnias y clases, sino de los cruces socioculturales en que lo tradicional y lo moderno se mezclan” (CANCLINI, 1989, p. 14). Sendo assim, um lugar habitado por carroças e por relações de proximidade torna-se também o lugar de encontro de diferentes juventudes e interesses diversos em torno do Funk. Para compreender tal mescla, fiz uso da observação participante, do estudo de trajetórias coletivas e individuais e de entrevistas abertas para estudar a tradição de bailes na comunidade, que vêm acontecendo desde a década de 70.

Acompanho a atuação das pessoas que circulam por estes diferentes espaços e busco compreender aquilo que dá sentido à música, bem como o evento Baile Funk e sua relação com a construção de espaços de sociabilidade das comunidades negras. Para tal, três estudos deram sustentação a este trabalho: Lucas (2013), Seeger (1992) e Bourdieu (1996).

Lucas (2013), na coletânea etnomusicológica *Mixagens em Campo: Etnomusicologia, performance e diversidade musical*. Tanto as questões indígenas quanto as questões negras

são tratadas, compreendendo a forma de pensamento dos diferentes colaboradores de pesquisa a partir do estudo de suas trajetórias individuais e sociais, mantendo uma escuta ativa em campo, uma participação efetiva, respeitando e estabelecendo relações intersubjetivas com as pessoas – ou seja, vivendo o campo em todas as suas dimensões possíveis. Na coletânea, a autora aponta os caminhos que norteiam os estudos do GEM (Grupo de Estudos Musicais da UFRGS), que:

[...] pretende chamar a atenção para a complexidade da produção social de sentido envolvendo a diversidade sonora musical da atualidade, exemplificar ângulos de abordagens desta diversidade pela via das modulações entre coordenadas que marcaram a formação teórica metodológica do ponto de escuta e de observação dos etnomusicólogos em campo: ‘gente que faz música em determinado tempo-espaço’ (LUCAS, 2013, p. 12).

É com base naquilo que apontam os diferentes pesquisadores que se sustenta a presente etnografia musical, pois mostram a importância dos agentes e suas redes de articulação, uma mixagem de saberes musicais que se complementam.

A atuação em campo mostra o quanto a música, assim como as pessoas, deve ser respeitada nos seus fazeres e nas suas lutas sociais por espaço, por reconhecimento e por dignidade humana. Este respeito dará sustentação a este estudo.

Seeger (1992), com o artigo *Etnografia da Música*, apresenta pistas e caminhos para realizar uma etnografia musical. Um conceito importante trazido pelo autor é o de pensar a música no espaço e no tempo, e a noção de evento musical como sendo tudo aquilo que envolve uma performance. Afirma que existem redes de sustentação ou suporte para que um evento musical aconteça. O Baile Funk da Tuka, nesse sentido, trata-se de uma casa de espetáculos que articula, a partir de seus organizadores, uma série de pessoas, e chama a atenção pelos performers que irão atuar ou performatizar a música Funk. Assim, Seeger é importante, pois dá dicas de como o pesquisador, apoiado pelo método etnográfico, constrói seu próprio caminho para entender a realidade, tendo como perguntas principais: onde, quando, como e por que um evento acontece.

Bourdieu (1996), em *Razões Práticas*, traz o conceito de espaço social e capital simbólico como importante para o conhecimento da realidade em estudo. Mostra os diferentes tipos de capitais simbólicos que envolvem os diferentes tipos de pessoas e grupos sociais. Para este estudo, é importante saber quais os capitais culturais acumulados pelas diferentes pessoas e grupos. A forma como esta análise é encaminhada no contexto do Baile Funk da

Tuka é importante para que se compreendam as mudanças ocorridas ao longo do tempo nesta comunidade, bem como o capital econômico no acesso de bens e serviços e, por último, o capital social acionado nas relações que as pessoas estabelecem com diferentes grupos sociais dentro e fora do espaço ou dos territórios estudados. O capital político é aquele que os indivíduos e grupos sociais usam para ter seus direitos garantidos, articulando redes de poder, agenciamentos e, por fim, a condição de dominado e dominador.

Além deles, trago alguns teóricos negros, como Stuart Hall (2003) e sua noção de diáspora, bem como Milton Santos (2001) com a ideia de “espaço banal” para pensar o Campo da Tuca, além de Abdias do Nascimento (1980) com sua noção de quilombismo. Todos contribuíram para um olhar descolonizador e são importantes para compreender as mixagens musicais que envolvem as pessoas da comunidade do Campo da Tuca, onde expressões da diáspora africana deram-se através dos batuques, Sambas, Pagodes, relações políticas com os times de futebol, associações comunitárias e bailes.

Estes autores, entre outros, compõem a montagem da experiência etnográfica que me auxiliou nesta feitura: a tentativa de investigar as contradições e os diferentes tipos de agenciamentos que envolvem o evento musical, orientando o caminho e realizando rupturas e recortes no tempo e no espaço na tentativa teórica e prática de investigar as pessoas que fazem esse evento musical, o qual acontece todas as sextas e sábados e reúne jovens da cidade no chamado Baile Funk da Tuka.

MÉTODO E TÉCNICAS

Esta pesquisa utiliza o método etnográfico com o objetivo de investigar a rede de atuação e agenciamentos que fazem com que os eventos musicais que envolvem o gênero Funk sejam o mobilizador de corpos étnicos com diferentes capitais culturais, sociais, políticos, simbólicos e econômicos no mesmo espaço social.

Anthony Seeger (1992) diz que a etnografia “é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons” (SEEGGER, 1992, p. 2). Não utilizei partituras para transcrever os sons musicais e a músicas escutadas em campo, mas procurei saber as suas memórias e impressões sobre o Funk. Para tal, foi necessário analisar e compreender os processos que envolvem as pessoas que fazem música Funk.

Braga (2013), citando Silva (2000, p. 380), afirma que o pesquisador deve observar um certo grau de distanciamento ou proximidade necessárias ao trabalho de campo. Sabedor dos vários benefícios e prejuízos que isto carrega, desenvolvi ações no campo que proporcionaram estabelecer escolhas na escrita etnográfica, a partir da “caguetagem”²³, noção êmica transformada em ética.

Assim, busquei, a partir de entrevistas em campo, promover encontros e relações intersubjetivas: aproveitando-me de minha condição nativa e, ao mesmo tempo, identificando preconceitos em relação a ela, tornando-os inclusive material da própria pesquisa. Ao acompanhar estas redes de relações tentei não cair no que Bourdieu (1996) chamou de ilusão biográfica, ou seja, quando as narrativas dos entrevistados buscam construir uma visão romantizada dos fatos, deixando de fora elementos de contradição e conflito. O autor aponta que precisamos questionar esta biografia de acordo com as posições que o entrevistado ocupa, pois:

[...] podemos compreender uma trajetória (ou seja, o envelhecimento social que, ainda que inevitavelmente o acompanhe, e independente do envelhecimento biológico), a menos que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou; logo, o conjunto de relações objetivas que vincularam o agente considerado – pelo menos em certo número de estados pertinentes do campo – ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e que se defrontaram no mesmo espaço de possíveis (BOURDIEU, 1996, p. 82).

Procurei não perder de vista as contradições dos diferentes espaços, as trajetórias individuais e coletivas e as relações dos colaboradores comigo e com aquilo que eu estava propondo pesquisar. Para tal, me apoiei na observação participante, que, segundo Behague (1984), nos dá “maiores possibilidades de proporcionar informações precisas e interpretações da ocasião musical, complementada por outras técnicas de pesquisa, tais como entrevistas, experiências de campo e interações com performance” (BEHAGUE, 1984 *apud* MAIA, 2008, p. 43).

Bruno Nettl, no prefácio de *Shadows in the Field*, trabalho também importante para este estudo, aponta que, na pesquisa de campo de longa duração, os colaboradores tornam-se parte da família do pesquisador ou o pesquisador torna-se parte da família dos colaboradores (BARZ; COOLEY, 2008). Eu me sentia em casa, em vários momentos em que era convidado a participar dos bailes e também quando frequentava a casa de meus colaboradores.

Componho esta etnografia utilizando a metáfora futebolística como referência importante, pois o resultado que aqui exponho em 6 capítulos é pensado como uma partida de

23 É o ato de entregar alguém da comunidade para a polícia.

futebol em razão da importância central do esporte no Campo da Tuca. Penso que a metáfora de uma partida de futebol trazida para este estudo demonstra nexos entre identidade, política, música e memória social. Apesar de jogarem em equipes diferentes (Ponto de Cultura, Sindicato/Escola de MC e Equipe 83), todos jogam a favor da “Tuca”.

Este trabalho é fruto de quase cinco anos de contato com a literatura sobre Funk, em razão do meu convívio como educador musical em projetos sociais. Não posso dizer que minha entrada em campo deu-se ao iniciar o mestrado em etnomusicologia em 2014. Posso afirmar que minha entrada oficial deu-se em 2007 no Baile Funk do Azulão, pois ali comecei a fazer minhas perguntas: como, quando, onde e o porquê da importância desta música na comunidade.

Por essa razão, esta etnografia musical é a passagem de uma prática empírica e de experiência vivida a uma produção acadêmica que se inicia em dezembro de 2014, com a monografia *A Arte da Patifagem* (ROSA, 2014), no curso de especialização em Educação Musical pela Universidade Feevale, no qual fui orientado pelo Prof. Dr. Eduardo Pacheco, da área da Educação, a qual considero um pré-campo.

A densidade desta etnografia é fruto da experiência empírica no Campo da Tuca, de minha posição de pesquisador que pesquisa seu próprio contexto social, mas principalmente das discussões nos seminários do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS – sem essa experiência acadêmica, muitas das questões aqui discutidas e apresentadas não seriam possíveis.

ANÁLISE DOS DADOS

Os dados aqui apresentados resultam de diferentes performatividades que envolvem os músicos e não músicos do baile Funk da Tuca. Segundo Debora Wong (2008, p. 78), a performatividade “atua de modo que a performance em si é um agente de mudança social: como um gênero de representação, ele procura se tornar transformador”²⁴.

Realizei entrevistas com moradores da comunidade, performers dos bailes como MCs e DJs, educadores musicais ou professores da escola de MCs, dirigentes da ACCAT, lideranças do movimento negro e funkeiros do Ponto de Cultura. Utilizo também vídeos da internet do site Canal Funk Total, reportagens de jornais da cidade, criações musicais, leis sobre o Funk, cartazes e flyers postados no Facebook, conversas informais e também

24 Do original: It enacts the ways that performance itself is a social change agent: as a genre of representation, it attempts the act of transformative becoming.

observações feitas no II Simpósio de Pesquisadores de Funk²⁵, no Rio de Janeiro, onde estavam alguns músicos funkeiros como MC Menor do Chapa, que já tocou no Baile Funk da Tuca. Todo esse material me auxiliou a compor a discursividade Funk, aqui chamada de “montagem”.

Os colaboradores são como jogadores, tentei dividi-los em duas equipes: veterano e juvenil. Ambos são oriundos dos estratos mais pobres da sociedade gaúcha, como carroceiros, serventes de obras, empregadas domésticas, vendedores ambulantes, frentistas, pessoas da limpeza urbana da cidade, desempregados, jovens que cometeram atos infracionais e jovens que passaram pelo sistema penitenciário, exceto alguns, como líderes políticos e lideranças dos movimentos sociais negros, que chegaram à classe média.

TABELA 1. COLABORADORES/JOGADORES

BAILE FUNK	OS BOCA-BRABA	EQUIPE 83	ACCAT PONTO DE CULTURA	ESCOLA DE MC	GERAÇÃO MAIS ANTIGA
DJ KEKE NOEL SANDRO REIS DONO DO BAILE	MC DING MC ELOY MC KINHO	MANO BETO GILSON MC LADAIA ALAN FELIPE	ANTONIO MATOS DIEGO CENTENO MC DEIVINHO ANDERSON CABEÇA TIA LECI JULIANA ACOSTA MC BETINHO	PATRICIA SABHA GILBERTO MC BARBIE MC MORENINHA	RAEL DEISE MANO DELCIO CORTEZ LIBIA ACOSTA CAPIM SEU TONHO

JOGADORES (AS) SELECIONADOS (AS) NESTA ETNOGRAFIA (REDE):

VETERANOS (ACIMA DE 38 ANOS)

1. ANTONIO MATOS
2. TIA LECI
3. SANDRO REIS
4. DONO DO BAILE
5. PATRICIA
6. GILBERTO
7. RAEL
8. DEISE
9. MANO DELCIO
10. ANTONIO CARLOS CORTEZ

11. LIBIA ACOSTA

12. CAPIM
13. SEU TONHO
14. BIGODE

JUVENIL (ATÉ 38 ANOS)

1. MC DING
2. MC ELOY
3. MC KINHO
4. DJ KEKE

25 O II Simpósio de Pesquisadores de Funk foi realizado na cidade do Rio de Janeiro na Universidade Federal do Rio de Janeiro em maio de 2015. Neste encontro participaram os principais pesquisadores de Funk como Adriana Facina, Carlos Palombine, Vincenzo Cambria, Mylene Mizrahi, entre outros de diferentes áreas do conhecimento como antropologia, sociologia, etnomusicologia, musicologia e comunicação, além da realização de debates e performances de artistas de Funk tais como Menor do Chapa e um dos dançarinos criadores do passinho do Funk Cebolinha.

- | | |
|----------------------------|--------------------|
| 5. NOEL | 11. MC DEIVINHO |
| 6. MANO BETO | 12. SABHA |
| 7. GILSON | 13. MC MORENINHA |
| 8. MC LADAIA | 14. MC BARBIE |
| 9. ALAN FELIPE | 15. JULIANA ACOSTA |
| 10. MC BETINHO DO CAMAROTE | 16. DIEGO CENTENO |

A maioria é formada por homens negros, e serão justamente esses que irão ter a música como meio para sustentar suas famílias e gerar renda, tendo em alguns casos duas profissões e ajudando, ao mesmo tempo, no desenvolvimento da cultura popular na comunidade como algo estratégico. Para Canclini (1989, p. 18): “lo popular no se define por una esencia a priori, sino por las estrategias inestables, diversas, con que construyen sus posiciones los propios sectores subalternos”.

Nestes setores subalternos, os homens ocuparam uma posição privilegiada para produzir música e, em razão disso, a maioria é tratada como destaque. No entanto, com o advento do baile Funk e da Escola de MC, algumas mulheres têm surgido nesta cena musical.

Na cena Funk, fui aceito em alguns momentos e em outros não. Naqueles espaços íntimos de discussão interna e em reuniões de diretorias do Sindicato e do ACCAT fui “barrado”, pois eu não era da diretoria. Eles é que foram estabelecendo os limites do meu trabalho, e eu buscava perceber e estar atento a isso.

Percebi, também, que ficar batendo fotos era coisa de *outsiders*, como jornalistas. Aliás, fui confundido com o repórter Manuel Soares²⁶ na comunidade. Ele é uma das principais lideranças que ajudou na formação do programa de televisão Hip-Hop Sul (FIALHO, 2003); eles davam risada e me chamavam de “Manoel da Tuca”.

Por isso, abandonei a ideia de circular com uma câmera fotográfica e um gravador. Talvez tenha sido um dos erros que cometi, pois grande parte do material da Semana do Funk no Campo da Tuca foi registrado pela Equipe 83, um registro importante para história do movimento Funk realizado pelos funkeiros.

Minhas entrevistas também foram abertas e não segui um roteiro pré-estabelecido com perguntas dirigidas. Os diálogos foram orientados pelo caminho etnográfico e por fatos importantes, tais como: o Cabaré do Rosa Vermelha, o passado da equipe Boca-braba com o bonde dos Malvados, entre outros. As entrevistas foram realizadas nas casas dos colaboradores.

²⁶ Repórter da RBS TV que está vinculado à CUFA (Central Única das Favelas) no Morro Santa Tereza. Participou organizando o torneio da CUFA em 2013, no qual a equipe do 12 Horas da Tuca foi campeã.

Reconheço o trabalho de Luana Santos (2015) com rappers na região metropolitana de Porto Alegre: por valorizar narrativas sônicas em espaços triviais e comuns, o que chamou de um “*ethos* cohabeiro”; por tratar das questões etnoraciais de maneira não essencialista, e por trazer assim como eu a experiência de vida na metrópole urbana, aliada ao seu trabalho de campo. Ao tratar dos sons do bairro Cohab, em São Leopoldo, município da grande Porto Alegre, apoiou-se na etnomusicologia contemporânea e nos chamados *sound studies*. As cenas e as sonoridades sempre estiveram presentes em seu trabalho, pelos carros, motos, lembranças, e eu também observei isto na capital do Funk, o que a autora se refere ao afirmar que:

[...] ser cohabeiro é fazer tumulto, fazer barulho, escutar música em alto tom. Suas práticas musicais afetam pessoas de diversos pertencimentos culturais, ao mesmo tempo em que sua escuta é interpretativa, demarcando a partir da relação com o som um lugar de identidades plurais que, finalmente, constitui-se também enquanto território (SANTOS, 2015, p. 248-249).

Na Tuca pude observar carros que invadiam a casa da minha mãe com suas sonoridades altas e faziam tremer as paredes, esses sons faziam parte do cotidiano da Tuca, além de gritos nas ruas, crianças cantando funk nos becos, diversos gêneros musicais que se mesclavam enquanto eu caminhava pela comunidade, principalmente nos finais de semana, revelando para mim que a tucanos e os cohabeiros vivem na mesma cidade, apesar das distâncias que os separam.

Outro ponto importante nesta etnografia musical foi reconhecer sua extensão como trabalho de dissertação. Para mim, isso foi sempre muito difícil. Desta forma, dialogo com Bâ (2003), em sua autoetnografia sobre *o menino Fula*, ao dizer que:

[...] como é que a memória de um homem de mais de oitenta anos é capaz de reconstruir tantas coisas e, principalmente, com tal minúcia de detalhes? É que a memória das pessoas de minha geração, sobretudo a dos povos de tradição oral, que não podiam apoiar-se na escrita, é de uma fidelidade e de uma precisão prodigiosas. Desde a infância, éramos treinados a observar, olhar e escutar com tanta atenção, que todo acontecimento se inscrevia em nossa memória como em cera virgem [...], quando se reconstitui um acontecimento, o filme gravado desenrola-se do começo ao fim, por inteiro. Por isto é muito difícil para um africano de minha geração “resumir”. O relato se faz em sua totalidade, ou não se faz. Nunca nos cansamos de ouvir mais uma vez, e mais outra a mesma história! Para nós, a repetição não é um defeito! (BÂ, 2003, *apud* SILVA, 2014, p. 91).

Mesmo não tendo 80 anos, vivi muitas experiências musicais na comunidade, resumir, sintetizar e colocar parte da minha memória e da memória de meus colaboradores na tentativa de construir uma memória coletiva da música no Campo da Tuca não seria uma tarefa fácil, e

eu sabia disso desde o começo desta aventura etnográfica.

Tentei pensar a relação teoria e prática como uma montagem, onde os materiais de que eu dispunha eram da Associação, da Equipe 83, do Sindicato MC, dos Moradores mais antigos e da Escola de MCs. Isso é a base. No caso de futebol, seria a tática de como o time vai se estruturar, se 4-4-2, ou 3-5-2²⁷.

Neste trabalho atuo como o técnico que pode trocar jogares de posição e o esquema tático do time. Na música Funk dá-se o mesmo. Primeiro é gravada uma voz guia, e a partir daí será feita toda a produção, podendo ser alteradas as sonoridades: vozes podem ser duplicadas, timbres colocados podem ser retirados, novas versões podem ser criadas.

Neste sentido, para mim, fazer esta etnografia foi trabalhar com a ideia de montagem e como um técnico de futebol. Sim, pois o responsável por aquilo que irá compor o trabalho etnográfico é o pesquisador, da mesma forma que o responsável pela organização do time de futebol em campo é o técnico.

OS CAPÍTULOS

Desenvolvi a presente etnografia musical em 6 capítulos. Todos os capítulos podem ser lidos separadamente, pois pensei nas fases de um jogo de futebol: **Aquecimento** como um momento preparatório do jogo, como um lugar que constitui um espaço social que tem uma história que faz parte do contexto urbano da cidade, sendo o resultado de suas transformações em meio ao processo de urbanização e industrialização, bem como de migração de trabalhadores do campo para a cidade. Neste processo, o Campo da Tuca será ocupado por uma população negra, em sua maioria despejada de seus espaços existenciais originados de diferentes partes do Rio Grande do Sul; **Começa o jogo** como espaço e início da disputa, no qual tento mostrar a trajetória dos bailes e festas e o quanto os times de futebol foram os principais promotores de atividades culturais envolvendo música. Procuo mostrar isto trazendo as narrativas dos colaboradores que participaram destas diferentes cenas musicais de Samba, Pagode e bailes Funk; o **Intervalo da partida** como um momento em que podem mudar as táticas, os jogadores e no qual procuro mostrar o discurso político e a política em torno do Funk, o papel da Escola de MC ao tentar construir um Funk Consciente e o quanto essa proposta vai se fortalecendo a partir dos jovens; o **Segundo tempo** como um momento de desafio, no qual discorro sobre a influência que a cena musical exerceu sobre os jovens em conflito com a lei na fase dos “Bondes”, em que grupos de jovens da periferia se reuniam em

²⁷ Maneira como os jogadores são organizados durante um jogo de futebol.

Shoppings para namorar, paquerar e cantar música Funk, sendo também um espaço de conflitos entre outros grupos. Apresento os diferentes agentes que fazem a cena do Baile Funk da Tuka, bem como os momentos mais importantes do ritual do baile; a **Prorrogação** quando os times já estão no limite do cansaço, mas têm de continuar pensando em ganhar o jogo. Aqui apresento a Equipe 83 como importante instituição que atende aos interesses do Sindicato, e também a luta deles para serem reconhecidos. Além disso, mostro o quanto o Funk conectou jovens da Restinga e da Tuca, bem como o fortalecimento ainda maior do discurso sobre o Funk na Semana do Funk na tentativa de controlar a produção dos funkeiros; nos **Pênaltis**, momento alto de tensão em que é preciso que saia um ganhador, busco mostrar o lugar que eu ocupava e os projetos culturais do Ponto de Cultura em meio à cena de Funk, inicialmente algo desvalorizado, mas que passa a receber atenção em razão das pesquisas acadêmicas. Mostro também a minha dificuldade em participar da cena de Funk, bem como a importância do Ponto de Cultura como mais uma alternativa para os jovens funkeiros; e, por fim, trago o **Terceiro tempo** como um hipotético recomeço de jogo, apontando que o jogo não acaba com o apito final e que ainda há os comentários dos especialistas – ou então dos próprios jogadores –, pois depois deles um novo jogo se inicia. É o desafio do trabalho etnográfico. Relato ali as minhas dificuldades, escolhas e a forma como percebi a cena Funk local e os diálogos possíveis que virão; afinal de contas, a “Tuca é uma só”.

Tudo isso para dizer que uma partida nunca é igual à outra, mesmo que as regras continuem as mesmas e a bola permaneça em campo. Aliás, a bola aqui é uma metáfora para pensar a música (ou jogo), que sempre começa no centro. É neste jogo que este trabalho se enquadra.

CAPÍTULO I- AQUECIMENTO

Neste capítulo, apresento a comunidade negra de Porto Alegre como parte da história da cidade. Mostro as influências do Parthenon Literário e o sonho de construir metaforicamente um lugar nobre na segunda metade do século XIX. No século XX, este espaço será dos excluídos, dos pobres e dos negros.

É a partir de memórias coletivas e individuais dos colaboradores que moram há mais de 30 anos na comunidade em estudo que busco compreender o “*ethos* boca-braba” como categoria nativa, e o “espaço banal” de Milton Santos para entender as experiências políticas, culturais, esportivas e sociais através das quais a (ACCAT) tem sido referência como ONG há mais de trinta anos.

1.1 TRAJETÓRIAS NEGRAS NA CIDADE

Podemos dizer que a população negra em Porto Alegre está presente desde o início da formação da cidade no século XVIII, revelando um contingente significativo de negros que não perde em nada em exploração de mão de obra para São Paulo e Salvador – principais polos do escravagismo do período. As populações negras “existem no estado desde a primeira metade do século XVIII” (BRAGA, 1998, p. 27) e, muito antes, “durante a formação da Colônia de Sacramento em 1680 na expedição comandada por 200 homens de armas, entre eles estavam 60 negros escravizados” (BITTENCOURT JR, 2006, p. 69).

Segundo Gomes (2013, p.69-70): “a escravidão, posta a funcionar por meio do tráfico, tornou-se um dos mecanismos garantidores do êxito do crescimento da freguesia de Porto Alegre, nas suas primeiras décadas de existência”. Foi com base no escravagismo que a formação social, cultural, política e econômica do Brasil, do estado e desta cidade tiveram os negros(as) como elemento importante em todos os campos da atividade humana. Além de exercerem todas as funções produtivas para a economia (o que acabou proporcionando o trânsito de uma população negra vendida como escrava), deixaram um patrimônio cultural imenso conseguindo manter-se através de sua música e de sua cultura.

Braga (1998), ao estudar o batuque Jejê-Ijexá, aponta que a música “abarca quase todos os elementos cerimoniais, além de revelar-se como o mais poderoso elo de ligação entre o mundo dos humanos e dos orixás, tamanho o poder que exerce sobre o fenômeno do transe”

(BRAGA, 1998, p. 167). Através dos estudos sobre o batuque, hoje é possível conhecer um pouco da história cultural e musical da “comunidade negra”²⁸ em Porto Alegre e no estado.

O fim do regime escravagista, que há muito já vinha sendo banido no mundo todo, deu-se no Brasil apenas no final do século XIX, principalmente em razão de as revoltas, fugas, suicídios outras estratégias de revolução já terem se espalhado pela colônia. Na base do repertório cultural e das formas de resistência do povo negro estão as festas religiosas, ternos de reis, entrudo, carnavais e samba (BOHRER, 2014, p. 19).

Neste sentido, o patrimônio cultural da “diáspora negra”²⁹ escravizada foi passado de geração a geração, ressignificando e incorporando elementos portugueses e indígenas, em diálogo e em meio às tensões e aos conflitos da escravidão. O estado do Rio Grande do Sul e a cidade de Porto Alegre, considerada majoritariamente de migração e colonização açoriana, e depois formada por alemães e italianos, teve em uma maioria branca sua principal referência, e os denominados “colonos” como pessoas que povoaram e se dedicaram ao cultivo de terras antes inabitadas.

No caso dos negros e afro-brasileiros, não existiu colono neste mesmo sentido. Porém, para a pesquisadora Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva (2010), o termo colono é utilizado metaforicamente ao lado de quilombolas, “porque guardaram, aqueceram e lançaram em seus descendentes sementes da cultura africana e de histórias de seus antepassados trazidos à força da África” (SILVA, 2010, p. 15).

Sob esta perspectiva, no pós-abolição os negros foram ocupando diferentes espaços da cidade de Porto Alegre, entre eles os arrabaldes da região da Cidade Baixa, localidade que teve várias denominações, sendo conhecida como Arraial da Baronesa, Emboscada, Areal da Baronesa e Ilhota. Este foi o principal reduto de negros e pobres, enquanto a Cidade Alta dizia respeito à parte nobre formada pela população de descendência açoriana e abastada.

Este cercamento simbólico ainda permaneceu e, em 1975, teve seu ponto mais alto, quando um plano de melhoramento da cidade deu início a um processo remoção da população favelada da Ilhota para o bairro Restinga, na periferia, com vistas a reurbanizar o centro de

28 Entendo comunidade negra não como um espaço ocupado exclusivamente por negros, mas que, combinado com outros grupos étnicos e práticas culturais, como bailes, escolas de samba, casas de Religião ou de batuque, revela sua presença.

29 Utilizo essa categoria como apontada por Paul Gilroy ao afirmar que: “A propensão não-nacional da diáspora é ampliada quando o conceito é anexado em relatos anti-essencialistas da formação de identidade como um processo histórico e político, e utilizado para conseguir um afastamento em relação à ideia de identidades primordiais que se estabelecem supostamente tanto pela cultura como pela natureza. Ao aderir à diáspora, a identidade pode ser, ao invés disso, levada à contingência, à indeterminação e ao conflito” (GILROY, 2001, p.19).

Porto Alegre (SILVA, 2014, p. 35).

Segundo Cornélia Eckert (2005), o bairro Cidade Baixa foi evitado em razão dessa relação histórica com comunidades de descendentes de africanos que “mais tarde transferidas para a periferia, passou a abrigar edifícios residenciais para segmentos médios e uma importante vida noturna” (ECKERT, 2005, p. 5). Por essa razão, não é de se estranhar que a renovação do cais do Guaíba, durante o começo do século XX, teve como objetivo modernizar a cidade e ampliar ruas e avenidas. Isto implicou não apenas mudanças no espaço físico da cidade, mas também transformações simbólicas, pois “a construção do porto foi acompanhada por um plano de 'embelezamento' da cidade” (ALVES, 2005, p. 172).

Como é possível perceber, os constantes ciclos políticos tiveram como alvo principal as populações negras que ocupavam o centro de Porto Alegre. A Cidade Baixa passou a ser estratégica na República Velha (1889-1930), no Estado Novo (1937- 1945) e, por último, nos planos de “melhoramentos” da cidade a partir de 1975, com as intervenções urbanísticas e de modernização.

Tudo isto aponta que houve um processo de racialização do espaço urbano. As populações negras, historicamente constituídas no centro da cidade, foram progressivamente sendo “afastadas” dos espaços e sociabilidades, ao passo que as populações brancas e seus descendentes passaram a usufruir desses espaços. Os argumentos de combate ao crime e à violência e a modernização a cidade serviram como elementos para exclusão dos descendentes de africanos.

Mesmo com todo esse processo, os negros e seus descendentes deixaram marcas na memória da cidade através tanto da religião, da música e da cultura pela música sacra produzida por indivíduos como o Maestro Mendanha, autor do Hino do Rio-grandense, quanto pelos espaços populares: como o carnaval de rua; as cerimônias religiosas no Mercado Público e as atividades boêmias do bairro Cidade Baixa, que foram sendo construídas ao longo do século XX.

Neste período, a cidade já contava com associações fortes. Uma delas foi a Sociedade Parthenon Litterario que, no final do século XIX, era formada por professores, funcionários públicos, caixeiros, negros e mulheres, tendo a Grécia antiga como referencial literário. Foi fundada em 18 de junho de 1868, período em que havia pouca produção literária (como revistas, por exemplo). As festas e eventos promovidos por essa sociedade foram importantes em razão de terem pessoas envolvidas não só com artes, mas também com questões políticas.

Seus membros eram pessoas engajadas em causas feministas, abolicionistas, republicanas e costumavam “frequentar bailes junto às elites porto-alegrenses, promoviam saraus para os quais eram convidadas as mais distintas famílias da cidade” (SILVEIRA, 2008, p.15). Por essa razão, serão preocupados com questões sociais e culturais. Em seu curto período de duração criaram:

Uma escola noturna gratuita (1872-1885), um museu, uma biblioteca própria com mais de 6.000 volumes; alforriaram escravos, encenaram peças teatrais, propagaram os ideais que então inquietavam o mundo ocidental, instituíram a pesquisa bibliográfica, iniciaram o registro de lendas e tradições sul-rio-grandenses (SILVEIRA, 2008 *apud* HESSEL, 1976, p. 11).

O sonho desses jovens intelectuais era que o Parthenon fosse um polo de artes e de cultura, e lutaram para que isso acontecesse. Uma das maneiras encontradas foi lotear áreas rurais e vender estes lotes de terras para famílias abastadas da cidade. Seus líderes Achylles Porto Alegre, Apolinário Porto Alegre, Caldre e Fião, Affonso Luís Marques e Aurélio Veríssimo de Bittencourt (negro), Vasco de Araújo e Silva e Hilário Ribeiro foram os principais nomes dessa sociedade.

O primeiro loteamento fora do centro e em áreas limítrofes da cidade será feito em 1875, no bairro São José. Neste mesmo período, será formada a primeira companhia de transportes urbanos que ligará o centro a estas áreas mais afastadas. A ideia principal era desenvolver a região, em razão das constantes enchentes que aconteciam na Cidade Baixa. Para tanto, era fundamental a aproximação com as elites e políticos locais, pois a “inclusão de muitos sócios, especialmente de sócios renomados, fazia parte de uma estratégia de um certo grupo mais restrito de pessoas que compunham a Sociedade” (SILVEIRA, 2008, p. 54).

Os membros da Sociedade Parthenon Litterario eram muito influentes, pois exerciam funções públicas ou eram professores. Em razão disso, é possível perceber que, durante o período em que a sociedade existiu (1868-1885), a venda de lotes era uma prática comum entre os membros, pois tinham autorização para fazê-las.

O Arraial do Parthenon, como foi chamada inicialmente, surge como grande projeto para a cidade e, em um primeiro momento, servia aos interesses das elites de construir outros espaços sociais fora do centro.

O sonho de uma nova Grécia na cidade, onde mais de setenta por cento da população era analfabeta, era ambicioso. Quando a sociedade se desfez, foi com ela o sonho de seus idealizadores. Em meio às transformações pelas quais passava a cidade e a região, a sociedade será abandonada pelo poder público, preocupado em revitalizar a região do centro e

incentivado pelos engenheiros e pelas estruturas positivistas presentes no estado no início do século XX.

Com o aumento de pessoas que passaram a ocupar a região Partenon e a invadir terrenos aumentaram o número de delitos e crimes cometidos na região, esta então, tornou-se sinônimo de zona perigosa. Neste contexto, a partir da década de 1950, a cidade entrou em um novo processo de reurbanização com a ampliação de ruas. Igual fenômeno aconteceu no Brasil todo, influenciado tanto pelo populismo quanto o avanço do modelo de capitalismo industrial, principalmente com as legislações trabalhistas em âmbito nacional. Segundo Oliven (2010, p. 62), isto “funcionou como um poderoso mecanismo de atração para a massa rural que passa a constituir para a economia capitalista industrial um verdadeiro reservatório de mão de obra”.

Desta forma, populações rurais que chegavam do campo passaram a buscar espaços de habitação em Porto Alegre, que ficava cada vez mais cosmopolita à medida que o ciclo desenvolvimentista que atingia o país impactava a cidade. Neste sentido, a Vila São José, Vila São Miguel, Chácara dos Bombeiros e Vila São Judas Tadeu, que fazem parte da região Partenon, foram os espaços encontrados pelos migrantes que chegam do interior, e também pelos descendentes de negros que já estavam na capital desde o início de formação da cidade.

Inicialmente espaço de prestígio, com o êxodo rural e as enchentes sucessivas que ocorriam no centro da cidade, a região do Partenon será, na metade do século XIX e no século XX, o espaço escolhido pelos poderes públicos para abrigar o primeiro Hospício do Rio Grande do Sul, o São Pedro, em 1884. Esta instituição destinava-se aos alienados que ocupavam vagas em cadeias e na Instituição Filantrópica Santa Casa de Misericórdia. Apenas em 1925 foi nomeado hospital e, em 1962, tornou-se hospital psiquiátrico. “Seu isolamento foi sendo desconstituído pela urbanização crescente e hoje esta instituição encontra-se em uma área valorizada e de fácil mobilidade urbana” (SARETTA, 2015, p. 6).

Também foi implantado na região o Presídio Central, considerado pela CPI (Comissão Parlamentar de Inquérito) como “Masmorra do século XXI”. Esse lugar é superlotado, e os presidiários atualmente sofrem maus tratos e vivem em péssimas condições de higiene, sendo acometidos por doenças. Em uma população carcerária de cerca de 4.000 habitantes, “são constantes as práticas de violência física, psicológica e simbólica que incidem não somente sobre os sujeitos detidos, mas também, sobre seus familiares, visitantes e servidores públicos envolvidos” (PASSOS, 2014, p. 18).

Tudo isso ocorreu em razão do processo de higienização do centro da cidade, que teve como resultado uma migração forçada das populações pobres e negras para esses espaços, formando uma população que acabou se estabelecendo na região em razão de visitas aos apenados. Para alguns a alternativa foi trabalhar como carroceiros, empregadas domésticas, no trabalho de venda e na informalidade; para outros, a alternativa foi o “Comércio Varejista de Drogas Ilícitas”.

As populações negras de Porto Alegre sempre tiveram que conviver com os estereótipos que atribuíam a suas práticas culturais menor valor artístico e as vinculavam aos espaços de produção pelo viés da violência e da criminalidade. Apenas recentemente a produção cultural e os espaços em que as populações pobres e negras vivem passaram a ser objeto de atenção.

As pessoas que migraram de um lugar para outro da cidade acabaram levando consigo modos de ser, agir e interagir, que foram dinamicamente adaptando-se ao novo contexto local. O processo de revitalização do bairro Partenon vai dar-se na década de 80, a partir da organização de moradores da região que passaram, através dos movimentos políticos e de suas vinculações em partidos, a lutar por melhores condições de vida. Ou seja, as transformações que aconteceram no bairro deram-se muito pela organização dos moradores (SANGHI, 2007).

1.2 O CAMPO DA TUCA



Mapa 1- Vila João Pessoa

A comunidade do Campo da Tuca tem aproximadamente 10.000 mil moradores, segundo os líderes comunitários. O último levantamento, feito em 2005 pela Unidade de Básica de Saúde (UBS), dava conta de cerca de 5.000 mil habitantes, sendo formada majoritariamente por homens. Nos últimos dez anos, esse número dobrou. Ela fica situada no bairro Vila João Pessoa e a população negra corresponde a 22% de uma população de mais de 100.000 habitantes (OBSERVATÓRIO POA, 2015) da região Partenon.

Desde o início do loteamento do bairro, na década de 20 do século passado, já existiam moradores que, em pequeno número, eram responsáveis por cuidarem do campo de futebol, das chácaras e de casas de aluguel existentes no entorno. O Campo de Futebol será o espaço social que terá maior destaque na comunidade, em razão de ser conhecido pelos jovens da região.

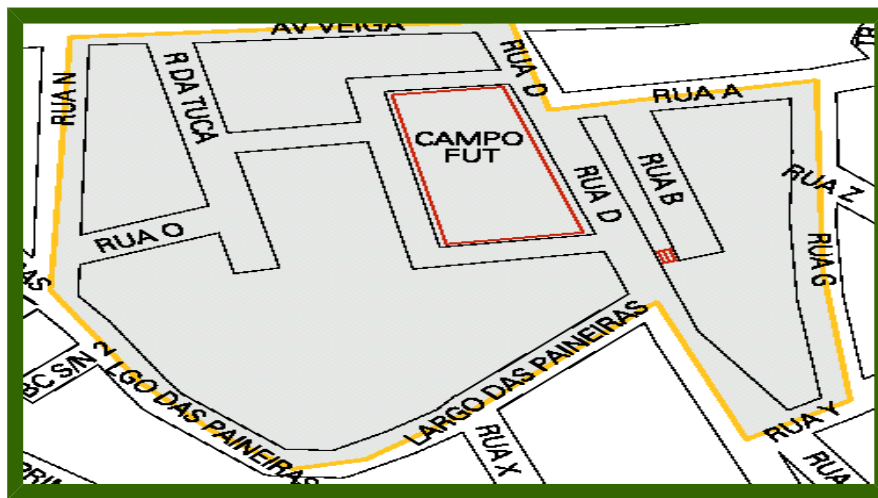
Adilles Meirelles (conhecida como Dona Tuca), uma senhora branca e esposa de um tenente da Brigada Militar, será a proprietária dessas terras e destinará lotes a pessoas do seu convívio social. Uma delas será Vovô, antes trabalhador de serviços da prefeitura, que será responsável por cuidar do campo de futebol e do casarão de barro, antiga sede da chácara.

Dona Tuca era preocupada com o patrimônio que possuía. Com a vinda acelerada de moradores de outros espaços da cidade, incumbiu o cuidador Vovô de não permitir que as pessoas colocassem casas no campo de futebol, e também de cobrar o aluguel dos moradores do casarão. Ele será a pessoa de confiança da “velha Tuca”, como me contou o filho do Vovô, conhecido como Bigode. Ele era adolescente nessa época e vendia frutas e verduras colhidas na chácara para a Dona Tuca, que não morava mais dentro da vila.

Ela, uma mulher branca, tem um negro como seu principal aliado. Vovô, que morava na vila São José, vai para a “Tuca” e coloca próximo ao campo de futebol um bar para vender bebidas. Com a morte de Dona Tuca, ele será a pessoa que irá tentar organizar a ocupação dos espaços, vendendo lugares ainda não ocupados. No entanto, alguns moradores consideravam essa área como patrimônio da prefeitura e pensavam que não deveriam pagar para colocarem suas casas ali.

Esse momento histórico tem fundamental importância, pois é a partir dessa disputa que aconteceu durante os anos 70 que irão formar-se as principais lideranças na comunidade, as quais formaram o time de futebol Sport Club Flamenguinho e a ACCAT. Neste período, o número de pessoas que começaram a invadir a chácara foi tão alto que a vila Campo da Tuca acabou sendo dividida em três espaços.

A parte de baixo da comunidade, próxima ao Arroio Moinho na Rua A (local do Baile Funk da Tuka) é onde a população negra irá situar-se, às margens do riacho, e de lá irão continuar os seus trabalhos no centro da cidade como carroceiros, empregadas domésticas e lavadeiras. A parte central, formada pelo campo de futebol na rua E, é hoje espaço composto pela ACCAT³⁰. Em seu entorno, havia o bar do Vovô e o Sport Club Flamenguinho e, na parte de cima, circundada por uma chácara (atualmente Largo das Paineiras), situa-se hoje a Cervejaria da Tuka³¹, que será ocupada após a enchente de 1982 por alguns moradores que perderam suas casas na parte de baixo da comunidade. Estes novos habitantes da região constituirão um outro espaço social no campo da Tuca.



MAPA 2. Mapa das ruas do Campo da Tuca

Para recompor esses momentos importantes e que nos ajudarão a entender a centralidade da cultura através do esporte e também dos espaços de sociabilidade já existentes, como o Cabaré do Rosa Vermelha, busco as narrativas e as memórias dos moradores mais antigos.

Vários estudos etnográficos vêm trabalhando a memória musical de gerações mais velhas. No campo da Etnomusicologia podemos citar: Prass (2009), com os maçambiqueiros de Osório; Maia (2008), remontando à trajetória do sopapo em Pelotas através de sopapeiros como o músico Giba-Giba; Braga (2013), com os tamboreiros de Nação em Porto Alegre e suas redes de contato; Albernaz (2013), ao estudar os grupos da banda centenária de

30 A primeira sede da Associação situava-se na Rua A.

31 Bar de samba e Pagode que surgiu durante o trabalho de campo, visitei estes espaços e percebi que havia uma população jovem majoritariamente negra no lugar, bem diferente da Baile da Tuka em que a população branca era maior.

imigrantes italianos na cidade de Rio Grande; Feld (2012) busca representar a política e a poética com seus colaboradores em Accra na África e entender as redes translocais estabelecidas dos músicos de jazz africanos com as histórias dos músicos de jazz afro-americanos e o quanto essa relação lhe desperta interesses pelas narrativas e memórias a partir de fotos guardadas dessas experiências musicais.

Os colaboradores que trago para este capítulo não são músicos, mas pessoas que vivenciaram as práticas sonoras musicais presentes na comunidade. Seus relatos são importantes por trazerem a constituição do espaço e suas memórias coletivas (HALBWACHS, 1990; BÂ, 2010). Todos são moradores da comunidade. São eles: o filho do Vovô, o seu Bigode; Antonio Mattos³², presidente da ACCAT e vereador suplente na Câmara de Porto Alegre; Tonho, filho de Dom, técnico de futebol do Sport Club Flamenguinho, já falecido; Capim, segurança do Baile Funk da Tuka e primeiro DJ do Campo da Tuca; e minha mãe, Libia Acosta, antiga moradora da região do centro da cidade, mais precisamente do bairro Menino Deus. Serão essas pessoas que nos darão as percepções da formação inicial dessa comunidade, bem como dos seus principais espaços de sociabilidades.

1.3 OS PRIMEIROS MORADORES

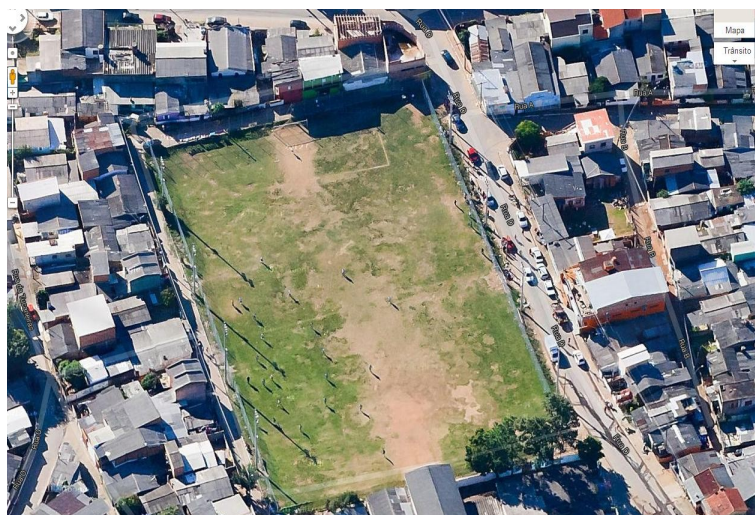


FIGURA 2- O Campo de Futebol/Google maps

32 Exerceu o cargo de vereador da cidade durante os meses de novembro e dezembro de 2015, período em que foi importante na articulação política do PT para a aprovação do feriado municipal do Dia 20 de Novembro, Dia Nacional da Consciência Negra na cidade, juntamente com o vereador do PDT Delegado Cleyton, responsável pela criação do projeto de Lei.

A região da Cidade Baixa é constituída por bares e casas noturnas e, já nas décadas de 50, 60 e 70, ficou conhecida como uma zona boêmia e reduto da música urbana. A literatura antropológica tem dado atenção a esse espaço, considerando-o fonte histórica importante da cidade. No contexto nacional, isto se deu em razão de ter nascido no bairro um dos grandes representantes do Samba por essas terras, Lupicínio Rodrigues, o que deu à região uma importância cultural e de interesse dos pesquisadores (OLIVEIRA, 1996; FRYDBERG, 2007).

Segundo minha mãe, Líbia Acosta, várias pessoas da comunidade em que ela morava no Menino Deus e na Cidade Baixa se instalaram próximo ao campo de futebol, bem como na parte baixa da comunidade. Sua linhagem familiar descende de negras donas de casa de Religião. Sua mãe de criação era batuqueira e tinha no Menino Deus uma casa de batuque, tendo trazido para a “Tuca” todo o aparato religioso que lá tinham e continuado a prestar serviços religiosos. Minha Mãe, hoje com 54 anos, era tamboreira quando criança. Durante a conversa isso me causou estranhamento, pois não lembrava dela tocando nas cerimônias de batuque³³.

Além de lugar de aprendizagens musicais, as casas de Religião foram um dos espaços de sociabilidade das crianças, jovens e velhos recém-chegados ao Campo da Tuca nos anos 80. Porém, o batuque não era o único espaço de sociabilidade e musicalidade, pois existia dentro da Comunidade, próximo ao largo das Paineiras, o Cabaré do Rosa Vermelha, que se situava na entrada do Campo da Tuca e que está presente na memória coletiva da geração mais velha da comunidade. Segundo minha mãe:

A Rosa Vermelha era na Plínio Becker atrás da Paineira. Era uma casa de prostituição, um prostíbulo, os frequentadores não eram moradores da vila, era um bordel como a gente diz, eram gente de outros lugares, eu tinha sete pra oito anos, a gente saía da escola e ia ali brincar na frente. A gente nem sabia o que era, depois a gente cresceu e ficou sabendo o que era a Rosa Vermelha. Só abria de noite. A Plínio Becker era uma rua de casas chique, pra baixo eram os moradores daqui, os pobres (Líbia).

Um outro morador mais velho que minha mãe, o Seu Tonho (hoje com 65 anos), comentou comigo sobre esse Cabaré. Este certamente constituiu-se como espaço de musicalidades, o primeiro da comunidade. Perguntei-lhe como era a música no Cabaré da Rosa Vermelha:

33 Ana Paula Silveira afirma, em seu estudo etnomusicológico com tamboreiras, que “[...] nos processos de aprendizagem musical, as mulheres têm possibilidades reais de se tornarem tamboreiras tanto quanto os homens, uma vez não existirem proibições incisivas por parte da Religião que impeçam seu manuseio e aprendizado do instrumento” (SILVEIRA, 2008, p. 97).

[...] na frente rolava música e coisa e tal, rádio e era toca disco aquele de braço. Toca disco antigo era aquilo ali... e nos fundos os quartos...eu morava na entrada da vila, era uma chácara e o Rosa Vermelha, daí quando terminou a chácara, terminou o Rosa Vermelha. Nós ia pra lá pra perturbar, apanhava dos brigadianos de espada. Eu morava lá, os guris viam ali da Condor o falecido Nei, falecido Helio, e nós se reunia tudo na entrada da vila, guri nos nove e dez anos. Nós se cansava de apanhar de espadaço pela bunda, mas mandava nós embora, não tinham porque prender nós. Eles diziam o que vocês querem, vão embora rapaz!!.. Quando nós começo a montar a vila, ainda tinha o Rosa Vermelha (Tonho).

Em sua memória estão presentes outros nomes de pessoas que compartilhavam com ele essa mesma experiência, associada ao corpo que corria e fugia dos “brigadianos” frequentadores do espaço. Além do Tonho, um dos primeiros moradores ainda vivos, Bigode afirma quem era o dono do Rosa Vermelha:

[...] a Rosa Vermelha era do velho Pequeno, era morador aqui dentro, depois que ele sai daquela casa ali, aí virou essa baderna de Rosa Vermelha. Eu era pião dele, cortava lenha no picador pra ele, do pátio dele. E aqui no campo eu manobrava pro meu pai, trabalhava no campo, vendia bebida, refrigerante, pastel, eu ajudava meu pai na tenda do vovô, começamos ali com carramunchão de árvore. Depois que veio a fazer de madeira nessa época eu tinha doze anos (Bigode).

A memória de seu Bigode mostra que ele conheceu o terreno onde se situava o Rosa Vermelha e que, com a morte do velho Pequeno, virou “essa baderna”. Neste caso, é possível perceber que, no processo de reurbanização do centro da cidade, o Rosa Vermelha irá constituir um dos espaços de circulação de agentes públicos para lazer e entretenimento. Fabiane Behling Luckow, em sua etnografia musical *Chanteuses e Cabarés no início do século XX em Porto Alegre*, aponta que “o cabaré pode ser abordado como um palco para a performance da masculinidade. Lá, eles devem beber, jogar, conquistar mulheres, fazer alianças políticas e comerciais” (LUCKOW, 2011, p. 70).

Se levarmos em consideração o contexto mais amplo da região, um cabaré era um local de transgressão (ou desviante³⁴) nas noites do centro de Porto Alegre e, com o processo de reurbanização do centro e sua moralização, muitos cabarés foram fechados. Neste sentido, acredito que esses estabelecimentos possam ter sido levados para outros espaços da cidade, sendo um desses novos locais o Campo da Tuca.

1.4 AS TENSÕES INICIAIS

Uma das preocupações daquele que cuidava o campo era mostrar que conhecia a dona da comunidade, ou da chácara. Isso implicava status e Bigode sabia disso. Quando o entrevistei, ele fez questão de reafirmar aquilo que era sabido pelas pessoas mais velhas,

34 Assim como frequentar bailes Funk pode ser para alguns uma atividade prazerosa, para outros estar nessa condição é correr risco. Neste sentido, os cabarés eram uma atividade desviante como espaços que políticos, militares e pessoas dos mais diferentes estratos sociais frequentavam.

como Tonho.

[...] minha família é do Vovô né, foi o que cuidava aqui e conhecia a velha Tuca também. Nós conhecemos, ela que botou ele a cuidar. Não era nada. Botou ele, cuidar aí, foi cuidando toda a vila a até morrer. Ela morreu primeiro. O esposo dela que era o tenente Pinto (Seu Bigode).

É possível perceber que os proprietários da área eram brigadianos e que algumas pessoas detinham o terreno da comunidade. Uma delas era dona Tuca, que aparecia com frequência no Campo para arrecadar o dinheiro do aluguel do casarão de barro com Vovô. Bigode fala com orgulho da Dona Tuca e reafirma que o terreno que tem na comunidade foi dado pela proprietária:

Eu conhecia ela. O auto dela era Ford alemão azul, que ela vinha visitar aqui, pegar o dinheiro que o meu pai cobrava do aluguel do Casarão de Barro. Ela encostava o carro na frente do casarão e trocava uma ideia os dois, depois ela ia embora. Ele dava o dinheiro do aluguel pra ela, do Casarão dela lá embaixo. No Casarão tinha inquilino, o velho que alugava a casa pro pessoal. Ela pediu pra cuidar o campo pra ninguém invadir. Aqui que nós temos hoje em dia foi ela que deu pra nós morar. Ela era dona de tudo isso aqui (Bigode).

É possível perceber que Dona Tuca, se comparada com a população pobre da comunidade, tinha um capital econômico diferenciado (BOURDIEU, 1996), e o que chama atenção é a preocupação em preservar o campo de futebol como espaço de sociabilidade. Este será um elemento importante em nosso trabalho etnográfico, visto que o campo de futebol irá permanecer ao longo da história da comunidade como algo sagrado.

A preocupação de Dona Tuca dar-se-á em razão da rápida ocupação que a comunidade vai sofrendo. Não há registro na ACCAT de quando ela morreu, e tampouco o sabem os moradores mais antigos; apenas Bigode afirma que realmente conheceu a Dona Tuca.

O rápido crescimento da Vila irá acontecer a partir a migração de pessoas oriundas do interior. Segundo Tonho,

Na década de 70 isso aqui já era tudo lotado de casa, aí na década 80 começaram a subir lá pra cima e 90 já não tinha lugar lá em cima. Chegava os caminhão de madeira, de noite tu só ouvia os martelos, blum, blum, blum batendo, no outro dia a casa tava montada, era jogo rápido pra não perder o pátio e terreno. Pegavam as madeiras e se grudavam. Era em mutirão. Naquela época, 70 e 80, tu não via uma casa de material dentro da Tuca, era tudo de madeira, aí o pessoal que vinha do interior conseguia serviço aí desmanchava a casinha de madeira e fazia de material. Era tudo casa feita rápido, o pessoal vinha no desespero, era despejado como diziam, não tinha indenização, não tinha nada, o pessoal vinha montava nem que fosse uma pecinha e botava a família ali.

Seu Tonho nos revela a situação de vida dos primeiros moradores, a rapidez em fazer as casas para não perder o terreno, os moradores despejados e do interior. Além disso, Tonho traz em suas memórias os sons dos martelos batendo: “blum, blum, blum”. Neste sentido, os sons ajudam a lembrar. Assim como Tonho, Antônio Matos, ex-presidente da ACCAT, um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores (PT) (e que exerceu cargo de confiança durante o governo da Prefeitura de Porto Alegre na década de 90) e membro do Movimento Negro

Unificado (MNU), relata a situação precária da comunidade na década de 70 e 80. Ele foi um dos adolescentes que vieram para o Campo da Tuca naquela época. Ele lembra um fato que mostra a situação precária e de miserabilidade na qual viviam os primeiros moradores:

[...] até 80 e poucos não tinha água nem luz. Quando eu digo que não tinha água nem luz nas casas as pessoas não acreditam, nem recolhimento de lixo, só em 87 e 88. A Tuca foi a primeira vila em Porto Alegre a ter recolhimento de lixo. Só eu que sei disso, nenhuma vila em Porto Alegre tinha (Antonio Mattos).

Como é possível perceber, o desenvolvimento social do Campo da Tuca vai dando-se aos poucos, e o poder público só passa a ter uma ação efetiva na comunidade a partir de 1988, ano em que há uma mudança política nos rumos do país e começa, em Porto Alegre, o primeiro governo da Frente Popular do PT. É justamente neste momento que iniciam os projetos de Descentralização da Cultura nas periferias de Porto Alegre e os movimentos sociais neste período se organizaram em torno da busca por melhores condições de vida e participação política.

1.5 UMA ENCHENTE



FIGURA 3- Capim o 1º DJ da Tuca/Baile da Tuka

Capim, o primeiro DJ do Campo da Tuca, migrou de Cachoeira do Sul para Porto Alegre. Sendo despejada da Vila Santa Luzia, na entrada do Partenon, a família acabou comprando um terreno na Tuca, em razão de um irmão de Capim já estar morando na comunidade. Conforme me relatou, seu pai comprou uma casa em 1975. Hoje ele trabalha como carroceiro e realiza serviços gerais, tais como trabalho de pintura, construção de casas e limpeza de pátio. Nos finais de semana, atua como segurança do Baile Funk da Tuka.

Sua memória vem associada a várias experiências coletivas de outras famílias e à

lembrança do Riacho limpo onde tomava banho, mostrando também uma memória que é atualizada, como o lixo e esgoto que tomaram conta do riacho:

[...] estourou água lá de cima, que pegou até os cavalos do meu pai, a casa do meu filho veio abaixo. Muita água lá de cima do morro, aí a chuvarada pegando, e o barranco era baixo e a coqueira era na beirada, e caíram tudo. Cai um monte de casa, do Ivo da cancha de baixo. A família do diretor morava aqui na beirada da ponte. Veio a enchente e levou a casa deles. Eles eram de uma família grande. O riachinho era pequenininho, nós tomava banho ali, a água dava pra beber, tomar banho, a mãe lavava roupa ali dentro, tinha peixe, tinha tudo ali. Tinha uma pinguela, não era que nem agora, cheio de lixo, uma valetinha pequena, não era cheia de lixo que nem é agora. Não tinha esgoto, tudo era banheiro no chão. Não tinha ligação de água. Água tinha hora pra pegar. Aqui depois da enchente não pode botar mais casa (Capim).

Esse episódio, assim como a memória de Capim, revelam mais uma vez as condições sociais e econômicas da maioria dos moradores da vila. Entre eles está o diretor da Escola de MC, o Alcha de 38 anos (ou Índio, como é chamado), formado em Direito em uma universidade privada próxima ao Campo da Tuca e dono do Baile Funk da Tuka.

Logo que cheguei a sua casa, na sede do Sindicato MC, ele falou sobre sua vida, sobre seus sonhos e cobrou-me por eu não ser professor da escola, mas o que mais me afetou foi sua sensibilidade para questões sociais e para injustiças do mundo. Meu diário reflete um pouco essa impressão:

Entrei no Sindicato acompanhado por Dentinho, um dos técnicos do 12 Horas. A televisão estava ligada no Balanço Geral um programa de notícias policial e de entretenimento. Alcha estava sentado, tomando chimarrão, na sua volta quadros das conquistas do 12 Horas, o lugar era parecido com um galpão nativista. Ele estava interessado em saber quando era a eleição para presidente da Associação Comunitária. Ele já tinha muitas informações sobre mim. Conforme íamos conversando vi que aquele homem com olhar firme e com o rosto fechado de repente ficar emocionado ao lembrar quando sua casinha foi derrubada pela enchente de 82 e levaram todas as suas coisas e sua família teve que se mudar para as Paineiras. É o mesmo homem que comanda o 12 Horas, o Baile Funk e a Escola de MC. Uma pessoa que foi despossuída de sua casa na infância, em que viveu situação de miséria, em um período em que não tinha água, nem luz para todas as famílias na comunidade. Nos quais seus pais eram frentistas e seu irmão trabalhador da limpeza urbana. Ele foi cobrador de ônibus e com a indenização de seu trabalho comprou parte do negócio do baile Funk. Uma pessoa que viveu esse drama não podia deixar de ter o papel social que tem na comunidade. A admiração que todos os jovens à sua volta têm com sua história e com seu sonho de tornar a Tuca um lugar melhor para os moradores é um pouco o reflexo do drama vivido na infância. Por isso, o baile Funk situado onde ele está hoje, quase às margens do Riacho. Disse-me que quando o baile estava sendo reconstruído olhava para baixo e lembrava da sua infância. Eu saí dali e vi um ser humano sensível, e com muita fé. Sempre que eu perguntava sobre as suas ações, dizia que era obra de Deus, e que sem ele nada seria possível (Diário de Campo, 07/05/2015).

O drama vivido por este colaborador ao morar em uma “região periférica”³⁵ da cidade que, apenas a partir da constituição de 1988 passa a ter atendidas as suas necessidades básicas (como água tratada, luz e esgoto), revela a solidariedade e luta interna dos moradores desta

35 Meu entendimento é que o “centro” da cidade ainda permanece como espaço de produção cultural e artística, enquanto as regiões periféricas continuam afastadas, seja geograficamente ou pelos estigmas negativos do lugar.

localidade para viver em meio a tamanhas dificuldades.

O Campo da Tuca era, em sua fase inicial, uma chácara. Tinha um cabaré, um campo de futebol e um arroio (ou riacho, como os moradores o chamam). Esses lugares vão mudando em razão da vinda acelerada de moradores. Esse “espaço banal” (SANTOS, 2001) da cidade, inicialmente não ocupado por fábricas em seu entorno e nem por grandes empreendimentos imobiliários, é deixado à margem da sociedade e constituirá um espaço desconsiderado pelo interesse público.

Milton Santos, em *Por uma outra globalização*, aponta que a proposta para resolução de grandes problemas envolvendo a humanidade viria da existência de relações não hegemônicas e verticais, mas horizontais. Ele chama de horizontalidades os espaços em que essas relações se dão, tais como lugares de empresas, instituições e pessoas que acabam constituindo espaços de vivências, onde a atuação do estado é limitada. Segundo Santos:

Esse espaço banal, essa extensão continuada, em que os atores são considerados na sua contiguidade, são espaços que sustentam e explicam um conjunto de produções localizadas, interdependentes, dentro de uma área cujas características constituem, também, um fator de produção. Todos os agentes são, de uma forma ou de outra, implicados, e os respectivos tempos, mais rápidos ou mais vagarosos, são imbricados. Em tais circunstâncias pode-se dizer que a partir do espaço geográfico cria-se uma solidariedade orgânica, o conjunto sendo formado pela existência comum dos agentes exercendo-se sobre um território comum. Tais atividades, não importa o nível, devem sua criação e alimentação às ofertas do meio geográfico local. Tal conjunto indissociável evolui e muda, mas tal movimento pode ser visto como uma continuidade, exatamente em virtude do papel central que é jogado pelo mencionado meio geográfico local (SANTOS, 2001, p. 53).

Sendo assim, no entorno do campo de futebol e dentro dele irão acontecer e serão produzidas articulações políticas, sociais e econômicas. A região terá, a partir de 1988 e através da ACCAT em suas diferentes gestões, o papel político de exigir dos poderes constituídos convênios com a Prefeitura e as respectivas obrigações legais que estes teriam com a comunidade. Para Santos:

Pode-se dizer que, ao contrário da ordem imposta, nos espaços de fluxos, pelos atores hegemônicos e da obediência alienada dos atores subalternizados, hegemonizados, nos espaços banais se recria a ideia e o fato da Política, cujo exercício se torna indispensável, para providenciar os ajustamentos necessários ao funcionamento do conjunto, dentro de uma área específica. Por meio de encontros e desencontros e do exercício do debate e dos acordos, busca-se explícita ou tacitamente a readaptação às novas formas de existência (SANTOS, 2001, p. 54).

Essas novas formas de existências, principalmente dos moradores recém-chegados, implicarão o interesse pela política, do qual resultaram diversas ações de esporte e cultura que não serão feitas pelo poder público, mas sim pelos agentes locais, utilizando diferentes

estratégias e negociações que dar-se-ão até os anos 90. Neste sentido, assim como no século XIX, o Parthenon Litterario utilizou a música para promover festas e eventos para manter a Sociedade, os membros da ACCAT a utilizaram para arrecadar fundos financeiros para manter seu projeto educacional com crianças na comunidade. A sociedade Floresta Aurora, Satélite Prontidão, também tiveram esse papel como clubes sociais negros. Assim também o fez o Flamengo – time em ascensão na cidade como equipe do futebol de “várzea”³⁶ – para compra e aquisição de fardamentos para o clube.

Esse será o caminho encontrado para fazer frente à situação de miséria e pobreza pela qual passava grande parte da população residente na comunidade. Sendo assim, a formação política e a luta pelo reconhecimento como pessoas de direito serão “fortalecidas” ainda mais a partir de 90.

1.6 O FLAMENGUINHO

Em 9 de novembro de 1975 é fundado o Sport Club Flamengo. Ele será o primeiro espaço de promoção de festas e eventos culturais, entre eles concursos e festas *black* ao lado do futebol. A sede do time serviu como espaço de sociabilidade e de ponto de encontro, sendo que o Campo da Tuca será palco de grandes encontros e rivalidades com os times da região, tais como os times Morro da Cruz, Vila Vargas e São Miguel. Os torneios que aconteciam proporcionaram também a formação de grandes jogadores, sendo dois deles Feijão, que jogou no Juventude, e Paulão, uns dos fundadores do Flamengo, que atuou pelo Internacional de Porto Alegre, e hoje joga no time dos veteranos do Flamengo.

Porém, um único time de futebol era insuficiente para o número de jogadores que queriam fazer parte dos jogos. Por essa razão, foram formados o primeiro e o segundo quadro, ou time principal e time reserva. Os jogos envolviam a vinda de pessoas de diferentes comunidades e também proporcionavam a circulação do time por diferentes espaços da cidade, bem como viagens para o interior do Rio Grande do Sul. Todos os jovens da comunidade queriam jogar no Flamengo. Tonho relata a importância do futebol na comunidade:

36 É o nome dado aos clubes não profissionais, sendo conhecido também como futebol amador. Em nível local, ou melhor, comunitário, foram constituindo-se como espaços de sociabilidade e de rivalidade, assim como os times profissionais da cidade. No caso de Porto Alegre, o Sport Club Internacional (1909) e o Grêmio (1903) foram formados por descendentes de imigrantes alemães e italianos com significativo poder aquisitivo e, nesse período, negros não podiam participar das equipes. Em razão da segregação racial, surge, em 1910, a Liga da Canela Preta, com clubes que reuniam apenas negros e que durou até a década de 30 (SANTOS, et al, 2010, p. 83).

[...] no momento em que morre a tradição do futebol na Tuca, a Tuca morre. A distração da Tuca é o futebol, qualquer joguinho que dá ali lota o campo... antes do futebol era o Rosa Vermelha. [...] Pra ti ter uma ideia eu fui pra Campo Bom, vender uns sacos, aqueles saquinhos. Eu tava com a camisa do Flamengo. Um alemão lá olhou e disse: - Flamengo. Não é lá da Tuca, do Partenon? Vejo falar muito, “Nós temos campo aqui, vamos acertar pra ter o Flamengo aqui, nos temos vontade de jogar com eles”. O Flamengo era imbatível. Jogavam por música, dava pena de ver os caras correndo atrás da bola... o time tinha muito nome. Antigamente, era só amistoso, jogar no interior e ir pra fora jogar amistoso (Tonho).



FIGURA 4- Time do Flamengo (veteranos)/ Flamengo

Esse reconhecimento do Flamengo criava espaço de disputa, e não era possível atender à crescente demanda de jogadores que desejavam jogar no time. A fama do clube espalha-se pela cidade e no interior. Uma frase muito comum na geração mais antiga é o termo “jogavam por música”, a qual Tonho utiliza justamente como metáfora para falar da harmonia do time do Flamengo. Isso indica a música como algo harmônico, prazeroso e que nos remete à memória apontada pelo colaborador: “de dar pena de ver o time correndo atrás da bola”.

Neste caso, há umnexo entre futebol e música na comunidade ao longo dos espaços de

poder que foram surgindo, entre estes a ACCAT³⁷, fundada em 1977. Segundo Chernoff (1989), ao analisar a importância de J.H. Kwabena Nketia para o campo etnomusicológico, afirma que este:

[...] chamou de “nexo”, um termo por ele usado para indicar um meio de conexão ou simultaneidade entre domínios – que de outra forma seriam distintos institucionalmente (e analiticamente) – trazidos juntos para dentro da estrutura do evento musical. A palavra “nexo” refere-se literalmente à atração mútua entre partículas, no sentido de algo que reúne coisas (CHERNOFF, 1989, p. 2).

Desta maneira, aquilo que aparentemente não haveria conexão, mostra que a ACCAT foi atraída pelo futebol e pela música, em sua trajetória houve dois presidentes que foram técnicos de futebol tais como Alemão (Presidentes da Escola de Educação Infantil das Paineiras (creche do Alemão) e do time de mesmo nome e Dom (Técnico de futebol do Flamengo e União da Tuca, e trabalha com carroça).

Além disso, outros presidentes deram continuidade ao interesse da ACCAT pelo futebol, tais como Antonio Matos (Vereador, líder comunitário, integrante do MNU, Fundador do PT), Vera (Presidente da Associação), Leci Soares (presidente da Associação) e Luis Carlos, atual presidente.

Ao longo do processo e das mudanças pelos quais a comunidade foi passando, muitas tensões, divisões foram acontecendo. Tonho fala de um momento de tensão no qual houve uma divisão da associação. É a primeira “ladaia”, termo muito usado na comunidade pelos jovens funkeiros para denotar confusão, intriga e briga.

O alemão também fez parte, depois ele subiu lá pra cima, e lá ele montou aquela outra lá. Ele morava aqui em baixo. Ele se abriu daqui, foi quando iam lixar ele, meu coroa e os guris. Iam dar uma coça nele. Mas daí ele foi pra lá e disse já que querem botem duas associação. Ai como já tinha essa aqui, o alemão tentou montar a dele pra terminar com essa aqui debaixo. Mas isso não existe a Tuca é uma só (Tonho).

37 No capítulo 6 mostro a trajetória da ACCAT na perspectiva cultural e de seus projetos em parceria com a prefeitura e o Ministério da Cultura.

CAPÍTULO 2 - COMEÇA O JOGO



FIGURA 5- Time do 12 Horas (juvenil)/Serra esporte

“O momento do jogo, dramatiza, sobretudo de maneira virtual, as regras sociais, as representações de segregação do espaço urbano e mesmo as relações de poder da sociedade, com suas hierarquias, status etc. Na verdade, o futebol, concebido dessa forma redimensiona as representações sociais, ritualizando-as” (TOLEDO, 1996, p. 134).

Como apontei durante o capítulo anterior, o Campo da Tuca constitui-se como “espaço banal” da cidade, formado por migrantes de diferentes comunidades negras e populações rurais do interior que se estabeleceram na comunidade em razão do empobrecimento e do êxodo rural de uma classe trabalhadora.

O futebol foi a principal atividade cultural, em um período em que não havia atendimento às necessidades básicas dessa população, como água tratada, esgoto e luz, para todos os membros que irão viver ao redor do campo de futebol. Será justamente em torno deste espaço que haverá a formação de núcleos familiares, de parentescos e de uma vizinhança que, através da venda de alimentos e organização de eventos musicais, tem seus principais “tramos”³⁸ ou fontes de renda – os quais auxiliaram na formação cultural na comunidade.

Neste capítulo busco mostrar, através das narrativas de pessoas próximas ao meu convívio social, alguns parentes e amigos que serão tratados aqui como colaboradores desta pesquisa, as várias “cenas musicais” realizadas a partir de 1975 e promovidas por “dirigentes” de times de futebol de várzea ou amador – representados aqui através dos times de futebol Flamenguinho, União da Tuca, Azulão e Doze Horas.

Serão essas instituições esportivas as responsáveis pela “cena musical local” e pela cena futebolística, constituindo espaços de sociabilidades e de encontros nos quais o sentimento de identidade e pertencimento ao Campo da Tuca deu-se através de quatro décadas. Se o fato dessa vila constituir uma comunidade formada majoritariamente por

³⁸ Gíria que significa trabalho, muito usada por grupos de *rap* e por funkeiros em Porto Alegre.

negros, com casas de Religião afro-brasileira, clubes de futebol e associações, não é suficiente para tratá-la como Quilombo (no sentido histórico do termo), assumo neste capítulo a perspectiva apontada pela Sociedade Brasileira de Antropologia (ABA) no que diz respeito a laudos técnicos:

O termo quilombo tem assumido novos significados na literatura especializada e também para grupos, indivíduos e organizações. Ainda que tenha um conteúdo histórico, o mesmo vem sendo “ressemantizado” para designar a situação atual dos segmentos negros em diferentes regiões e contextos do Brasil. Contemporaneamente, portanto, o termo quilombo não se refere a resíduos ou resquícios arqueológicos de ocupação temporal ou de comprovação biológica, e tampouco se trata de grupos isolados ou de uma população estritamente homogênea. Da mesma forma, nem sempre foram constituídos a partir de movimentos insurrecionais ou rebelados, mas, sobretudo, consistem em grupos que desenvolvem práticas cotidianas de resistência na manutenção e reprodução de seus modos de vida característicos e na consolidação de um território próprio (O'DWYER, 2002, *apud* PRASS, 2009, p. 19).

Abdias do Nascimento, principal liderança dos movimentos sociais negros brasileiros no século XX e XXI, vai além, tratando o termo Quilombismo como um movimento político que:

[...] se estruturava em formas associativas que tanto podiam estar localizadas no seio de florestas de difícil acesso que facilitava sua defesa e sua organização econômico-social própria, como também assumiram modelos de organizações permitidas ou toleradas, freqüentemente com ostensivas finalidades religiosas (católicas), recreativas, beneficentes, esportivas, culturais ou de auxílio mútuo. Não importam as aparências e os objetivos declarados: fundamentalmente, todas elas preencheram uma importante função social para a comunidade negra, desempenhando um papel relevante na sustentação da comunidade africana. Genuínos focos de resistência física e cultural. Objetivamente, essa rede de associações, irmandades, confrarias, clubes, grêmios, terreiros, centros, tendas, afoxés, escolas de samba, gafieiras foram e são os quilombos legalizados pela sociedade dominante; do outro lado da lei se erguem os quilombos revelados que conhecemos. Porém tanto os permitidos quanto os "ilegais" foram uma unidade, uma única afirmação humana, étnica e cultural, a um tempo integrando uma prática de libertação e assumindo o comando da própria história. A este complexo de significações, a esta práxis afro-brasileira, eu denomino de quilombismo (NASCIMENTO, 1980, p. 4).

Neste sentido, entendo as significações presentes neste capítulo no sentido do quilombismo, pois este desenvolve-se a partir do esforço local dos moradores – principalmente negros – que foram viver num espaço melhor habitado, onde diferentes famílias irão se organizar a partir de associações e clubes de futebol. Esses habitantes ajudaram na constituição de “cenas musicais”.

Em seu livro *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, Andy Bennett e Richard A. Peterson mostram que este conceito vem sendo utilizado desde os anos 90 do século passado, e concebem-no como:

[...] um modelo para a pesquisa acadêmica acerca da produção, da performance e da recepção da música popular. O trabalho sob a perspectiva das cenas concentra-se em situações em que o *performer*, as estruturas de apoio e os fãs se reúnem para criar música coletivamente para seu próprio prazer³⁹ (PETERSON; BENNETT, 2004, p. 3).

Nesta perspectiva, os autores mostram que o termo pode referir-se a três tipos de cenas musicais:

A primeira, cena local, corresponde mais rigorosamente à ideia original de cena como aglomerados em torno de um foco geográfico específico. A segunda, cena translocal, refere-se a cenas locais amplamente espalhadas e envolvidas em uma comunicação regular em torno de uma forma distinta de música e estilo de vida. A terceira, cena virtual, é uma formação recém-emergente na qual pessoas espalhadas por grandes espaços físicos criam o senso da cena através de fanzines e, cada vez mais, através da Internet⁴⁰ (PETERSON; BENNETT, 2004, p. 7).

Sendo assim, as trajetórias aqui apontadas pelos colaboradores mostram o quanto as cenas musicais vão se transformando, de cenas locais a virtuais, principalmente no início dos bailes Funk no Campo da Tuca.

As diferentes “cenas musicais”⁴¹ surgidas através dos últimos quarenta anos na “Tuca” não se dão de maneira linear, mas se entrecruzam e acontecem ao mesmo tempo. Um exemplo é o caso do Bar do Vovô e do Cabaré do Rosa Vermelha. A tentativa aqui é fazer uma Mixagem, como aponta Fontanari (2013) em seu trabalho etnográfico e sociomusicológico com DJs da periferia de São Paulo, no qual entende este conceito como metáfora importante para os DJs e para o pesquisador, pois “podem respectivamente construir e evocar os sentidos socioculturais da música” (FONTANARI, 2013, p. 202). Para ele, a categoria (mixagem) é vazia de significado se “não considerarmos os principais agentes sociais que a empregam em seu fazer musical diante de seus pares e no cenário urbano em que atuam” (FONTANARI, 2013, p.217).

É a partir da junção destes conceitos apontados por Nascimento (1980) sobre Quilombismo, por Benetti e Peterson acerca da Cena Musical e sobre Mixagem por Ivan Fontanari que penso a categoria “cenas musicais quilombistas” para referir essa produção,

39 Do original: “a model for academic research on the production, performance, and reception of popular music. Work in the scenes perspective focuses on situations where performer, support facilities, and fans come together to collectively create music for their own enjoyment”.

40 Do original: “The first, local scene, corresponds most closely with the original notion of scene as clusters around a specific geographic focus. The second, translocal scene, refers to widely scattered local scenes drawn into regular communication around a distinctive form of music and lifestyle. The third, virtual scene, is a newly emergent formation in which people scattered across great physical spaces create the sense of scene via fanzines and, increasingly, through the Internet”.

41 As trajetórias dos bailes funk mostram o quanto foram responsáveis pela cena musical, como algo em constante movimento e com diferentes equipes, sempre em diálogo com as produções e as novidades executadas nas rádios.

através de uma visão ética e não êmica em relação às práticas sonoras musicais no Campo da Tuca.

2.1 O BAILE DO VOVÔ

Logo que chegam os primeiros moradores vindo do interior de Rio Grande do Sul para a comunidade, a família de Capim, um dos colaboradores desta pesquisa, lembra o momento e o objetivo do baile. Ele é o primeiro músico DJ da história musical da comunidade. Sai de Cachoeira do Sul com sua família e vem para Porto Alegre. O ofício de seus familiares era o comércio, com a venda de verduras, e serviços gerais. O baile do Bigode será, depois do Baile do Rosa Vermelha, o primeiro formado por migrantes que chegam à comunidade.

O falecido meu pai comprou uma casinha e nós compramos aqui. Aí nós fizemos uma casa para botar o salão de baile. O nosso salão de baile sabe como é que era tocado... nosso aparelho não era cd, era de vitrola, tipo disco. Tinha três caixas, e tinha barzinho para vender as bebidas. E casa atrás da porta ali até aquele portão era entrada. Não tinha essa aí de revista sabe, as pessoas entravam sem arma, sem nada, dançavam a noite toda, bebiam, curtiam e iam embora. Essa ponte não era nem construída ainda, era só uma pinguela, era dois paus exposto pra pessoa passar pro outro lado (Capim).

Para falar do som do baile, Capim utiliza e fala do contexto em que essa música era produzida, bem como dos equipamentos que eram utilizados para produzir música na cena musical da qual fazia parte e das relações de amizade que se estabeleciam, quando afirma que “bebiam, curtiam e iam embora”.

Neste caso, ele associa sua lembrança passada com o momento atual, no qual os conflitos e brigas nos bailes fazem parte de um cenário urbano e tenso. As condições do espaço também aparecem em comparação com a estrutura atual; a ponte de acesso, que hoje é de concreto, substituiu o que na época era uma “pinguela de dois paus”. Ele nos relata também o processo e situa no tempo o início da cena musical e as razões:

[...] demoremos um mês até a arrumar a casa, fechar a casa toda em roda, depois arrumamo, pintamo tudinho. Aí o pai disse assim: ‘Vamos fazer um salão de baile, que não tem baile na vila’. Isso em 75, nos era guri tinha 14 anos e o baile que tinha era só o Catarina⁴², o Catarina ali não podia né cara, era só gente que tinha dinheiro. E aqui não tinha baile, a pessoas ficavam tudo na vila. Aí abriu o salão, o baile era conhecido como o baile do Bigode (Capim).

A narrativa de Capim mostra a existência de bailes próximos, mas inacessíveis à comunidade da Tuca. No entanto, o Baile na casa de seu pai diferenciava-se por ser de aparelhagem, ou seja, com som mecânico, enquanto no Catarina Tênis Club a música era ao

42 Clube Social situado no bairro São José, voltado para música regional inicialmente, mas anos depois, na década de 80, a comunidade começará a participar e será o espaço de Black music e Pagode. Um dos promotores desses eventos musicais foi DJ Mano Délcio.

vivo. Um fato importante é que a vila não participava do baile fora da comunidade, em razão das condições econômicas sob as quais seus membros viviam. Além disso, Capim contou-me que o nome do baile de seu pai foi dado pela comunidade, sendo chamado o baile do Vovô.

Eu e meus irmãos tocávamos, a gente comprava os discos no centro, não me lembro qual era a loja, naquele tempo, era disco da nossa época, não tinha isso aí que nem agora internet. Quem tinha um disco daquele era primeiro lugar. Roberto Carlos, Erasmo Carlos, no começo, de entrada, tocava o que era novidade, o pai comprava, nós variava o som. Eu tinha só um aparelho, daqueles antigão de madeira, regulava ele na própria mesa, embaixo dele regulava também, era um só disco. Botava três e eles iam descendo, descia um tocava até o fim, e começava o outro, não podia parar, tocava todo o disco. Eu tocava todos os discos e virava de novo. Tocava todo o disco, selecionava 10 discos e colocava três (Capim).

Conforme exposto acima, o equipamento era fundamental para a realização da festa, em um período em que o DiscotecárioJ era o principal responsável pela cena musical. Além disso, circulavam pela cidade à procura de discos que consideravam ser “o primeiro lugar”. Neste sentido, tinham que fazer escolhas para que o baile fosse atrativo para comunidade. Capim aponta ainda para um fato interessante: no baile, ele tinha que deixar todo o disco tocar. Ele sempre faz a comparação com o tempo presente colocando as transformações que vê na cena atual, da qual participa como segurança e transita pelo palco do Baile Funk da Tuca.

Capim era o filho mais velho e, aos 14 anos, era um jovem adolescente com responsabilidades de gente grande, inclusive de animar a vida daqueles que chegam por diferentes motivos à comunidade. O relato deste colaborador revela a posição privilegiada que sua família ocupava na comunidade, pois neste período não havia iluminação para todo o território. Por terem uma casa grande com pasto para cavalos, podiam comprar equipamentos para promover a cena musical. A prova disso era que tinham um salão que comportava em torno de 100 pessoas e que, segundo ele, ficava “atuhlado” de gente.

Se este período realmente corresponde ao ano de 1975 não temos como comprovar, em razão de não dispormos de fotos que corroborem o fato. Contudo, é provável que seja verdade, pois 1975 foi o ano de fundação do Esporte Club Flamenguinho, o qual irá promover festas e eventos ao longo da sua história. Certamente, muito daqueles que participavam do baile do Capim eram jogadores deste time na comunidade.

Em 1977, é fundada a ACCAT, que será a responsável pela luta pelos direitos da comunidade. Neste sentido, a cena é alterada em razão do espaço do Baile do Bigode ter ido para a sede da ACCAT. Acredito que essa mudança tenha ocorrido em virtude da enchente de 1982, bem como de interesses econômicos e de renda que, ao que parece, não podiam ser

mais importantes que a saúde. Além disso, emergem relações de poder em razão do crescimento do baile, e a cobrança de entrada era uma forma de selecionar o público.

O baile foi pra sede, e o Alemão cobrava a entrada. Ele vinha aqui com a mulher dele, ele era o Presidente da Vila. Ele fez a sede, mas não tinha quem tocasse, o pai queria vender a casa. Nós entrava com a bebida e ele cobrava na porta... aqui a gente não cobrava nada. Durou um tempo o baile, depois o Alemão colocou o posto de saúde, e aí não podia colocar mais nada. Não dava para tá tirando as coisas dos médicos pra colocar som. Ai depois fecho e nós tivemos que recolher tudo, não dava mais, isso já era 80 e poucos, aí depois o Rael que abriu.

2.2 O BAILE DO RAEL – O RACHID

Rael segue com a cena de festas e bailes na Tuca. Sua família veio de Alegrete na década de 70 e instalou-se na Tuca, tendo posteriormente saído para morar fora da vila. Quando retornaram, na década de 80, permaneceram e se “apaixonaram”, como me disse. Ele tinha papel social importante como profissional da construção civil e foi responsável pela construção de muitas casas na comunidade. Rael situa seu baile na década de 70:

[...] foi em 70 e poucos, a mãe levou nós pro Pinheiro, ficamos dois anos no Pinheiro e voltamos pra vila de novo, aí voltamos pra esse local aqui. A casa era muito grande e não tinha nada na vila. Ai a gente começou. Ah vamo botar um som e comecemos a fazer. Se a gente tivesse que curtir um som tinha que ir longe. Ai nos armamos aquele ali, deu tudo certo e aí depois nos procuremo um local mais grande que era lá em cima (Rael).

A saída de Rael da vila e a constatação, no seu retorno, de que na Vila não “tinha nada”, foi o mesmo sentimento descrito por Vovô, pai do Capim, quando chega no Campo da Tuca em 1975. Isto nos mostra que houve um intervalo de tempo no qual os colaboradores não sabem precisar as datas exatas dos acontecimentos musicais.

Os jovens da Tuca na década de 80 irão frequentar as festas e bailes *black* no entorno do Campo da Tuca e também afastados da comunidade. O relato de Rael aponta para a existência de uma coletividade entre os jovens, proporcionada pelos encontros musicais.

[...] nossa turma saia daqui, não era uma turma era uma renca. O Rael que puxava. As gurias pedindo dinheiro para pagar a nossa entrada na frente e nos atrás. Era eu, o Jacaré, o Sagu, o Tileco, era um monte, uma renca pra curtir a festa, nos curtia tudo numa boa, nunca deu encrenca, depois pegamo essa experiência e trazêmo pra dentro da vila (Deise e Rael)⁴³.

A partir da citação acima, podemos perceber que os jovens transitavam por diferentes espaços e não ficavam “guetizados”, como muitos pensam quando abordam a cultura negra; ao contrário, eles e elas circulavam pela cidade.

Ao observar a cena musical de *Black Music* realizada pela cidade, Rael vai justamente promover “reuniões dançantes” em sua casa. Neste espaço ele realizava, junto com sua

43 Nesta entrevista, sua ex-mulher participava e complementava as histórias com aspectos que ele não lembrava. Isso foi algo comum nas entrevistas que realizei com Capim e Rael, as mulheres complementavam suas memórias.

esposa, a venda de bebidas e alimentos para gerar renda para sua família, e será com esse “trampo” que irá comprar o terreno onde irá construir a sede do time de futebol União da Tuca. Seu amigo Tileco, atual presidente do Esporte Club Flamenguinho, participa junto dessas festas. O União da Tuca será o principal rival do Flamenguinho, segundo Rael:

O Flamenguinho tinha três ou quatro times entendeu, era muita gente. Se fosse jogar bola ali na moral, tu jogava dez ou quinze minutos e entrava mais outro time, depois tinha mais outro. Tu esperava a semana toda pra jogar 10 ou 15 minutos. Aí nós fizemos um time que todo mundo jogava. Depois o Dom foi técnico do União no finzinho. A rivalidade era grande, era clássico, né meu, quando jogavam um contra o outro, bá o campo lotava e o pau pegava. Só jogo bom (Rael).

Essa rivalidade surge a partir do final dos anos 90, quando o União da Tuca torna-se o rival do Flamenguinho. Muitas festas e eventos musicais realizados na comunidade irão acontecer em razão desses dois times de futebol. Ambos tinham suas sedes e promoviam churrascos, galletos, concursos de rei e rainha, festas de finais de ano, aniversários dos times e venda de alimentos para comprar camisetas e gerar renda extra para os times.

No que diz respeito à música, o repertório musical utilizado nos Bailes do Rael, conhecido como Baile do Rachid⁴⁴ a partir nos anos 90, será formado por Pagode, e também por vários artistas Funk no Rio de Janeiro e de São Paulo com projeção nacional. A diversidade musical parece ser algo muito importante para Rael, pois ele afirmou que tocava “de tudo”:

Som naquela época era variado, era Raça Negra, Alexandre Pires e discoteca né. Era tudo misturado, era um pouco pra cada um, entendeu, não era só um. Tudo misturado. Ali eles já tavam sabendo, o meu negócio tem que ser tudo variado, tem pessoas que gostam disso, e outros não gostam, e ali era o bagulho variado (Rael).

A música que tocava nas rádios Princesa, Farroupilha, Cidade e Metropolitana era variada em música negra popular. Diversos radialistas negros circularam pela comunidade durante este período e ajudaram na divulgação do Campo da Tuca na mídia. O Bar do Rachid era frequentado por radialistas “da antiga”, como Girosinho e Rafael. Eles vinham e participam das atividades promovidas por times de futebol como o Flamenguinho e o União da Tuca.

Neste período de fortalecimentos da música negra popular no Brasil, a frase “era tudo variado” significava tocar Samba, Pagode e Funk, pois esses gêneros ocuparam espaços nas rádios locais, que auxiliaram na promoção de grupos musicais também locais. Os bares com música ao vivo e som mecânico, como o Baile do Rachid, irão constituir-se juntamente com as escolas de samba da região como espaços de sociabilidades negras.

44 Nome do personagem de uma novela da Rede Globo que tinha várias mulheres.

O Baile do Rachid não será apenas um bar com som mecânico; ele irá também promover atividades sociais e esportivas na comunidade. Rael será a pessoa que fará aquilo que Vovô, pai do Bigode, fazia logo no início de formação do Campo da Tuca, pois, quando morria alguém, por exemplo, ele saía para recolher dinheiro para fazer o velório da pessoa.

Essa prática, tão comum no meio rural, foi trazida pelos grupos que, sem dinheiro, faziam os velórios na sede do Flamenguinho. Rael também teve esse papel de destaque na comunidade enquanto o seu bar funcionou. Ele fazia o trabalho social, assim como o fazia a Associação Comunitária, porém com outro caráter, mais próximo das pessoas. Sua relação de companheirismo, de camaradagem e amizade auxiliou na construção do prédio da sede do Rachid. Ele comenta como adquiriu prestígio na comunidade:

O bagulho era tudo certinho nunca deu nada. Era tudo no respeito total. Claro, porque na moral é o seguinte, eu na moral conhecia tudo aqui. Eu fazia festas das crianças no campo, não sei se tu te lembra, comprava aqueles bolão, pedia nas casas dois pila⁴⁵, um pila, fazia aquele bolo todo, comprava o bolo, dava suco e os bagulhos pra toda as crianças. E muitos se lembram daquilo ali. O cara tem trinta e poucos anos, ou vinte poucos anos, era pequeno demais, é mais uns de trinta e poucos anos que eu fazia essas caminhadas todas. E quando morria um também, eles vinham aqui em casa, eu tinha que sair fazer lista. Eu fazia vários bagulhos. O futebol no momento que a gente formou o União da Tuca nos arrumamo o jeito de montar o bagulho, foi bem antes. Foi em volta de enterro. Morria um da família ali. Bá meu nos tamo mal, vamos lá no Rael, batiam direto aqui. Ai eu saia na vila rodando pra pagar o caixão. Tudo isso aí, foi tudo antes de eu ter o esquema ali. Por isso que quando eu já tive o esquema ali o respeito comigo já era. Eu já tinha referência na vila já, entendeu. Eu já tinha ajudado muita gente. Entendeu então, bá o Rael! Era um respeito, que nem agora, e assim vai indo. O respeito era nas crianças e nos mais velho. Tu vai ter um retorno, mas se tu for mal, tu vai receber o mal e assim vai indo. Fiz um monte de coisinha nesta vida (Rael).

Como é possível perceber, as crianças e os velhos eram preocupações sociais da comunidade e refletem um pouco do contexto da época, no qual as crianças passaram a ter atenção especial do poder público. Surge neste período o Estatuto da Criança e do Adolescente, o ECA, que era muito falado na comunidade, principalmente pela preocupação em atender as crianças e os adolescentes. Rael também tinha essa preocupação e fazia o atendimento direto sem preocupar-se com questões éticas; buscava apenas “fazer o bem”.

Atividades assistencialistas eram muito comuns neste período. Havia pessoas que distribuía comidas, alimentos e ranchos. Algumas igrejas evangélicas, pentecostais e espíritas faziam esse trabalho também. O baile do Rachid incorporava todas essas responsabilidades sociais em um período em que a música não era ainda uma política pública consolidada, e tampouco o era a assistência social. A solidariedade entre esses moradores ajudou na construção coletiva de espaços de sociabilidade em um momento em que atuação

45 Significa moeda em Real, que antes se chamava pila na comunidade. A gíria permanece como algo regional em Porto Alegre e no Rio Grande do Sul.

do poder público era mínima e quem promovia a cultura e a cena musical eram os líderes comunitários, como Rael.

2.3 O GEORGE'S BAR – O MACACÃO

No final dos anos 90, surge no Campo da Tuca um novo espaço musical, o George's Bar (conhecido como bar do Macacão). O proprietário era um senhor negro, assim como Rael, que foi um dos grandes promotores culturais no Campo da Tuca, uma pessoa muito envolvida com o universo do Samba. Ele era um dos antigos moradores do Campo da Tuca e faleceu em Alvorada, em 2013. Seu bar foi o espaço no qual os grupos musicais formados por Pagodeiros e sambistas da cidade começaram a frequentar no Campo da Tuca.

Ele funcionou durante o mesmo período do baile do Rachid e proporcionava às pessoas da comunidade o contato com um espaço musical com música ao vivo. Ao mesmo tempo, dava continuidade à tradição de Discotécarios, como o Baile do Vovô e o Baile do Rachid. No Brasil vinham sendo consolidado na música popular brasileira o sertanejo, o axé e o Pagode. Luiz Tatit, em seu livro *O Século da Canção*, aponta que esses três gêneros se apoderaram “do mercado nacional de discos, gerando na sociedade global um misto de alegria e mal-estar” (TATIT, 2004, p. 235) nos anos 90. Neste sentido, no final do século XX, a comunidade será impactada por essa produção de música nacional: grupos de Pagode irão surgir e ocupar esse espaço, dividindo-o com os grupos de Samba e de *Swing*.

Na cena local, bandas como Senzala, Pagode do Dorinho, Cauby e Banda e Louca Sedução fortaleciam-se na cidade na onda dos sucessos nacionais do gênero Pagode nas rádios (TROTТА, 2006).

O Bar do Macacão era o espaço de encontro desses vários músicos na cidade. Bandas como Pagode do Dorinho e músicos como Cauby, Jorginho 7 cordas, Fininho, Anderson Cabeça e outros tocaram neste bar.

O local foi montado justamente para que houvesse uma banda tocando, pois tinha ao centro um palco, ao lado esquerdo a copa, no meio a pista e do lado direito os espaços de mesas. Foi projetado para receber grupos musicais, diferentemente do bar do Baile do Rachid, no qual havia uma pista ao fundo, do lado esquerdo o canto do DJ e do lado direito os banheiros, não havendo um palco. Existia, ao fundo, um espaço que os músicos, como eu, passamos a usar, nas poucas apresentações que realizamos com meu antigo grupo musical, mas a estrutura não tinha sido projetada para tal fim.

Anderson Cabeça, que hoje é professor de música na ACCAT, é músico profissional, e neste período estava tocando em escolas de samba da comunidade. Ele também tinha um grupo chamado O Sabor do Pagode, fundado pela ACCAT, e lembra do George's como um espaço de formação importante e “mágico”:

Que nem o antigo George macacão. A gente se reunia, coisa e tal, vinham umas cabeças fera, de fora, paravam tudo ali pra tomar um gelo, trocar a sua ideia, vinham amanhecido das outras festas e rolava samba. Eu digo samba, samba mesmo de raiz. Eu toquei um tempo ali, conheci várias cabeças, agora eu não recordo os nomes. Eu conheci ali várias cabeças boas, gente bacana Cleber do Dorinho tava sempre ali, Fininho. Eu aprendi o Brasileirinho com Fininho, Daniel que tocava muito guitarra, ali era um encontro bacana, até a Jovelina⁴⁶ tocou ali. Nos fazia um juntamento, era eu, o Davi, o Tiquilim e o Kiko. Daquilo ali eu sinto falta. O George macacão ali tinha uma parada mágica, tinha um tchan, uma energia (Anderson Cabeça).

Como podemos perceber, no que diz respeito às “cenas musicais quilombistas”⁴⁷, havia na Tuca, tanto durante os bailes do Rachid quanto nos bailes do George Macacão, um trânsito de músicos de outras localidades que ajudaram a “fortalecer”⁴⁸ a cultura do Samba e do Pagode. No caso de Anderson, este lugar foi o espaço em que ele teve contato com músicos que representavam o Samba na cidade. Isso auxiliou o seu crescimento como músico na medida em que era um espaço não só de performance, mas também de formação musical.

Lembrei da minha primeira incursão no bar do George's. Assim como o Anderson, não lembro o período exato em que as coisas aconteceram, mas lembro-me bem do ocorrido. Relatei em meu diário de campo:

Lembro quando eu cheguei no bar do Jorge com o meu cavaquinho, era cedo da manhã. E naquele bar estavam João sete cordas, Fininho e um outro músico. Eles estavam fazendo um samba. Eu nunca tinha entrado ali. Mas meu interesse pelo instrumento me levou aquele espaço que era a vontade de aprender. Eu ficava olhando eles tocarem, a expressividade, o olhando os dedos rápidos no violão sete cordas. Lembro bem da canção Menor Abandonado de Zeca Pagodinho, um dos grandes clássicos do samba. Conversando com cabeça me veio na mente aquelas memórias, eu não sabia que fazia parte de uma tradição de samba no Campo da Tuca, assim como Anderson Cabeça. Eu estava sentado ao lado entrevistando um cara que me ensinou os primeiros acorde no cavaquinho, a primeira pessoa que procurei na comunidade, quando quis começar a aprender o instrumento. Ele aprendeu com pessoas de fora da comunidade seus primeiros acordes e eu aprendi com ele, um 'de dentro'. Em um tempo em que não havia internet na Tuca e nossas aprendizagens musicais davam-se no convívio com os músicos (Diário de Campo, 22/08/2015).

Essas lembranças levaram-me a questionar o lugar que eu ocupava na música do Campo da Tuca quando comecei a realizar o trabalho de campo e a fazer descobertas, como o fato de Anderson ter tido sua formação musical na roda do Bar do Macacão. Prass (2004), em seu trabalho etnográfico na escola de samba Bambas da Orgia em Porto Alegre, nota, ao

46 Jovelina Perola Negra, um dos grandes nomes do Samba no Brasil.

47 Faço uma montagem da cena musical e quilombismo.

48 Termo usado pelos funkeiros para aquelas pessoas que querem lhes ajudar.

referir-se à oralidade e ao aprendizado, que “quem ensina é a vivência socializadora na quadra, desde a infância, convivendo com a música e dança, com o mundo do samba e do carnaval” (PRASS, 2004, p. 138). Nossas trajetórias musicais se cruzavam em um ponto de encontro de músicos sambistas. Como pessoas envolvidas com o meio do Samba e do carnaval, fomos criados desde pequenos na bateria de escola de Samba Filhos da Candinha.

Foi interessante perceber que não apenas músicos sambistas frequentavam o bar. Em vários momentos o George alugava o seu bar para festas, o que possibilitava outras vivências e experiências musicais. Era uma pessoa muito preocupada com os negócios e cuidava de seu espaço. Durante o período em que eu tocava, realizamos várias festas em seu bar e, em uma delas, já nos anos 2000, acabamos incentivando o surgimento de uma nova cena musical quilombista no Campo da Tuca: o Funk.

Esse movimento chega no Brasil a partir da década de 80 vindo como Hip-Hop, mas aqui será chamado de Funk. Lopes e Facina, no artigo *Cidade do Funk: expressões da diáspora negra nas favelas cariocas* afirmam que:

Nos subúrbios e nas favelas da cidade do Rio de Janeiro, o hip-hop da Flórida recebe o nome de funk. Logo nos primeiros dez anos de existência, essa prática musical deixa de ser uma simples imitação ou reprodução da forma e estilo que haviam sido afetuamente tomados de empréstimo dos negros de outros locais para se transformar num ritmo que conjuga a estética do hip-hop às práticas negras das favelas cariocas. No funk encontramos várias performances que evidenciam essa mescla: a fala cantada do rapper, muitas vezes, carrega a energia dos puxadores de escola de samba, as habilidades do corpo do break são acentuadas com o rebolado e a sensualidade do samba e o *sampler* vira batida de um tambor ou atabaque eletrônico (LOPES; FACINA, 2010, p. 2).

As autoras vão criticar o binarismo ao qual o Funk é submetido, sendo considerado pelas classes dirigentes e pelas elites, com seus padrões de bom gosto estético, como vulgar e perigoso. Apontam ainda que isso se dá em razão da tentativa da sociedade burguesa de mapear as práticas culturais negras e de colocar sua alteridade negra em seu devido lugar.

Neste sentido, o Funk da Tuca pode ser colocado como algo desviante na cultura gaúcha, com todos os estereótipos que carregava naquela época. Mesmo assim, naquele período realizamos uma festa de final de ano, algo muito comum nos bailes do Rachid e do Macacão. Os jovens da comunidade se encontravam não mais apenas pelo futebol como nas décadas anteriores, em que os eventos musicais davam-se em razão do aniversário dos times. Agora, a cena musical Funk será produzida pelos próprios funkeiros.

MC Betinho do Camarote, o primeiro MC de Funk do Campo da Tuca, relata quando tocou no George's Bar pela primeira vez.

[...] teve esse dia que teve o Pagode de vocês, lá o Swing da Gente. E teve aquele DJ aquele conhecido teu, que ele morava aqui na subidinha do que vai ali do Pôr- do- sol com aquela loira. Não sei se era Cris. Era DJ Cris, porque era do vem Cristiane. Ele gostava dessa música. Era a música que a gente cantava. Pá, tu vê que os bagulhos se encaixavam, um bagulho que não tinha. Era uma loucura parecia que era pra acontecer. E aí quando vê, nós, bá meu, como é que nós vâmo fazer? - Bá meu falei com cara lá. O cara vai deixar nós cantar, nós vamos cantar ali no George's Bar. Época do George's bar. Nos nem acreditamo e o velho gostou da história (MC Betinho do Camarote).

Em sua memória musical, MC Betinho lembra dos DJs e da música da época através do refrão “Vem Cristiane” (faixa 2) e traz também aquelas pessoas que ajudaram o movimento do Funk. Ao entrevistá-lo eu não tinha a noção do quanto tinha sido importante aquela oportunidade que receberam, e a frase “nos nem acreditemo” revela o quanto não esperavam serem aceitos. Além disso, da forma escancarada como o Funk era tratado no Brasil, sua aceitação surpreende inclusive os artistas que o fazem. Porém:

Com letras simples, acompanhadas de sons feitos por colagens, sem a necessidade de uma formação musical mais formal e especializada, o funk abre espaço para aqueles que sonham em ser MCs e vêm nisso uma perspectiva de carreira bem mais atraente do que outras disponíveis para essa camada social (FACINA, 2009, p. 2).

Ser DJ ou MC era uma forma que os jovens da comunidade tinham de ganhar uma renda extra. Betinho, adolescente na época, viu no Funk uma oportunidade de inserir-se na cena musical crescente no país e, a partir daquele momento, vai exercer sua alteridade no movimento ao começar a realizar suas próprias festas, acionando uma rede de pessoas:

Eu e o Alex que dava aula de percussão lá na Conceição, se envolvia com esses bagulhos. Bá, nós temos que montar, era o que ele mais falava. Vamos montar uma festa. O Fabinho já dava esse lance de segurança. Eu faço a segurança e aí bombou a festa no George's Bar e aí os caras viram que dava certo e daí bombou nos 24 (Betinho do Camarote).

2.4 O BAR DOS 24 – O AZULÃO

Depois de quase uma década em que os times de futebol tinham papel direto na produção musical da comunidade e após o fechamento do baile do Rachid, surge um time de futebol chamado Azulão. A equipe promoverá o primeiro baile de Funk do Campo da Tuca de maneira sistemática, realizado todos os finais de semana ao modelo Funk Carioca, com um DJ Carioca e com sua equipe Mastersom isto lá pelos idos de 2007.

É importante ressaltar que todos os bares tinham objetivos econômicos importantes, serviam de renda e proporcionavam trabalho para as pessoas envolvidas. Os familiares tinham papel importante na organização dos bailes, atuando como seguranças, trabalhando na venda

de bebidas e sendo músicos ou DJs; ou seja, havia um grupo de pessoas envolvidas nestas cenas musicais. Eram bailes promovidos semanalmente, diferentes daqueles que tinham um calendário específico (como aniversário de times de futebol ou festas de final de ano).

Os 24 tem esse nome em razão da matriarca da Família dos jogadores ter tido 24 filhos. Eles ficaram conhecidos na comunidade como os 24, ou filhos da Enilda. Atualmente, carregam o nome do time de futebol da família e não são mais os 24, mas sim Azulão, cor esta que os diferencia do time de futebol do seu rival o time 12 Horas - que tem as cores vermelha e preto.

Em 2007, após a inauguração do Ponto de Cultura, resolvemos desenvolver um projeto para conhecer a música produzida na comunidade. Fomos, então, aos bailes do Azulão e ficamos um final de semana no Baile. Neste período, entrevistamos os seguranças, o dono do bar e a audiência do baile.

Os jovens da comunidade reuniam-se para “curtir” o baile e, neste período, estavam formando-se os Bondes em Porto Alegre, que eram grupos de jovens que saíam pelo espaço urbano da cidade realizando pichações. Eles exerciam aquilo que eu chamo de “a arte da patifagem” (ROSA, 2014). Nesta época, a imagem construída em torno da noção de baile Funk era associada ao crime, em razão dos estereótipos construídos sobre esse movimento musical no Rio de Janeiro.

Neste caso, no início dos anos 2000 e também no final daquela década, o Funk na cidade ganha força com DJ Cassiá, MC Jamay, MC Jean Paul em Porto Alegre e a primeira dupla de Funk, PR e Betinho do Campo da Tuca. Esses irão constituir a primeira geração de MC de Funk em Porto Alegre.

PR e Betinho iniciaram a primeira apresentação no George's Bar e foram os responsáveis pelo fortalecimento da cena e por inspirar a formação de novas gerações. Sendo assim, o Baile do Azulão será o embrião de uma geração de funkeiros anos depois. Os bondes irão então cantar as músicas do baile entre sons do Funk “proibidão” e do “putaria”. Os jovens e adolescentes saíam à procura de bailes e festas Funk.

O que pude constatar é que as cenas musicais de Funk e Samba conviveram na comunidade durante um período. O bar do George's continuava existindo com eventos específicos. O bar do Azulão tornava-se o espaço central do Funk no Campo da Tuca e de outras comunidades, como Morro da Cruz, Chácara dos Bombeiros e Morro da Polícia.

Minha irmã, hoje com 22 anos, participou dos bailes do 24. Eu tinha uma atitude muito preconceituosa em relação ao Funk dentro de casa. Minha curiosidade levou-me anos depois a pesquisar esse espaço como educador e produtor cultural do Ponto de Cultura para conhecê-lo melhor. Nesse mesmo período, estava nascendo o meu filho e eu já não morava mais na comunidade. Apesar de os jovens relatarem que o espaço do Baile não dava briga, essas cenas aconteciam e, ainda que infrequentes, levaram ao fechamento do Baile do Azulão pela falta de capacidade deles de conter os conflitos. Em um dos bailes aconteceu o fato que motivou o fechamento do local, quem narra é minha irmã:

Deu meio que um tiroteio dentro do baile, aí pararam com o baile, eu lembro até que eu só não presenciei o fato, porque eu tava procurando a Vanessa pra gente poder voltar pra casa junto, eu tava mais dentro do baile. Foi eu sair e deu isso aí. Foi só um susto, eu não soube de ninguém que tivesse morrido, não deu na mídia, era muito tranquilo de ir. Durou um ano, ou não chegou a um ano, não era todo o final de semana que acontecia, mas lotava era muito pessoas jovens, tu não via o pessoal usando droga. Rodava todas as músicas da atualidade de funk, Furacão 2000, MC Catra (Risos) tudo, e também não tocava só isso, tocava Hip-hop, música norte americana. Até porque Pagode tocava aqui no seu Georges. Ali era outra turma, era os nego veio (Juliana Acosta).

Esse bar era em um Galpão onde eram realizados os bailes nos finais de semana. Neste caso, os 24 não pretendiam construir um baile e o fizeram no espaço existente: um galpão de uma oficina mecânica. Na entrada do baile, à direita, ficava o equipamento do DJ e a pista, aos fundos os banheiros e no canto esquerdo a pista, dividindo o espaço com a cancha de osso.

Em razão da amizade e da proximidade entre os jovens e moradores, não havia a necessidade de as pessoas passarem por revistas para controle de armas ou drogas. Um fato curioso foi que, quando entrevistei os seguranças do baile, eles disseram que “não tinha nada da vila”. O “não ter nada”, mais uma vez, aparece como um vazio quando não eram promovidas as festas no George's Bar.

O fato de haver baile com uma frequência semanal ou quinzenal possibilitava o trânsito de pessoas de outras comunidades e do entorno no local. Quando voltei a rever as fitas gravadas por nós no acervo do Ponto de Cultura, na ACCAT, os seguranças relatavam e apontavam para mim dizendo que o baile estava cheio, lotado. Um dos pontos de referência eram os carros na frente do Baile.

Os carros representam a vinda de “outsiders” para o baile. Diego hoje tem uma produtora, a MYD, produz artistas de Funk, trabalha no Ponto de Cultura e lembra como era o baile do Azulão. Ele mencionou algo que eu nem lembrava mais:

[...] até então eu não tinha ido ainda, até aquele dia, nós não tinha ido ainda, eu e Pablo, nos precisava de uma desculpa. E a desculpa era o trabalho. Então vamo fazer essa filmagem aí pra vê come é que. Bá, cara! Eu vi como é que era e numa semana eu tava de novo, e na outra eu tava de novo, e na outra de novo, aí eu comecei a trazer meus amigos, porque o negócio foi bacana. O ambiente era gostoso, a música era boa, era totalmente diferente do que é hoje. Era chão batido, poeira, não tinha uma estrutura que hoje o baile Funk tem. Por não ter toda a tecnologia, toda a estrutura, eu me sentia como se fosse uma festinha de casa, tá aqui todos os meus amigos que eu conheço, banheiro ali, coisa aqui, tinha essa coisa mais tranquila. Nós saía daqui, ia pro do centro e voltava pra cá. Foi muito bom na época do Lacreia, do Jason vai te pegar⁴⁹, a coisa mais lúdica, as letras eram sátiras, tu te divertia (Diego Centeno).

O baile Azulão, tanto para Diego quanto para minha irmã Franciele, era um momento legal, diferente do momento atual. Experiências musicais revelam um contato com os amigos e familiares, e a música auxilia nas suas memórias quando narram as canções que eram tocadas – como as do MC Catra e do MC Serginho e Lacreia - em um período em que o Funk lúdico com danças e coreografias se firmava e surgia o Funk Putaria.

Mylene Mizrahi, em seu estudo etnográfico sobre o funkeiro Mr Catra, vai analisar os nexos entre os processos estéticos, criativos e a conectividade deste artista na cidade do Rio de Janeiro, percebendo suas relações com a família, com os amigos e no seu estúdio de gravação e preocupando-se também com os aspectos religiosos da vida do autor, que é um dos ícones do Funk. Sua análise dos discursos do MC visa a desconstruir a ideia de genialidade mostrando o contexto cultural de produção de sua música. Para ela, o Putaria, subgênero de Funk, “é uma inovação que surge em função da busca de seus agentes por uma maior circulação do ritmo que se ‘encaixou’ no gosto carioca e brasileiro” (MIZRAHI, 2010, p. 107).

No contexto de Porto Alegre, como apontam os colaboradores, essa conectividade de Mr Catra deu-se também fora do Rio de Janeiro e sua música caiu no gosto dos jovens do Campo da Tuca. Tanto Diego quanto Franciele hoje não frequentam mais as festas de Funk na comunidade, mas é possível perceber, em suas narrativas, o quanto esse momento do baile do Azulão deixou marcas profundas de encontros e amizades construídas em torno desse espaço. A fala do Diego revela também um juízo de valor, ao dizer que o baile daquela época era diferente do de agora, quando afirma que era “mais lúdico” e que a música “era boa”. Neste sentido, há um juízo estético que permeia não só a audiência, mas também os produtores de Funk.

No meu caso e no do Diego, nós precisávamos de um motivo para entrar no Baile Funk do Azulão e, de uma maneira ou de outra, a inauguração do Ponto de Cultura colocou

49 Faixa 3.

essa responsabilidade sobre nós. Tínhamos que registrar a produção local. De 2006 a 2010, o Ponto de Cultura tem várias fitas de vídeo (VHS) que registram a produção artística desse momento importante da cena musical local.

A imaginação é um ponto interessante ao se pensar práticas sonoras musicais como o Funk e seus espaços. As pessoas constroem imagens que são associadas com as representações feitas pela mídia e por aquilo que ela nos apresenta do baile, principalmente aquelas do Rio de Janeiro. No entanto, as experiências vividas nesses espaços fazem com que aqueles que frequentam os bailes, seja por curiosidade ou não, retornem em razão do prazer proporcionado por essa cena musical, até o momento que alguma coisa não lhes satisfaça mais (como foi o caso de Diego Centeno e de Juliana Acosta).

3.5 O BAILE SOB NOVA DIREÇÃO/BAILE FUNK DA TUCA

Seguindo a genealogia dos bailes, quase três décadas já tinham se passado e a tradição de festas e bailes na comunidade tiveram sua continuidade. A Vila Campo da Tuca foi, aos poucos, constituindo-se como um espaço cultural onde pessoas de bairros e vilas próximas compareciam. Neste sentido, durante os anos de 2008-2010 algumas transformações profundas irão acontecer, sendo uma delas a popularização da internet – que irá aumentar a circulação entre pessoas de comunidades diferentes, em razão dos contatos via Orkut e Messenger.

Além da internet, a rádio é, para os jovens, um elemento muito importante de suas experiências com música. MC Betinho do Camarote nos fala dessa relação:

[...] eu comecei a escutar rádio na época do *Som da Cidade, Sai Dançando*. Eu tinha uns doze anos, foi bem no dia do meu aniversário. Eu tava escutando aquela *Eu só quero é ser feliz*⁵⁰. Aí eu comecei a curtir e tudo. Aí eu comecei sabe como que é a loucura de criança na época, as fitas, nós começamo aquela loucura de gravar fita, fita, fita e ia indo na outra rádio, quando vê começou aquela loucura de Funk. Aí bah é isso daí que eu vou fazer, aí criei a primeira música que foi aquela da coelhinha (MC Betinho do Camarote).

O rádio influenciará as escolhas de Betinho pela estética musical Funk, e não o cotidiano da comunidade dos músicos de Samba e Pagode. Ele acabou sendo um dos produtores musicais do Bar Sob Nova Direção, antigo George's bar. Durante esse período, MC Betinho do Camarote tinha uma dupla chamada PR e Betinho.

50 Um dos clássicos do Funk dos anos 90 do Rio de Janeiro e que relata a violência em volta dos bailes de comunidade (faixa 10)

Aí começou a surgir bondes⁵¹ de tudo quando é lado, Saradinho, Safadinho, não sei o quê dinho, não sei o que Funk. Era tanto grupo, e só nós de MC no bagulho. Dupla de MC era nós primeira dupla de MC de Porto Alegre, de MC só tinha Jean Pool e nós. A primeira dupla de MC de Porto Alegre fiquei sabendo disso muitos anos depois que nós fomos a primeira dupla de MC. Aqui todo mundo queria ser ou um MC ou bonde, não tinha dupla de MC, só nós era dupla de MC e a dançarina (MC Betinho).

MC Betinho do Camarote reitera várias vezes que formou a primeira dupla de MC de Porto Alegre, e o quanto essa foi uma descoberta que realizou à medida que circulava pela cidade cantando Funk. Quando afirma que todo mundo queria fazer (Funk), ele se refere ao contexto da comunidade e também de Porto Alegre.

Sendo assim, esse encontro etnográfico proporcionava muito mais do que apenas uma entrevista. Percebi que esse momento representava para ele um momento de escuta sobre seus anseios, dúvidas, sonhos e desafios de viver da música Funk.

Neste caso, fiz a escolha de entrevistar primeiro o MC Betinho, em razão de saber um pouco da sua trajetória musical. Betinho ficou dois anos afastado do Funk devido aos bondes e também pelo fato de o Funk ter “caído”, em razão do preconceito contra o mesmo e das notícias nos jornais. Isso acabou tendo um impacto em sua situação econômica, pois os “contratantes” não queriam mais contratar e queriam que os funkeiros como ele tocassem de “graça”, em virtude do número elevado de bondes.

O Baile do Sob Nova Direção passa, com o tempo, a ser chamado de Baile da Tuca pelos jovens que queriam vir para comunidade e não sabia o nome do bar. Nesse sentido, é um nome surgido entre a audiência do baile Funk. O espaço vai se fortalecer e MC Betinho tem um papel fundamental no processo, pois ele vai ser a pessoa que vai, a partir da internet, atuar como mediador entre o DJ Carioca e os MCs de Funk do Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que produzia as suas músicas:

[...] eu analisava o Funk como tocava no Rio. E tocava essas músicas, aí eu criava a partir do dialeto que eles usam, né. O dialeto gaúcho não era funk né. Comecei tipo: ba, tuchuca, pipica, popozuda, e tudo, comecei a usar isso aí pra criar as músicas, né. Aí comecei a levar pra ele o Funk melody. ‘Oh meu, vâmo fazer uma troca. Eu trago umas músicas e tu vai colocando umas minhas entre um intervalo e outro, nem que seja um pedaço’. Os caras nem davam bola pra mim quando vinham aqui (MC Betinho).

Neste período em que retorna à cena de Funk, MC Betinho começa a cantar Funk melody e depois o “Funk neurótico”, que são subgêneros do Funk Carioca. Carla Mattos, ao estudar o fenômeno das galeras e dos jovens na cidade do Rio de Janeiro, analisa, a partir dos discursos desses, de suas narrativas autobiográficas e de discursos musicais as, regras sociais

51 Grupos de jovens dançarinos que performatizam as danças de funk do momento. Nesta fase, não havia cantores, apenas dançarinos. Os Fogosos foi um desses grupos que neste período gravaram comigo no Ponto de Cultura.

no uso da força física no cotidiano e no lazer. Sua experiência como ex-moradora da Favela da Maré, no Rio de Janeiro, em um momento em que Funk neurótico de facção chamava o interesse dos jovens vai apontar que:

Em grande parte as performances musicais são envolvidas por um estilo proibido. Nas gírias, nos personagens e nas diferentes formas de expressão verbal, é possível identificar um complexo semântico ambíguo que conecta os sentidos da violência e do sexo. Por exemplo, os termos “na pressão”, “toma, toma”, “barulhar”, “bater de frente”, entre outros, são expressões de duplo sentido que podem ser usadas para agredir, dar tiros, metralhar ou matar alguém e, ao mesmo tempo, ter conotação erótica para a relação sexual. Nessa ambivalência a “neurose” se destaca como categoria específica que tem o seu núcleo de sentido fundamentalmente ligado à questão da violência nas favelas do Rio de Janeiro (MATTOS, 2006, p. 16).

Um fato curioso em relação ao que coloca a autora é que MC Betinho passa a escutar as sonoridades das músicas do Rio de Janeiro e a implementá-las em suas produções, criando e elaborando, realizando hibridismos culturais, conectando não pela via física, mas a partir da cena virtual existente na internet. Seu ouvido atento às nuances de cada categoria de Funk lhe possibilita entender o que chamou de “dialeto”, ou seja, algo que faltava na produção musical dos artistas de Funk de Porto Alegre.

Jusamara Souza, em *Aprender e Ensinar Música no cotidiano*, coloca que com “o desenvolvimento digital, as mídias tornaram-se mais flexíveis, multifuncionais e acessíveis, ou seja, elas perderam o caráter estático e de monopólio, como controle dos pais, e passaram a permitir o uso individual e o controle ilimitado” (SOUZA, 2009, p. 9). Na mesma direção, Corrêa (2009), em seu estudo de caso sobre as autoaprendizagens musicais de jovens de uma escola pública de Porto Alegre, aponta o papel da internet para estes ao afirmar que os “sites disponíveis da internet se tornam bibliotecas, que podem ser acessados, sem custo, comparando versões ou, quando algo não é encontrado, buscando outras fontes” (CORRÊA, 2009, p. 36).

O fenômeno e a popularização da internet foram fundamentais para o Baile Funk da Tuca se fortalecer na cidade, pois a internet possibilitou a conexão direta entre os produtores de Funk de Porto Alegre e os produtores locais.

De 2010 em diante o Funk vai realmente se conectar com o Rio quando DJ Cassiá, eleito o primeiro DJ de Funk a ocupar um cargo na Câmara de Vereadores da cidade, passa a

ter contato com a APAFUNK no Rio de Janeiro, que aprovou a lei do Funk⁵² como Cultura em 2009. Segundo Lopes:

Essa lei é um ato de fala legítimo que quebra e nega as marcas estigmatizantes associadas ao funk, instaurando uma nova representação para essa prática musical e, conseqüentemente, abrindo para o funk um novo e indeterminado futuro seguindo a mesma linha do movimento da “terra do funk” (LOPES, 2010, p. 110).

DJ Cassiá propõe o Funk como cultura, nos mesmos termos do Rio de Janeiro, em proposta que será aprovada pelos demais vereadores. Ele consegue articular e construir uma rede de funkeiros, como MC Jean Paul e o MC e produtor musical Jamay, que ajudaram a “fortalecer” legalmente o projeto. Esses artistas foram desenvolvendo atividades em comunidades como o Campo da Tuca, com o chamado Domingo Alegre e com o “Funk do Bem”, como contraponto ao Funk produzido no Rio de Janeiro e nas periferias, tratados como proibidão.

Somado a isso, os times de futebol do Campo da Tuca passam a ter o baile Funk como espaço de festas e comemoração das vitórias do principal time do Campo da Tuca, o 12 Horas. Em 2012, a equipe juvenil do clube ganhará o torneio da CUFA do Rio de Janeiro (Central Única das Favelas) no Rio Grande do Sul. O campeonato foi fruto de uma parceria do Governo do estado com o Projeto Territórios de Paz, iniciativa criada pela Secretaria de Segurança e Direitos Humanos que buscava articular diferentes secretarias em ações de combate à violência juvenil e ao extermínio da população negra. O Ponto de Cultura e a Associação Comunitária serão os parceiros desse projeto.

A vitória deste time terá repercussão nacional e impulsionará a visibilidade do mesmo na cidade. Na medida em que tanto o futebol quanto o Funk se fortaleciam, a vitória do cantor Everton Silva em 2012 no Programa Ídolos⁵³ irá fortalecer ainda mais a nova cena de Funk, pois ele irá inaugurar em 2013 o novo espaço do Baile Funk da Tuka, reformado para atender melhor o público funkeiro da cidade.

2.6 OS JOVENS

52 Lei nº 5543, de 22 de setembro de 2009. **Define o Funk como Movimento Cultural e Musical de Caráter Popular.** Rio de Janeiro, RS. Disponível em: <<http://alerj.ln1.alerj.rj.gov.br/contlei.nsf/f25571cac4a61011032564fe0052c89c/78ae3b67ef30f23a8325763a00621702?OpenDocument>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

53 Programa da Rede Record de Televisão voltado à performance musical de cantores que disputavam o interesse do público e dos jurados (artistas reconhecidos nacionalmente). Teve sua última edição em 2012.

O Pagode, o Funk e o futebol irão representar a força política, social e cultural da comunidade e jovens, através de suas redes de amizades, trouxeram ainda mais *outsiders* para a comunidade, atraídos pelo “glamour” e pela curiosidade de entrar em um baile Funk no Sul do país.

O Campo da Tuca torna-se, metaforicamente, um quilombo urbano na “periferia” e será impactado em nível local por influências da cena local, transnacional e virtual conectada pelas ondas do rádio e pelas novas tecnologias disponíveis na internet. Inicialmente, o Orkut e as mensagens eletrônicas facilitarão a comunicação em nível local com os artistas do Rio de Janeiro e São Paulo, além de se “fortalecer”, com as novas ferramentas de comunicação - tais como Facebook e WhatsApp, o fluxo de comunicação entre produtores, empresários, contratantes e audiências de Funk.

Por todo esse contexto, pelas estruturas sociais e pelas diferentes táticas utilizadas pelos agentes de times de futebol, os jovens da Tuca terão papel central na consolidação do Funk na cidade. Não por acaso, suas músicas irão citar o Baile da Tuka e farão parte de uma tradição musical que há quatro décadas tem a música como um elemento importante de sua identidade cultural, não fixa e rígida, mas móvel, fluída e dinâmica, assim como o futebol.

Os jovens pichadores da cidade tornam-se MCs de Funk e passam a sentir a violência simbólica de perto, da força policial; a opressão e a privação de liberdade. Essa mesma juventude começa, em 2013, a articular-se em torno da arquibancada do campo de futebol e a pressionar por espaço no Baile Funk. Esses jovens foram sendo reconhecidos como artistas, tanto quanto os funkeiros do Rio de Janeiro e São Paulo que chegavam a Porto Alegre para realizar performances musicais.

Eles irão, a partir da música que produzem e daquilo que cantam, chamar a atenção dos políticos e da sociedade, mas principalmente das lideranças locais. Progressivamente aumentam os “trampos”, “as ladaias” e “as patifagens” no Campo da Tuca. A visibilidade alcançada pelo time 12 Horas em 2012, ao ganhar o torneio da CUFA, dará visibilidade ainda maior ao time de futebol, que passa a revelar talentos não só para o Brasil, mas também para o mundo. Metaforicamente, ao valorizar-se o futebol, acaba-se valorizando o Funk, pois ambos estão conectados, ou, como me disse o diretor do Baile Funk, “é tudo uma coisa só”.

Isso de alguma maneira fará o Baile Funk da Tuca, com “c”, circular pelo mundo através da internet e tornar-se o Baile Funk da Tuka, com “k”, em um contexto no qual o

simples espaço de sociabilidade local torna-se espaço nacional e internacional, com pessoas vindas inclusive de outros países pela curiosidade de conhecerem o baile Funk da Tuca.

O palco, então, deixará de ser um espaço local para tornar-se o lugar de encontro entre músicos que circulam pelo país, fortalecendo o movimento musical Funk em nível global e nacional e gerando também impacto local.

Assim como o futebol tem sido a alternativa de renda para os jovens da periferia construírem seus sonhos, na Tuca, progressivamente, a música vai tornando-se uma alternativa possível, em razão de se ter um palco, uma audiência frequente e visibilidade em algumas rádios e na internet. Assim como se ganhava com a venda de alimentos, com trabalhos de segurança em festas e com a promoção de eventos para arrecadar dinheiro para os times, a música vai tornando-se central na vida dos jovens da Tuca e, no caso de alguns colaboradores, a única profissão.

Além disso, sua produção musical acaba fazendo parte do cotidiano das pessoas. MC Betinho do Camarote relata bem essa relação. Quando o entrevistei, me contou um fato de uma pessoa ter subido ao palco e ter lhe agradecido por ter reconquistado uma namorada e que estavam casados até a hoje. Sua fala revela o quanto o Funk é importante em sua vida:

[...] eu fico feliz não é o dinheiro que faz o artista, é vê que a tua música⁵⁴ tá vivendo no cotidiano da pessoa. Às vezes, a letra que tu passando pra pessoa tá ajudando a pessoa em alguma coisa de repente, entendeu. Às vezes pode ser não tão bom assim, mas pelo menos, pra pessoa ri ou se zoar com outra pessoa, porque vira cotidiano as frases, né (Betinho do Camarote).

54 Os funkeiros utilizam a categoria “música” para referir-se às suas produções musicais. Mesmo que não tenham formação em música, eles têm a noção do poder que ela tem de transformar suas vidas.

CAPÍTULO 3- INTERVALO

Neste capítulo procuro abordar, a partir da noção de metáfora musical de Timothy Rice (2004), as relações existentes entre time de futebol, Sindicato MC e Escola de MCs e suas experiências musicais como discursos políticos. Mostro que a chamada “Lei do Funk” é resultado da ação política, luta por reconhecimento e garantias de direitos dos envolvidos com as produções musicais de Funk na cidade, no qual o Campo da Tuca constituiu-se como exemplo.

Para tal, mostro que o movimento de Funk associou-se com pessoas de diferentes capitais culturais (BOURDIEU, 1996) que ajudaram na construção simbólica do Campo da Tuca (ou CDT) como a “capital do Funk”, na medida em que o baile passa a ser referência do gênero no Sul do país.

Neste sentido, haverá diálogo com o movimento musical global da diáspora negra, com a Black Music e com o Funk americano presente na trajetória e na memória dos MCs e DJs. Também, tento mostrar que o Funk carioca ajudou na uma construção de identidade da juventude negra e pobre do Rio de Janeiro, a chamada “terra do Funk” (VIANNA, 1988). A circulação de funkeiros do Rio de Janeiro “fortaleceu” o Movimento Funk no Campo da Tuca, tornando-o para alguns a capital do Funk, ou seja, uma versão regional do Funk carioca, constituindo uma cena local híbrida contendo elementos do chamado Funk Proibidão e do Funk Putaria.

A reinauguração do Baile Funk da Tuka proporcionará um espaço maior para atender uma audiência local que gosta da música e se constituirá como um grande evento, que possibilitou a vinda de pessoas de estratos sociais diferenciados que compartilham o mesmo espaço com os moradores da comunidade (porém, cada um ocupando “nichos” específicos no baile).

A divulgação nas redes sociais, como Facebook, as publicações dos vídeos em canais da web como YouTube e a visibilidade crescente do baile na mídia provocará tensões e divisões nesta “cena local quilombista” e uma cena musical virtual na qual o diretor da Escola de MCs irá preocupar-se com o profissionalismo, com o desenvolvimento e com o crescimento do Funk na cidade a partir da participação de novos agentes que serão responsáveis pela produção, difusão e circulação dessa música nas rádios, na internet e no espaço político.

Assim, o evento musical - O Baile Funk da Tuka - resulta de uma tradição de eventos musicais (SEEGER, 1992) na comunidade que foi sendo atualizada pelas diferentes gerações de músicos há quatro décadas e na qual a música da cultura negra popular (HALL, 2003), no caso o Funk, será usada como forma de expressar a luta política negra pelo reconhecimento no Sul do Brasil. Para tanto, irão utilizar diferentes táticas em seu cotidiano, nas quais a música será central.

Antes de passar à análise, é importante constituir o tempo presente da comunidade, já que muitas transformações na estrutura “física” do território impactaram os eventos Funk na comunidade. Entre elas, foram importantes a melhora na iluminação do campo de futebol e a construção do novo Baile Funk da Tuka, além de equipamentos ou objetos importantes na sua construção ideológica como o Palco do Funk no Sul do País.

3.1 CAMPO DA TUKA

De uma comunidade inicialmente rural da periferia da cidade, o Campo da Tuca transformou-se, após quatro décadas, por conta da articulação política de seus moradores por um lugar melhor para se viver. Isto aconteceu em razão de pessoas com diferentes capitais perceberem a possibilidade de ajudar no desenvolvimento social, político e econômico da comunidade.

Diversos locais irão constituir-se como espaços de encontros, tais como: minimercados espalhados pela comunidade, onde são vendidos alimentos; as diferentes denominações religiosas, como casas de religiões afro-brasileiras, igrejas pentecostais e cristãs, como Assembleia de Deus, Testemunhas de Jeová e Nossa Senhora Aparecida (católica); quatro times de futebol (Azulão, Doze Horas, Paineira e Flamenguinho); quatro associações comunitárias (Associação do Campo da Tuca, Associação das Paineras, Associação Casa Madre Giovana e Associação Nossa Senhora Aparecida); os espaços para juventude, como o Ponto de Cultura Campo da Tuca; o Sindicato MC, a Escola de MC, O Baile Funk da Tuka e a Cervejaria da Tuka.

Alguns dos espaços citados acima proporcionaram a circulação de pessoas produzindo e fazendo música em acordo com suas posições ideológicas. Um deles, analisado neste capítulo, é o time de futebol 12 Horas que irá, a partir do diretor do time, enviar o seguinte e-mail à Câmara de Vereadores:

Olá, gostaríamos de apresentar uma proposta de lei de cultura funk aqui em POA,

pois aqui no Campo da Tuca foi onde nasceu o funk no Sul do país e seria justo esse reconhecimento por parte de nossas autoridades (vereadores), hoje é visto em todo mundo o funk como uma arte cultural, e aqui na Tuca nasceu, onde é o berço. Por favor, pense com atenção, pois o acesso à cultura e o reconhecimento por parte de vocês, pois trata-se de um dever constitucional reconhecer quem luta pela arte cultural, e o Baile Funk da Tuka, pois, juntamente com o Sindicato Mc's Escola de Mc'S e Dj's faz um trabalho de reintegração social com crianças, jovens e adultos de todo POA, região metropolitana e do RS todo. Enviamos pra vc fazer essa proposta de lei o dia do Funk na Tuca como data de Porto Alegre na agenda de eventos de POA. Desde já, obrigado pela atenção. Abaixo o texto da nossa carta magna (E-mail: Sindicato MC).

Como venho mostrando ao longo dos capítulos anteriores, os times de futebol têm papel central na política cultural do Campo da Tuca. O e-mail acima foi enviado à Câmara de Vereadores da capital e representa o interesse da diretoria do time de futebol em apresentar a trajetória dos bailes como o “local onde nasceu o funk no Sul do país”. Ou seja, as pessoas tinham a consciência de que aquilo que estavam fazendo era resultado de uma trajetória de bailes Funk realizados no Campo da Tuca.

O interessante é que o time 12 Horas e o dono Baile Funk da Tuka foram os agentes que propuseram o projeto de Lei Dia do Funk. Ao começar o trabalho de campo, meu interesse inicial estava em saber qual era o papel da política e, principalmente, como um projeto de lei sobre o Funk chegava a Câmara de Vereadores. Na busca de respostas, passei a frequentar a mesma na tentativa de saber como o Funk tinha tramitado até tornar-se projeto de lei, bem como para saber sobre sua aprovação.

O e-mail enviado pelo Sindicato MC foi acolhido pelo vereador do PDT Mario Fraga, morador da zona Sul de Porto Alegre (e não da zona leste, como poderia se esperar). O PDT é uma das forças políticas no Campo da Tuca e times como o Flamenguinho e o União da Tuca tiveram lideranças pertencendo aos quadros desse partido durante período eleitoral. Por ter essa aproximação com os movimentos sociais, é um partido ligado às políticas de ações afirmativas no Brasil, e teve como um de seus membros o quilombista Abdias do Nascimento.

Sendo assim, a participação dessas lideranças negras nesse partido é algo que faz parte da política interna do mesmo. O projeto de lei chegou na câmara no início de 2014 e no final do ano já estava aprovado. Como é possível perceber, o Dia do Funk representou uma conquista para a comunidade. No site do Baile Funk da Tuka, a aprovação da lei foi vista como uma vitória dos funkeiros.

Mas qual a relação do Vereador Mario Fraga com o Funk? Por qual motivo ele, um branco, iria aceitar uma lei de Funk, correndo o risco de não ter o projeto aprovado pelos seus

pares? Havia uma trajetória do mesmo com os movimentos populares e com o funk?

Na busca por essas respostas, fiquei “etnografando” a Câmara de Vereadores durante duas semanas, na intenção de conseguir uma agenda com o vereador. Então, fui ao seu gabinete e agendei uma entrevista, com a justificativa de que eu estava pesquisando o Funk em Porto Alegre. Durante esse período fui conhecendo outras lideranças negras que atuavam como atendentes, assessores e o vereador Delegado Cleyton (PDT).

Durante uma sessão plenária na qual Cleyton propunha cotas raciais na Câmara de Vereadores para cargos de confiança, este foi derrotado em meio à polêmica que gerou entre os vereadores. Como um dos líderes do PDT e responsável por projetos de lei relacionados às políticas de ações afirmativas, Delegado Cleyton, diferente de Mario Fraga (com quem tive que agendar uma conversa), prontamente conversou comigo, sendo o último a sair da sessão. E achou estranho eu ficar até o fim da plenária. Convidou-me para ir até seu gabinete e começou a contar-me sobre seus projetos, bem como sobre a dificuldade em propor leis relacionadas à cultura negra.

Ainda que essa conversa tenha sido informal, eu sabia que ele tinha participado da plenária do Dia do Funk. E uma coisa me surpreendeu mais uma vez quando ele disse que “o projeto passou sem discussão”, ou seja, não houve reação contrária ao mesmo. Neste sentido, fui percebendo que o Funk já tinha se estabelecido na Câmara como um discurso positivo. Isso deu-se em razão da legislatura anterior ter aprovado o Projeto de Lei do Funk como Cultura, com o vereador Cassiá - atual Secretário da Juventude do município de Porto Alegre em 2015

Haad (2012) em *Funk da Periferia para o Mundo*, aborda a trajetória do DJ Sany Pitbull da comunidade de Vigário Geral no Rio de Janeiro para Zurique na Suíça e para um espaço elitizado de um Jóquei Club. Percebeu, então, que movimento Funk vem se expandindo no mundo globalizado e se adaptando às diversas situações, conquistando espaços, alcançando visibilidade e com sólida identidade multifacetada. Nesse sentido, não é de se estranhar essa aprovação, pois ela faz parte de um contexto crescente do movimento ao se aproximar de lideranças políticas.

Sendo assim, eu já possuía informações que me levavam a entender melhor como era o ambiente político e os principais agentes que davam sustentação ao partido da situação, como o líder do governo Maria Fraga. No dia seguinte, consegui entrevistar Maria Fraga e descrevi em meu diário de campo este “encontro etnográfico”.

Fiquei uns minutos esperando, bati na porta e assessora dele pediu que eu esperasse. Entrei em sua sala e aguardei. Quando entrei, percebi que ele tinha uma relação com o esporte, pois tinha quadros de times de futebol da Tuca e vi um ex-colega que trabalhou na ACCAT comigo. Eu estava um pouco nervoso, era a primeira entrevista que eu realizava e logo com um vereador. Fui percebendo que ele também, estava tenso. Aos poucos fomos ficando mais tranquilos e ele foi falando coisas que davam sentido aos motivos que o levaram a protocolar o projeto de Dia do Funk. O tempo todo ele queria afirmar que o projeto era uma idealização do time Doze Horas da Tuca. Eu não tinha noção de que ele era realmente alguém que fazia parte da trajetória do Funk da cidade como audiência. Pois vi de perto a black music dos anos 90 na cidade. Afirmou para mim que era o 12 Horas o idealizador. Ao fazer isto, era uma maneira de testar se realmente eu era da Tuca e conhecia as pessoas de lá (Diário de campo, 03/10/2014).

Mario foi mostrando para mim, durante a entrevista, que tinha relação com o Funk, mas que não fez uso desta ao propor o projeto de lei, e o quanto os meios de comunicação de rádio trataram sobre o assunto, diferente de seus pares:

Mario Fraga: Às vezes, os caras vêm pra cima de mim pra deboche, a Gaúcha, a Guaíba falou comigo com deboche.

Pedro Acosta- Como assim?

Mario Fraga: Deboche. Assim: ‘Mas como vereador você não tinha outras coisas assim pra pensar e fazer?’ Ou coisa assim. Mais ou menos dizendo isso. Aí eu tenho que explicar tudo. [...] Eu não fiz de demagogo, eu nunca falei 10 ou 15 minutos sobre o projeto porque eles não dão (Mário Fraga, 26 outubro de 2014).

Neste sentido, o projeto foi tratado como algo de menor valor pelos principais meios de comunicação na cidade, como a Rádio Gaúcha, do Grupo RBS, e a Rádio Guaíba, da Rede Pampa de Comunicações. E isso acaba afetando Mario Fraga, que, ao fazer o projeto de Lei com sua assessoria, protocola o projeto de lei 402/13, que:

[...] tem por objetivo instituir oficialmente o dia 9 de junho como o Dia do Funk, que é comemorado tradicionalmente no Morro da Tuka, localizado no Bairro Vila João Pessoa, sempre com atrações nacionais e regionais. O morro da Tuka é um marco importante do funk na cidade de Porto Alegre. O funk é um estilo musical oriundo das favelas do Estado do Rio de Janeiro. Ao longo da nacionalização do funk, os bailes, até então realizados nos clubes dos bairros do subúrbio do Estado do Rio de Janeiro, expandiram-se a céu aberto nas ruas, com equipes disputando quem tinha a aparelhagem de som mais potente e o melhor DJ (Disco-Jóquei, que é um artista profissional que seleciona e toca as mais diferentes composições musicais). Com o tempo, o funk ganhou grande apelo entre moradores de comunidades carentes, e hoje é uma das maiores manifestações culturais de massa de nosso País. Além disso, o funk consegue promover algo raro hoje em nossa sociedade, que é a aproximação entre classes sociais diferentes em tempos de discriminação e pobreza. Nesse sentido, o Dia do Funk é a data em que o Município de Porto Alegre presta, no Calendário de Eventos do Município, sua homenagem a esse evento cultural e musical.

Pelo exposto, submeto este Projeto de Lei aos ilustres pares desta Casa Legislativa, com a certeza de sua aprovação.

Sala das Sessões, 18 de dezembro de 2013.

VEREADOR MARIO FRAGA

E o texto:

PROJETO DE LEI

Inclui a efeméride Dia do Funk no Anexo da Lei no 10.904, de 31 de maio de 2010 – Calendário de Datas Comemorativas e de Conscientização do Município de Porto Alegre –, e alterações posteriores, no dia 9 de junho. Art. 1 Fica incluída a efeméride Dia do Funk no Anexo da Lei no 10.904, de 31 de maio de 2010 – Calendário de Datas Comemorativas e de Conscientização do Município de Porto Alegre –, e alterações posteriores, no dia 9 de junho.

Art. 2 Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

(Fonte: Câmara de Vereadores de Porto Alegre)

Como é possível perceber, o discurso entorno do Funk chega fortalecido na Câmara de Vereadores, além do amparo jurídico, já estabelecido na legislação em 2010, quando DJ Cassiá era vereador e instituiu o Funk como Cultura em Porto Alegre, a exemplo do que tinha ocorrido na cidade do Rio de Janeiro (LOPES, 2010) com o movimento Funk daquela localidade. A maneira de chamar a atenção da Câmara para o Projeto foi destacar o “Morro da Tuca”, nome pelo qual a comunidade não se identifica, e sim Campo da Tuca ou Vila João Pessoa, como mostra o e-mail do Sindicato, que não usa o termo morro e nem favela. No entanto, a intenção do legislador foi justamente criar essa representação de “autenticidade” dos bailes de comunidade do Rio de Janeiro.

Grazon (2004), estudando o discurso de autenticidade na cena musical de Blues em Chicago, e como imagem, os estereótipos e os exotismos, tem afirmado que as pessoas têm diferentes critérios ao classificar autenticidade como experiência cultural.

O Campo da Tuca, assim, passa a ser o grande protagonista de Funk na cidade e passa a representar o baile “autêntico” ao modelo de Rio de Janeiro. A própria justificativa do projeto reconhece isso, dessa maneira, ao associar na proposta termos como “favela”, “comunidade carente” e por proporcionar “a aproximação entre classes sociais diferentes em tempos de discriminação e pobreza”. Com argumentos desses era impossível alguém votar contra o projeto, pois já se tinha criado uma imagem do lugar e da música que é produzida neste.

Mario Fraga, por sua trajetória com o futebol de várzea na cidade e por conhecer lideranças no Campo da Tuca que fazem parte do PDT, vê uma grande possibilidade de fazer parte desse movimento, na intenção de expandi-lo para o restante da cidade.

No entanto, em seu discurso e defesa em relação ao projeto de lei, Mario Fraga não usa de sua experiência como parte da audiência de Funk na década de 90.

[...] 1992, 1993 eu participava de Bailes pesados com o Cassiá no Sindicato dos Metalúrgicos, quando Cassiá DJ começou a tocar em toda a cidade, Brother Nenê era parceiro do Cassiá, isso em 1992. Eu teoricamente já estava

envolvido, depois foi e passou. Agora depois no futebol eu encontrei esses caras do 12 horas, são meus parceiros ... o funk eu tinha história, se quisesse dizer, eu tenho história do Cassiá pra provar que em 1992, eu já ia no Sindicato dos Metalúrgicos, os caras já ensaiavam um funk que não era funk, mas eles balançavam [...] (Mario Fraga, 25/09/2014).

A memória musical deste colaborador aponta para o motivo da minha curiosidade inicial: qual a razão um vereador branco propor a Lei do Funk, enquanto teria outros vereadores negros para propô-la?

Como foi possível perceber, na década de 90, assim como no início dos anos 2000, o Funk foi fortalecendo-se em comunidades com grande contingente de negros e pobres, juntamente com práticas musicais como o Pagode e o *Swing*, que foram se popularizando em Porto Alegre (KUSCHICK, 2011).

A lei do Dia do Funk é o resultado da articulação política de lideranças de um time de futebol que, percebendo o momento propício e buscando ressignificar a imagem do Funk na cidade, encontraram em pessoas como o vereador Mario Fraga uma boa oportunidade de aproximação e fortalecimento de uma base eleitoral no Movimento Funk. A fala do diretor do 12 Horas comprova esse resultado almejado pelos vereadores: “(...) eu não sei os outros, não posso obrigar ninguém a votar, mas, enquanto eu tiver vivo, eu e minha família vamos votar em Mario Fraga, pelo que ele fez pelo Funk”.

Ou seja, a aprovação do projeto de lei em 2014 teve impacto direto no time, no Baile e na Escola de MC. Em razão desse reconhecimento, colocaram as lideranças Funk em alerta para profissionalizar cada vez mais as suas produções e o discurso em torno do gênero.

Quando iniciei o trabalho de campo em novembro de 2014 na Escola de MC e à medida que eu passava a conhecer melhor o trabalho e os projetos realizados pelo time 12 Horas, fui percebendo que eu servia aos interesses deles em razão de ser músico, professor de música e morador da comunidade. Eu representava um capital cultural diferenciado e era mais um que ajudaria a “fortalecer” o movimento.

Sem me dar conta, quando percebi estava participando da militância em torno do Funk e estava a serviço do mesmo, sendo confundindo como um “*insider*” nesse universo. Na Escola de MC, essa relação e minha formação sobre o conteúdo e a importância do Funk para os funkeiros foi tendo impacto e transformando minha relação com aquela cena, da qual eu não fazia parte.

3.2 A ESCOLA DE MC E DJ – SINDICATO MCs

A Escola de MC surge a partir do interesse de jovens funkeiros do Campo da Tuca em ter um espaço para performatizar suas músicas e desenvolver a arte Funk. A sede do time 12 Horas foi o primeiro espaço de encontros de vários MCs. O sonho deles era cantar no baile e, por essa razão, os jovens vão se aproximando cada vez mais do time 12 Horas, já que o “dono do baile” era o mesmo do time.

O acesso à internet e ao Facebook possibilitará uma comunicação direta mais efetiva entre os jovens de diferentes comunidades da cidade que têm o sonho de serem funkeiros(as) e cantar no Baile Funk da Tuka. Sendo assim, a sede do 12 Horas será o lugar onde os jovens irão se reencontrar, pois faziam parte de um círculo de amizade que iniciava na escola formal e que, aos poucos, irá aumentar e expandir-se.



FIGURA 6- Alunos da Escola de MC/Escola de MC

Sendo assim, a sede do mesmo ficará pequena para atender tantos jovens. Por essa razão, e devido a questões internas, a arquibancada do campo será o palco onde os jovens irão performatizar suas músicas favoritas e suas próprias composições. No entanto, vários problemas surgiram, entre eles o fato de aumentar cada vez mais o número de jovens interessados em participar da Cena funk na Tuca - principalmente em razão da inauguração do novo baile, a repercussão positiva na mídia sobre os funkeiros da comunidade e o interesse dos principais produtores da cena funk em “fortalecer” ainda mais o movimento.

Neste sentido, jovens de vários pontos da cidade irão encontrar-se na arquibancada do

campo de futebol, próxima ao Ponto de Cultura. Entre eles, estão aqueles que serão os principais nomes do Funk local, tais como: MC Ding, MC Betinho do Camarote, MC Pew, MC Eloy, MC Kinho, MC Moreninha, MC Diene, MC Sabha, entre outros. Esses irão formar uma rede de jovens que, a partir desse momento, estimulará a formação do Sindicato MC. A música de MC Ding revela um pouco do que é o Sindicato na música *Vou de Volvo* (Faixa 4 do CD).

Voo de Volvo MC Ding
<p>Um dia cai dei mole passei sufoco (verso 1) hoje renasce cheio de sonhos limpo novo deus me fez assim, boca braba funk louco agora eu quero ver caçar aquele que é bicho solto,</p> <p>botei um aba reta, calcei um Mizuno monstro ligue sonho pus um trajado de Oakley(verso 2) com cordão de ouro carro importado com cheiro de novo</p> <p>no conforto eu pego Volvo e dou um voo (refrão) no conforto eu pego o Volvo e dou um voo no conforto eu pego o Volvo dou um voo</p> <p>quem nasce lagartixa nunca será crocodilo (Verso 3) só os de verdade vencem na profissão perigo Sindicato é a minha casa, o funk é minha bandeira</p> <p>se não pode contra nos então respeita se não pode contra nos então respeita se não pode contra nos então respeita</p>

Nesse momento, os jovens do Sindicato irão fortalecer-se como grupo e passarão a fazer parte dos shows dos MCs de Rio e de São Paulo que compareciam aos bailes. Aos poucos, vai se formando para alguns a terceira geração de MC do Baile Funk da Tuka da comunidade, iniciado oficialmente em 2007 com o DJ Carioca. A primeira geração foi formada por MC Betinho, MC Sabha, Jean Paul, MC Tchesco, MC Filipinho; a segunda geração, por MC Kinho da Tuka, Ding, MC Eloi, MC Diene; e a terceira geração com MC BKN e MC Di menor, MC Moreninha, MC Mano Beto, MC Ladaia, MC Senna, entre outros.

A geração, neste caso, é formada a partir do Sindicato MC e de acordo com a visão

que este tinha sobre as gerações. Porém, se levarmos os DJs em consideração, estamos na quinta geração, pois Capim, hoje segurança e guardião do “Templo do Funk no Sul do País”, foi o primeiro DJ da Tuca (do Baile do Vovô, década de 70). Na segunda geração, temos DJ Cheirinho (baile do Rael, 80); na terceira, DJ Gordinho (Baile do Rachid, 90); na quarta, DJ carioca (Baile do Azulão, 2000); e, na quinta geração, DJ Keke (Baile Funk da Tuka, 2015).

Outro ponto interessante para se pensar o discurso sobre as gerações que se sucedem diz respeito aos espaços onde são realizados os bailes funk (neste caso, o primeiro baile com o nome Sob Nova Direção, o segundo, Baile Funk da Tuca, e o terceiro, Baile Funk da Tuka) nos últimos dez anos. Assim, é coerente afirmarem que se está na terceira geração. No entanto, se levarmos em consideração o DJ, temos quatro décadas de *Black Music* e música Funk no Campo da Tuca. Volto nesta questão no próximo capítulo. Como é possível perceber, os jovens desconhecem isso e muitos dos organizadores, ao construírem a ideia de geração, levaram em consideração apenas o tempo presente.

O slogan escrito e fixado dentro do Baile Funk, “Terceira Geração: o Melhor Baile Funk do Sul do país”, juntamente com os nomes de Sandro Reis, equipe Vulcano e o site do YouTube Funk Total, mostram a importância de Sandro Reis para o novo Baile Funk da Tuka.

Durante esse período, ele será o apresentador do Baile Funk da Tuka e irá entrevistar os MCs que vem do Rio de Janeiro e São Paulo. Construirá uma marca em torno do Baile Funk, sendo o responsável não só pelo Canal Funk Total na internet, mas também por agenciar funkeiros em outras festas pela cidade e pelo interior do Rio Grande do Sul.

Quando comecei o trabalho de campo e passei a conhecer os espaços de Funk, a Escola de MC tinha começado a ser referência para ele. Sandro possuía vários perfis de Facebook e indicava a Escola de MC como o espaço de formação. Neste momento, o Sindicato se fortalecia, e os jovens que começaram o projeto no campo e passaram a cantar na arquibancada já tinham criado um novo status no universo Funk, passando alguns para a condição de funkeiros da Produtora Sindicato MC.

Os jovens da Escola de MC eram, então, aqueles que estavam iniciando no Funk. Algumas pessoas desse período permaneceram; entre elas, MC Moreninha, que viu todo o processo acontecer. Essa jovem recebeu o status de educadora do Projeto. Por uma opção sua não quis fazer parte dos MCs da Produtora, mas vê esse espaço musical como uma família. Para Rice “todos los seres humanos, incluyendo a los etnomusicólogos, entienden la naturaleza y el significado de la música mediante metáforas que vinculan la música a otros

aspectos de la experiencia humana” (2004, p. 108).

Neste sentido, família é uma palavra muito usada no universo do Funk e também do futebol no Campo da Tuca, pois refere-se ao espírito de congregação, fraternidade e união e faz parte do discurso dos funkeiros. Isso não quer dizer que não tenham conflitos como toda família. Neste caso, existe uma relação entre religiosidade e família, que pode ser expressa em alguns momentos e rituais da Escola.

É importante salientar uma questão que tem papel fundamental na trajetória dos jovens e das pessoas envolvidas na Escola de MC: a partir do momento em que os jovens do campo de futebol passam a utilizar o espaço do Baile Funk como Escola, surge uma série de exigências, como, por exemplo, rezar no início e no fim de cada encontro um Pai Nosso e uma Ave Maria. Mesmo não sendo um espaço teoricamente sagrado – ainda que, muitas vezes, seja chamado de o “Templo do Funk” -, é sacralizado e transforma-se para os funkeiros em espaço de adoração, sendo realizada a “roda” e a “reza”. Desta maneira, a experiência musical não está dissociada dessa dimensão nos encontros da Escola, como espaço político e sagrado.

Esse era o ponto em que eu mais percebia certo estranhamento, em razão de essa prática de rezar não fazer parte dos projetos sociais nos quais eu trabalhei no Campo da Tuca. Eu queria saber como um espaço de entretenimento e lazer nos finais de semana fica sujeito a regras e transforma-se em um espaço sacralizado, não sendo tolerado neste espaço nada que fuja ao objetivo da Escola de “formar cidadãos”.

Neste caso, o mesmo discurso escolar era apropriado pelo diretor da Escola como meio de manter os jovens longe das drogas e do crime. Neste sentido, a Escola surge como um espaço de ressignificação do Funk como movimento político na cidade e irá proporcionar, ao mesmo tempo, o encontro e desencontro de concepções e ideias no que diz respeito ao projeto.

Aos poucos, fui percebendo que as rezas, as regras e os modos de ser, agir e interagir das pessoas foram revelando-se para mim e que o espaço de Funk não fazia oposição entre o sacro e o profano. O ritual de dar as mãos era também uma maneira de fazer com que as diferenças e os conflitos existentes fossem resolvidos por algum motivo. Mariza Peirano afirma que essa é uma das características dos rituais, que são bons para transmitir valores e conhecimentos e próprios para resolver conflitos e reproduzir as relações sociais (PEIRANO, 2003, p.8).

Além disso, de acordo com Gilberto Siqueira, que acompanhou a construção do novo Baile, a construção deste foi concebida para ser semelhante a um templo religioso. Neste sentido, vejo o espaço muito parecido com as igrejas evangélicas com seu palco acima do público, de forma que aquele que está em cima ocupa uma posição de superioridade e, aquele que está abaixo, de inferioridade.

A arquitetura do prédio tem o formato de uma igreja: um palco no qual não há acesso para o público pela frente e que separa a audiência e os artistas; dezessete espaços para camarote; pista ampla com dois banheiros grandes, feminino e masculino; área externa para fumantes; copa para compra de bebidas e uma pista ampla com capacidade para atender mais de três mil pessoas.



FIGURA 7- Pista do baile/ Baile da Tuka

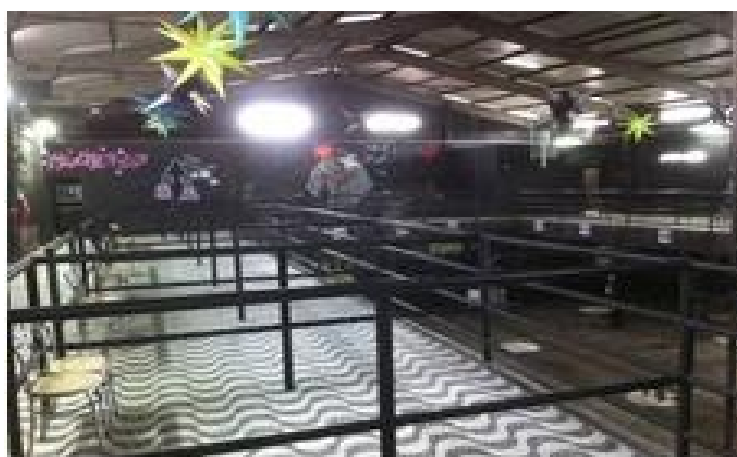


FIGURA 8 - Camarote e teto do baile/Baile da Tuka

Tudo isso demonstra o quanto esse espaço foi pensado para representar o poder do Funk no Sul do país e associá-lo como um “Baile de Favela”. Logo após a construção do mesmo, uma das principais atrações foi o Pagodeiro Belo. Sua vinda mostrou que o Baile não era destinado apenas ao Funk, mas também aos gêneros que fazem parte da cultura de “periferia”, como o Pagode e o Rap.

No entanto, o espaço da Escola será um espaço exclusivo para formação de funkeiros. Todos os jovens que procuram a Escola eram pessoas ligadas Funk e que tinham como sonho tocar no baile Funk da Tuka. Além de rezar, tocar no Baile representava a possibilidade de entrar para a produtora Sindicato MCs. Neste sentido, muitos procuravam a Escola de MC com essa intenção.

3.3 OS EDUCADORES MUSICAIS DA ESCOLA DE MC

À medida que a Escola deixava de ser um espaço totalmente gerenciado pelos jovens funkeiros, outras pessoas começam a aparecer neste universo. Entre elas, pessoas com capitais sociais e culturais diferenciados em relação aos jovens, tais como o conselheiro tutelar Gilberto e sua esposa, a assistente social Patrícia, além do funkeiro MC Sabha (faixa 5).

Essas três pessoas serão as bases de sustentação para nova Escola de MC, transformada em ONG (mesmo que ainda não seja oficialmente uma, na prática a instituição funciona dentro desta concepção). O manejo em lidar com a juventude e com o conteúdo Funk ficará sob a responsabilidade de MC Sabha, um ex-jogador de futebol que se torna funkeiro. Ele passou por todas as fases do Funk na cidade e divide com os MCs Jean Paul, Tchesco e Filipinho o título de primeiro funkeiro de sucesso no estado.

Ele passou também pela fase mais difícil do movimento em Porto Alegre quando fazia parte dos Bondes, grupos de jovens que se reuniam para pichar os muros e os espaços públicos da cidade, buscando provocar outros grupos de outras comunidades. No Campo da Tuca, o principal grupo era chamado de Os Malvados, formado por Filipinho, MC Eloy, MC Kinho, MC Ding, entre outros jovens.

Ele compartilha suas experiências de vida no “mundo Funk” com os jovens da Escola de MC. Logo que cheguei na Escola e falei da minha experiência como professor de música,

começamos a conversar. Eu estava encantado com aquilo que estava vendo: mais de 20 jovens reunidos apenas pelo Funk. Então, nesse momento comecei a intervir com minha experiência e dei a ideia de formar um coral de Funk. Até aquele momento, só eram ensaiadas as performances dos MCs da mesma forma como faziam no Campo e, quando dei a ideia, ele me disse: “sabe que eu já tinha pensado nisso”.

Neste momento, percebi que essa atitude é uma fala muito comum quando um “outsider” vem acrescentar algo ao grupo. Após algumas idas a campo, fui percebendo que a cada encontro tinha pessoas novas. As atividades não eram mais em círculos, as performances deixaram de acontecer como ponto alto da Escola e passou a ter mais conversar e menos música.

Acredito que a minha presença acabou interferindo no processo e alterando a dinâmica inicial. Os jovens passaram a fazer aquecimento vocal e sempre me pediam dicas para melhorar as suas vozes e as performances. Ao mesmo tempo, eu não queria passar a ideia de que eu estava com vontade de ser professor da Escola, e a ideia de ser um colaborador foi aos poucos sendo construída. Então, consegui uma apresentação para o grupo em uma Escola da Prefeitura de Porto Alegre.

Foi no mês de dezembro de 2014 que indiquei o grupo da Escola para se apresentar. Fomos de ônibus pegar o grupo na frente do antigo terminal Alameda⁵⁵. Tinha muito jovens. Havia um grupo que escoltava os jovens da comunidade, formado pelos professores da Escola que não foram no ônibus.

Íríamos entrar em uma comunidade da zona Sul de Porto Alegre. Chegamos à Escola. Fazia umas duas semanas que eu não aparecia na Escola de MC eu estava curioso para ver o que tinham feito. Todos os jovens chegaram com camisas pretas nas quais estava escrito Sindicato MCs e com um grupo de mais de 4 educadores e uma juventude, muito motivada para cantar e performatizar o Funk.

Ficaram aguardando na arquibancada, assistindo as apresentações; porém, antes de começarem, pediram para que eu tirasse uma foto do grupo representando a Tuca com os braços. Ali eles mostravam a relação de identidade e pertencimento ao grupo da Escola Sindicato MCs.

De repente, fui surpreendido por uma performance Funk que me impactou

55 Garagem dos ônibus da linha sudeste desativado na década de 90, e local que serviu de palco para festivais de música de Porto Alegre no final da mesma década. Atualmente é um espaço que serve como depósito de pneus e para os trabalhadores da limpeza urbana na região.

profundamente, assim como todos que estavam assistindo na Escola municipal na qual os jovens se apresentaram. Entraram de mãos dadas como um time de futebol, posicionaram-se ao centro, todos cantando em uníssono. Surge, então, MC Moreninha cantando a canção *Se não fosse o Funk* (Faixa 6), de MC Marcinho. No final, todos se abraçavam e choravam emocionados com a apresentação que fizeram (Vídeo 9).

Eu não entendia direito, mas estava feliz, e eles passaram a me agradecer pela oportunidade. Aquela era a primeira apresentação do grupo coral fora do Baile Funk da Tuka, algo que eu tinha sugerido nos encontros. Neste momento eu via que tinha interferido de alguma maneira, mas a performance não era minha responsabilidade. Fiquei pensando então como fizeram aquilo? Quem ensaiou? Como foi o processo?

Eis que surge uma pessoa que eu conhecia, mas não sabia que era um educador musical: o Betinho, que era conhecido pelos jovens como Mano Beto. Ele atuou como educador musical em um projeto social no qual também trabalhei. Estava envolvido com a produção musical de Funk e, ao mesmo tempo, interessado em gravar artistas da comunidade com sua equipe de produção de vídeo, filmagem e áudio Equipe 83.

Aquela performance e o trabalho com as crianças na Escola de MC lhe proporcionaram uma aproximação maior com os organizadores do baile e ele passou a ser uma referência pelo que tinha feito no Coral da Escola de MC. Betinho passava para os jovens da Escola a sua experiência e a maneira como vencer neste universo do Funk, ajudava na disciplina do grupo. MC Sabha explicava o conteúdo e o tema da Escola, e MC Mano Beto ficava responsável pela parte de performance musical.

Fui percebendo aos poucos que a minha presença mudava a relação de Sabha com os alunos da Escola. MC Mano Beto começou, aos poucos, a se afastar da Escola. Passei a não ir com frequência, mas eu estava sempre em contato com jovens pelo Facebook, ferramenta de comunicação de fundamental importância neste universo Funk. A Escola de MC fez uma página no Facebook e ali passou a divulgar os artistas e as pessoas que vão à Escola, e a página serve como um convite aos jovens funkeiros e às pessoas em geral para conhecerem o projeto.

Durante o período de trabalho de campo, a UFRGS abriu inscrições para curso de formação de educação musical para educadores de escola e de projetos sociais. Enviei o convite para o Sabha e a Patrícia. Esses foram selecionados e participaram do projeto, tornando os primeiros educadores de Funk com formação em educação musical. Isso agregou

ao capital cultural deles e o da escola de MC.

3.4 A QUESTÃO DA MULHER



FIGURA 9- Escola na Semana do Funk/ Escola de MC

Patrícia trabalha na oficina de cidadania com os jovens, é formada em Assistência social e trabalha como educadora em abrigos para adolescentes que não moram com seus pais. Tem o papel de discutir questões de gênero nos encontros da escola. Ela busca desenvolver o senso crítico para questões abordadas nas letras do Funk, principalmente aqueles considerados como Putaria.

Esta considera que esse modelo de Funk menospreza a mulher como objeto do homem. Nesse sentido, a Escola não se omite de fazer essa crítica, mesmo sabendo que o Baile é o maior incentivador deste comportamento. Uma das meninas, conhecida como MC Barbie (vídeo 18), é uma jovem branca que não mora na comunidade e pega um trem e um ônibus para chegar à Escola de MC e para o Baile, pois vive em São Leopoldo. Essa jovem estuda Direito e trabalha como secretária no escritório de advocacia um parente seu. Além disso, pratica diferentes esportes e participou de grupos de dança e de hip-hop. É uma jovem que durante as atividades da escola não expressava opiniões, apenas escutava, parecia estar ali mais para aprender. Ela tinha participado de outros espaços de Funk na sua cidade, mas não tinha mesmo espírito “família” que a Tuca tinha. Pela conversa no Facebook me disse, entre outras coisas, suas inspirações:

Kk⁵⁶ aah eu me espelho nas minhas "sofrências" e das minhas amigas kkk aí sei lah, não tenho música gravada ainda, pq é muito caro e o meu dinheiro, n ganho muito e o q ganho vai pra facul. Aí estou esperando quando

56 Kkk, pq, tbn, agnt significam, respectivamente, risos, porque, também e a gente na linguagem chamada de internetês, usada com frequência pelos jovens nas redes sociais e que quebra com as ditas regras da norma culta da Língua Portuguesa.

der, mas sempre vou querer fazer letras levantando a auto estima da mulher, pra n se rebaixar e tal (MC Barbie).

Perguntei a ela se ir a um Baile onde a mulher é tratada dessa forma não seria uma contradição, principalmente por tocar Funk Putaria. Ela respondeu o seguinte:

Não não, pq quando eu escolhi seguir o funk, já sabia q isso acontecia e tal, até pensei em outros estilos, adoro rap tbm. Mas o funk é o q mais me atrai, e estou ciente de tudo q acontece nesse meio, dos preconceitos, deboches entre outras humilhações né, como tem muita gente que fala que toda funkeira é puta e tal. Mas eu nem me abalo, minha personalidade eh bem forte e eu procuro smp fazer as coisas certas pq já sei q as pessoas esperam um erro nosso, pra colocar a culpa no funk tbm. Ex: engravidar cedo, usar drogas e tal... E quando vou em bailes funk, sempre vejo antes como é o local, se tem segurança, se da pra curtir uma festa tranqüila. E sempre com um grupo de amigos, nunca vou sozinha. Tudo q agente escolhe tem o seu lado bom e seu lado ruim, então o lado bom é que com pensamentos bons e projetos tipo a escola de Mcs, agnt pode tentar fazer um funk melhor. Mas o lado ruim eh q vamos ter q conviver com certos tipos de músicas que não nos agradam neh, e q ainda por cima são o estilo preferido de outras pessoas kk Mas eh como dizem neh, nosso mente é o nosso lar!. O resto agente concentra soh na batida kkkk não na letra (MC Barbie).

Sendo assim, MC Barbie foi educada musicalmente na concepção que a Escola de MC tem sobre o Funk, e no tipo de atitudes que buscam com seus alunos. Pela sua fala, mostra bem como o Funk é visto pelas pessoas e pelo contexto nos quais vive.

O trabalho de Educação Musical, no qual as questões de gênero são colocadas como conteúdos importantes, reflete na produção das jovens funkeiras. Patrícia faz um trabalho onde o foco são as jovens mulheres que fazem parte do Funk, mas também vai interferindo na maneira como os jovens da Escola produzem suas músicas.

Volto a uma questão importante, quando Sabha e Patricia começaram a fazer o curso de educação musical e receberam o status de primeiros professores de Funk reconhecidos pela universidade. Sabha, durante grande parte do tempo em que era educador da Escola, contou-me que algumas pessoas afirmavam que ele “não tinha nada a oferecer”, principalmente os funkeiros que chegavam na escola, rezavam e “saíam falando mal”.

Esta fala dele me tocava muito. Então, na tentativa de sensibilizar as pessoas para produção musical que estava acontecendo no Campo da Tuca, meu papel passou a ser de mediador, assim como Sabha, Patricia e Gilberto o eram para os jovens funkeiros(as). Para Gilberto Velho, este é “um intérprete e um reinventor da cultura. É um agente de mudança quando, através de seu cosmopolitismo objetivo e/ou subjetivo, traz, para o bem ou para o mal, informações e transmite novos costumes, hábitos, bens e aspirações” (2010, p. 20).

Eu ficava entre o projeto de Funk da Escola de MCs e os outros espaços, como o Ponto de Cultura. Em razão das minhas atividades como acadêmico e professor de música na rede municipal e estadual, eu não queria, assumir também a responsabilidade de ser professor

da Escola, até porque eu era mais um *outsider* neste universo.

No entanto, o diretor do time 12 Horas, que esperava que eu desse aulas para eles, titubeou quando eu afirmei que preferia “empoderar” os professores da Escola de MCs, para que não ficassem dependentes de alguém de fora. Neste sentido, fui me colocando como colaborador e os jovens e professores foram percebendo isso. Durante o mês de junho a expectativa aumentava, pois a Semana de Funk estava chegando. Para minha surpresa, não aconteceu no dia do Funk (9 de junho), mas a data foi comemorada pelo funkeiros. Fiquei sabendo então que haveria a Semana do funk, mas que seria em agosto.

No entanto, alguns problemas surgiram e fui percebendo, conforme eu comparecia nos encontros às quartas-feiras, que o número de alunos vinha diminuindo e isso era frustrante para Gilberto, Sabha e Patrícia. Sugeri naquele momento que, em vez de um coral, eles fizessem um grupo vocal, pois daria mais liberdade e não criaria aquela expectativa de um número grande de alunos.

Passei, então, a levar o meu violão para os encontros da Escola, e fui percebendo que ele tinha um valor importante para os alunos, pois todos diziam ter vontade de aprender a tocar o instrumento. Mano Beto sugeriu, então, que fosse feita uma gravação do coral da Escola, mas tinha que ser no palco. Então, subimos todos juntos ao palco do Baile Funk da Tuka para gravar. Escolhemos cantar a música do MC Ding, *Vou de Volvo*, o hino da Escola. Eu vou repetindo o refrão: “se não pode contra nós então respeita”.

Os jovens estavam entusiasmados com o coral que renascia e, ao mesmo tempo, um outro surgia. O vídeo da gravação foi postado no Facebook, e Sabha e Mano Beto fizeram uma espécie de comercial da Escola com esse vídeo.

Para minha surpresa, Mano Beto deixa de participar como educador musical do projeto para se dedicar à sua equipe, 83 MOVIE, à sua carreira como artista e, principalmente, por não concordar com os rumos da Escola e com algumas exigências colocadas, como ter que ter frequência e boas notas na Escola. Além disso, precisou sair devido às “ladaias⁵⁷” em que se envolveu na comunidade. Na sua ausência o grupo realiza a primeira apresentação na Plenária do Orçamento Participativo (OP) na região Partenon, um evento político onde os recursos destinados à educação, cultura, moradia, saúde e saneamento básico são discutidos pela comunidade (vídeo 17).

Neste evento, mais uma vez sou acionado pelo grupo para tocar violão e acompanhar o

57 Termo usado para confusão, brigas e conflitos.

grupo vocal feminino, chamada de *As divas do Funk*, com as MCs Moreninha, Marrentinha, Branquinha e MC Milly.

Fui à casa de Moreninha ensaiar com as meninas para o dia da apresentação. O Funk, então, passa a circular neste momento não só pelo meio acadêmico com Patricia, Sabha e eu; na cidade, ele passa a frequentar outros espaços, como o OP. Sendo assim, representava muito para os jovens, pois, como Patrícia disse, “você vão tocar para um público maior que o do baile”. Eram muitas pessoas, lideranças comunitárias de diferentes vilas do Campo da Tuca, Maria da Conceição, Alameda, Vila São Miguel, Vila São Judas, Vila Intercap. Todos da região da Partenon.

As meninas então escolheram o repertório que foi ensaiado. Logo no início, os clássicos do Funk no Brasil. O repertório mesclava as principais músicas da Escola, como *Diga Racismo Não* (faixa 7), *Se beber não dirija* (faixa 8) e *Vou de Volvo*, além dos clássicos *Rap do Silva* (faixa 9), *Eu só quero é ser feliz* (faixa 10), *Som Preto* (faixa 11) e *História real* (faixa 12).

A seguir, a composição criada pelas meninas do grupo Mulheres Guerreiras, uma canção feminista e contra violência à mulher, com um refrão que diz assim: “Um darara, um darara, mulheres são guerreiras, um darara, um darara, diga não à violência”. O grupo foi aplaudido e algumas pessoas curiosas ficaram interessadas em saber mais sobre o projeto. Um senhor se emocionou e uma mãe se motivou em levar o filho para participar da Escola. De repente, a Escola estava começando a ter visibilidade maior na cidade. A Produtora, assim, não era mais o interesse da maioria dos jovens, principalmente as meninas. A Escola passava a ser tão importante quanto o Baile, o 12 Horas e a Produtora Sindicato MC. Na verdade, como disse o diretor: “é tudo uma coisa só”.

CAPÍTULO 4 – SEGUNDO TEMPO

Ha-ha- nois é o trem
ha-ha, nois é o trem
os clientes tão feliz
e os morador também

MC Tom

“Porque só aqui na Tuca, as minas pira
e os manos enlouquecem”
Sandro Reis

“Aqui na Tuca
a putaria tá liberada”

“Aqui a tolerância é zero”

Noel

Os jovens brasileiros (as) dos últimos anos, principalmente aqueles de classe média vão interessar-se pelo Funk, não porque nasceram em comunidades periféricas, em vilas e favelas, mas por curiosidade, que vai se mantendo e se reafirmando, mesmo que não permaneçam nem voltem em outras épocas, nem estando envolvidos com os problemas e mazelas daquela comunidade e muito menos interessados em questões realmente mais amplas. Seu interesse é pelo superficial, são clientes, e não são moradores. ‘Os clientes tão feliz e os morador também’, coloca no mesmo plano grupos sociais diferentes, pois os moradores são algo que pelas condições da vida, pela exclusão social, pela situação de pobreza, pela lugar que ocupa em uma sociedade racializada, se mantém ali. O cliente está interessado no serviço, está interessado num bom serviço. Mas o que o Funk pode oferecer a esse cliente? Segurança de poder entrar e sair da vila sem nada acontecer; bebidas, mulheres ou homens com quem flertar ou desejar por alguns instantes; um espetáculo no palco; uma boa música para aquele momento efêmero e que lhe faz voltar várias vezes. A discussão ‘insider’ ou ‘outsider’, é trocado pelo morador e cliente. Como realmente me falou Rael: “tu pode entrar ali pra ti vê, fora o segurança e pessoal que atende a maioria não é da vila”, diferente da época do Rachid, dos George’s Bar e do Azulão e do início do Baile Funk da Tuca (Diário de Campo, 14/11/2015).

Neste capítulo apresento os colaboradores desta etnografia, me valendo de dados retirados do site do Baile Funk da Tuka, reportagens dos jornais Zero Hora e Diário Gaúcho, vídeos do YouTube, diários de campo, entrevistas e letras de músicas. Procuro “hibridizar” essa etnografia, fazendo uma “montagem” ao estilo produção musical Funk na tentativa de levar o leitor a entender o contexto e por onde circula a música Funk e o espaço em que essa é produzida.

Para tal, utilizo a concepção de tecnocultura em música apresentada no livro *Music and technoculture*, organizado por Lysloff, Gay Jr. (2003). Segundo os autores:

Mesmo quando usamos tecnologia de mídia em nossas vidas diárias e profissionais, geralmente não conseguimos reconhecer que esses dispositivos - o rádio, o sistema de som, a TV – todos se tornaram fortemente carregados de bagagem ideológica e cultural. Assim, é especialmente fácil esquecer que a tecnologia pode assumir diferentes significados através de fronteiras culturais, subculturais e de classe e pode ser utilizada em contextos completamente novos⁵⁸ (LYSLOFF, 2003, p. 6, *tradução nossa*).

Esses autores acreditam que a tecnologia faz parte da cultura do mundo, e que ela é usada de maneira específica para atender a diferentes contextos e que são importantes na atividade humana. Os autores irão se preocupar com a forma como a tecnologia é usada e escolhida. Essa visão é importante na medida em que os jovens têm se apropriado da tecnologia para diferentes propósitos. No caso do Campo da Tuca, a internet serviu como meio de comunicação de um grupo de jovens-adolescentes que fizeram pichações na cidade de 2006 a 2010, e eram conhecidos como “Bonde dos Malvados” (vídeo 2).

Os líderes desse grupo eram MC Kinho, MC Eloy, MC Ding, entre outros, que utilizavam a internet como meio de divulgar suas músicas e seus modos de ser. É a partir desses que começo este capítulo, passando também pelas mídias jornalísticas e sites do baile Funk da Tuka disponibilizados na internet, trazendo a experiência tecnocultural como meio de importantes implicações dentro da comunidade, principalmente entre os jovens e para o baile Funk da Tuka na construção ideológica como “melhor baile funk do sul do país”.

Por fim, analiso a forma como os espaços da mídia jornalista e da internet foram sendo apropriados e serviram para “fortalecer” ainda mais a cena Funk da Tuca.

4.1 OS BOCA-BRABA

Os Boca-braba é o grupo de jovens funkeiros do Campo da Tuca formado por amigos que se conheceram na comunidade e que foram tratados como bandidos e criminosos na cidade de Porto Alegre. Sem ter envolvimento nenhum com o Comércio Varejista de Drogas Ilícitas, foram humilhados em um *shopping center* pela polícia, afastaram-se da pichação e

58 Do original: “Even as we use media technology in our everyday and professional lives, we generally fail to recognize these devices- the radio, the stereo system, the TV- have all become heavily loaded with ideological and cultural baggage. Thus, it is especially easy to forget that technology can take on different meanings across cultural, subcultural, and class boundaries and may be used in entirely new contexts”.

tiveram que cumprir medidas socioeducativas na FASE⁵⁹.

Esses jovens escolhem diferentes vertentes do Funk como forma de expressão, tais como: o Funk Ostentação discutido por Cardoso (2013); o Funk Putaria (Mizihari, 2010); o Funk Carioca e Soul (Palombine, 2009), entre outros. Essa junção de formas de expressão do Funk vai produzir um estilo estético musical chamado de “boca-braba”, termo cunhado pelo MC Ding da Tuca.

Esse tipo de Funk representa o jovem Funkeiro interessado em poder e em desfrutar dos prazeres da vida, denunciando, ao mesmo tempo, os conflitos e relações de poder nessa cena. Aborda, ainda, em suas produções musicais, temas de gênero, raça, status social e ideologia, além de suas percepções, no sentido local e nacional do Funk, sempre estarem em diálogo com o novo.

A escolha pelos sons de tiros, pistolas, motos, carros, entre outros *samplers* usados para representar a música da “equipe boca braba” expressava um pouco do estilo que os Malvados usavam em suas pichações pela cidade. Tudo em diálogo com aqueles principais artistas do Rio e de São Paulo que despontavam no cenário do Funk Proibidão e utilizavam os sons de tiros e a exaltação de seus espaços de origem. Exaltar o Campo da Tuca, o Sindicato e o baile compõe parte da produção dos funkeiros e de sua identidade como grupo.

Para pensar a música, as sonoridades que compõem a voz, a letra e o timbre no Funk, trago a noção dessa cultura popular negra apresentada por Stuart Hall:

[...] na cultura popular negra, estritamente falando, em termos etnográficos, não existem formas puras. Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes. Essas formas são sempre impuras, até certo ponto hibridizadas a partir de uma base vernácula (HALL, 2003, p. 343).

Os jovens MC, no período em que foram os principais alvos da mídia em Porto Alegre, foram tratados como marginais, e o Campo da Tuca, assim como outros territórios da cidade, racializados, como espaços que abrigavam jovens violentos que passaram a ocupar *shopping centers* e parques da cidade. O Jornal Zero Hora noticiou na época esses jovens como membros de gangues:

Milhares de pessoas aproveitavam o dia de folga na Redenção, no domingo à tarde, quando membros de gangues rivais teriam se enfrentado a tiros no parque. Pelo

59 Fundação de Atendimento Sócio Educativo órgão sob a responsabilidade do governo estadual, para jovens que cometem ato infracional e tiveram a perda de liberdade.

menos cinco pessoas foram baleadas. Um adolescente foi atingido na cabeça e morreu ontem. De acordo com a polícia, um dos bondes envolvidos no tiroteio da tarde de domingo no Parque da Redenção seria do Campo da Tuca (ZERO HORA, 02/03/2010).

Esses bondes, tratados pela reportagem também como gangues, partiram da periferia da cidade e ritualizaram confrontos no principal parque da cidade, frequentando por uma maioria de classe média e branca que será surpreendida por jovens de boné, camisa de times e tênis de marca. As “vítimas”, pessoas que passeavam no parque da Redenção para beber chimarrão, jogar e passear com a família, tiveram suas rotinas interrompidas pelos jovens da periferia que ocupavam um espaço que a princípio não era deles. Segundo o mesmo jornal, ao entrevistar uma das frequentadoras:

Ohara estava a poucos metros do local onde ocorreram os disparos. Tomava chimarrão com duas amigas perto do chafariz, por volta das 16h30min, quando foi sobressaltada pela chegada de um grupo de aproximadamente 50 adolescentes que batia palmas e cantava. Uma de suas amigas, Camila Braga, 20 anos, conta que os integrantes estavam bem vestidos e usavam bonés e tênis com aparência de novos. – Eles cantavam: “é hoje, é hoje”. Andavam organizados, em cinco fileiras, como se fosse em um desfile militar - conta Camila (ZERO HORA, 02/03/2010).

Eles ritualizavam confrontos nos quais os objetivos não eram assaltar e nem roubar as vítimas, mas sim desafiar o grupo rival. Esse embate entre “bondes” ocorreu uma década depois dos fenômenos ocorridos com jovens em Copacabana no Rio de Janeiro, e três anos antes dos rolezinhos⁶⁰ nos *shopping centers* de São Paulo.

Os “bondes” foram tratados pela polícia e pela sociedade dos três estados como caso de polícia – e não de política –, pois enquanto seus conflitos estavam restritos aos espaços periféricos, não era do interesse da sociedade abordar o assunto. No entanto, a partir do momento em que passam a ocupar os espaços de sociabilidade destinados as classes médias e altas, essa mídia aparece para julgar e condenar as suas atitudes.

Sendo assim, a música e o Funk foram as principais “armas” para ritualizar essas disputas, em uma tentativa da juventude negra e pobre da periferia da cidade de se passar, através das roupas, bermudas e bonés, por “playboys” de classe média.

Esse episódio mostrará aos jovens do Campo da Tuca a força da polícia e dos meios de comunicação. Um dos colaboradores deste trabalho, MC Eloy, procurou uma vez, na adolescência, o serviço da Associação, mas sua vaga foi negada pelo histórico que tinha. Eu percebia nele, entretanto, um grande potencial e acreditava que poderia ajudá-lo.

⁶⁰ Movimento de jovens em São Paulo que frequentavam *shopping centers* cantando, tocando e fazendo música Funk. Os participantes foram duramente reprimidos pela polícia, sendo impedidos de entrar nestes espaços.

Quando o entrevistei, fiquei impressionado: aquele menino, bravo, irritado, transformou-se mais tarde em pai de família e num funkeiro conhecido na cidade, cheio de sonhos e preocupado com o seu futuro. Não entrou no crime, mesmo tendo todos os motivos. Sobre a “fase” dos bondes, nos conta aquilo que diferenciava os Malvados de outros bondes.

[...] começa com bagulho de mulher e ser conhecido na cidade, os outros bonde gostavam mais de pixar, nós não, nós gostava de mulher. Era os mais conhecido, que desde pequeno andavam junto. Nosso bonde era os Malvados, nós só fizemo isso pra pegar guria, andar no shopping, ser conhecido, o principal era pegar as gurias, as vezes dava umas brigas, zona leste não se dava com a zona sul. Os bondes dos Pedrinhas⁶¹, daqueles lados do aeroporto, Porto Seco, nós via eles, dava confusão, nós andava com cinquenta pessoas. Nós, a Conceição, Bonja, Pinheiro, Zona Sul, Cavalhada era tudo fechado com nós. Eu tinha uns 14 ou 15 anos (MC Eloy).

Com a popularidade dos jovens MCs dos Malvados na cidade, a ocupação que já vinham fazendo de casas noturnas e de espaços como *shoppings* mostra quais eram os interesses desses jovens. MC Eloy, um dos líderes do grupo, vê o poder do grupo aumentar cada vez mais, à medida que outros grupos da cidade acabam somando-se ao movimento de jovens da periferia chamado Malvados. Os principais artistas de Funk no cenário nacional atual, como MC Tchesco e MC Filipinho, representantes do Funk no sul do país, pertenciam e se identificavam com o Bonde dos Malvados⁶². A música então terá papel central na popularidade do grupo.

Cada Bonde tinha um MC representando. Foi com a música que nosso bonde explodiu né, todo mundo falava que as músicas dos Malvados eram as mais top de MC, que tinham mais criatividade. Era só eu e o Ding que cantava e fazia as músicas, nos era os primeiros, quando vê o Loss, ele fez uma Funk, e nós começa a divulgar ele, o Felipinho⁶³ não era nada, aí ele entrou pros Malvados e ficou conhecido por nós. Nós era conhecido por todo Porto Alegre. Os nego ficavam louco comigo, eu ficava sempre ouvindo os caras cantando rap e Funk (MC Eloy).

Neste sentido, é possível entender que essa fase de Bonde foi importante na produção musical do “ethos boca-braba” no Campo da Tuca. Um fato interessante é que as reportagens do Jornal Zero Hora focaram as notícias exclusivamente no Campo da Tuca, mas, como podemos perceber, tratava-se de um grupo heterogêneo formado por jovens de diferentes regiões da cidade.

É possível perceber que o Campo da Tuca, assim como o Funk e os times de futebol, incorporava pessoas não só da comunidade, mas também de fora dela. Logo, pertencer ao “Bonde dos Malvados” era fazer uma escolha por um tipo de música - o Funk -, e, como estética musical, o Funk Proibidão.

Os vários estilos de Funk que foram se disseminando através das redes sociais e do

61 Vídeo 13.

62 Vídeos 2.

63 Faixa 25.

YouTube incorporaram músicas negras como o Samba, a Black Music, o Pagode e o Rap. Desde 2007, com os bailes do Azulão e o Baile Funk da Tuca, esses hibridismos já estavam presentes na vida musical desses jovens.

MC Ding, um dos compositores do Bonde dos Malvados, hoje faz parte do Sindicato MC. Ele é um dos principais nomes do Funk local, sendo chamado de “caneta de ouro” em razão do número de composições que faz. Começa a compor inspirado pelo seu tio Marquinhos dos Teclados, que fez parte da minha banda, o Swing da Gente, em 2002. Segundo Ding:

(...) meu tio já tocava, eu já fazia umas músicas meio que de Pagode, daí um dia eu fui no baile e tem o MC Maskote ele canta música a trinta anos. Daí todo mundo começou a bater na palma da mão e me chamar. Aí ele me deu a mão e me chamou pro palco. Aí já era.... Aí eu comecei a cantar, aí os outros guris da vila começaram a querer cantar também, veio o kinho, o Filipinho, o Loss, o Eloy. Cada um deles tem uma música gravada minha. Começou na época de Bonde, cada bondzinho cada vila tia um, daí começamo a gravar e começamo a ficar famoso no Orkut, MSN. Tinha o Orkut que era os mais visto de Porto Alegre. Daí começou, além dos caras que brigavam, os caras de torcida organizadas aparecer de mais vistos, aí começou os MCs que faziam música, aí nos começa a pegar mídia. Nossos temas eram: nós andemos de Nike, nós pegamos as gurias do shopping, nós demo um pau no bonde tal lá da zona norte, pra falar que nós era os melhor. Aí os bondes começaram a marcar pra se pegar. Aí, nós fomos parar tudo na FEBEM, aí a polícia pegou aqueles que eram os mais famosos. Depois que nos saímos da FEBEM nós ficamos mais famoso ainda. Aí os bailes nos convidaram pra fazer os bailes (MC Ding).

Para Ding, assim como para MC Eloy o grupo tinha a intenção de chamar atenção das mulheres. Na versão deles, muitos foram responsabilizados por coisas que não fizeram, simplesmente porque faziam parte do bonde mais famoso da cidade. Um fato interessante é que as medidas educativas que cumpriram na FASE, antiga FEBEM, não impediram que continuassem compondo suas músicas. Como MC Ding afirma, “nós ficamos mais famoso ainda”, em razão de continuarem a “bombar” na internet, principalmente nos sites Orkut, Messenger e YouTube – tecnologias importantes neste processo. Isso se deu porque a “criação, distribuição e o uso da tecnologia têm consequências sociais”⁶⁴ (LYSLOFF; GAY, 2003, p. 9).

Os funkeiros, ao deixarem os temas de disputas entre grupos de diferentes bairros populares de Porto Alegre, irão, a partir da onda do Funk Ostentação em 2010 e 2011, focar nas temáticas de sexualidade e ostentação. Um dos MC que fez parte desta história é MC Kinho da Tuca. Quando o entrevistei, ele me disse: “tu não lembra de mim? Eu era daqueles que fazia oficinas e tocava com o Pingo, o Dilu, eu tocava reco-reco na banda”.

Essa foi mais uma das surpresas que tive no campo, ao perceber que todos eles participavam ou estavam ligados à minha rede de músicos do Campo da Tuca. No período

⁶⁴ Do original: “creation, distribution, and use of technology have social consequences”.

inicial, quando o Pagode era muito forte na comunidade, eu ensinava e incentivava essa produção no Ponto de Cultura. MC Kinho mostra para mim, ao falar da sua trajetória musical, o que eram os bondes.

Eu sempre gostava de futebol, mas jogava futebol e vinha pra casa. Eu sempre gostei de cantar, meu tio e minha mãe gostava de sertanejo.... Aí, nós começou a rimar, nos começamo a ver os MC do Rio de Janeiro. No período de bonde era o período ruim de briga de bonde, cada um tinha seu bonde, e cada um representava a sua comunidade, no começo era um ofendendo o outro, mas depois começou a virar música. Nos encontrava nas praças, shopping. Os nego batendo palma na esquina, a população até achava estranho aquele monte de nego batendo palma na esquina (MC Kinho).

Um dos pontos não abordados pelos jornais era a violência policial que a maioria desses jovens sofriam.

O bonde foi lançado em 2006, cerca de 2009, 2010 já começou a dar incomodação, o negócio começou a ser sério, muita bagunça na rua, fora da lei, né. Que a gente não tava fazendo o negócio conforme a lei, a lei é uma só e tem que respeitar. Agente não tamo dentro da comunidade. A lei de fora é a mesma lei que é de dentro, né meu não adianta, tem que ser o certo (...). Aí começou policiais, né meu, dai era agressão na frente do shopping, nos apanhava da polícia, era muito tumulto de gente, eles não gostavam da bagunça. Era muita briga, e não foi só na Redenção, teve no Parque Marinha, teve no Gasômetro, outros bondes de outras comunidades fizeram a mesma coisa (MC Kinho)

Ou seja, os Bondes não eram exclusividade da Tuca. MC Kinho também nos conta como a influência dos artistas do Rio de Janeiro foi importante nessa fase:

Os temas de nosso bonde era representar o nosso bonde e tentar ofender o outro. É duelo batalha de rima, isso aí passou por tudo, teve até no Rio de Janeiro. Começou isso por causa do Rio de Janeiro mesmo, os MC de Funk que vieram pro baile Funk da Tuca. O baile Funk já tem a 10, 11 anos aí na comunidade. Os MC do Rio de Janeiro que vinham duelavam em cima do palco, faziam batalha de rima em cima do palco aqui. Aí começou a rapaziada que era mais nova começou a se inspirar nas mesmas ideias. Assim as mesmas ideias continuou mais pra frente, aí eles mudaram o jeito de cantar e nos mudamo também (MC Kinho).

A participação de músicos funkeiros da cena do Rio de Janeiro teve um forte impacto na produção musical de jovens funkeiros na comunidade. MC Kinho nos mostra essa tradição de Funk ao estilo Rio de Janeiro. No Rio Grande do Sul, os artistas de Funk sofreram duramente a opressão policial, assim como no Rio de Janeiro. MC Kinho começou oficialmente no Funk em 2012, e ficou um ano fora trabalhando num “trampo honesto”, ou seja, um trabalho formal.

Os funkeiros são tratados no meio como músicos, e o fato de serem ou não profissionais me pareceu uma questão secundária para eles. Entretanto, sei das implicações que o uso do termo tem. Ruth Finnegan (2007), ao realizar trabalho de campo na cidade de Milton Keynes, busca entender as várias cenas locais dos músicos amadores nesta cidade da Inglaterra. Além disso, discuti com seus colaboradores o sentido da prática musical e social em suas vidas e aponta questões relacionadas à antropologia, à sociologia da música e às

trajetórias de vida urbana nesta cidade moderna.

Finnegan foca o seu interesse pela música que é ignorada e afirma que havia uma concentração excessiva nos estudos acadêmicos com músicos profissionais, por estes estarem relacionados a instituições musicais. Ela aponta para o fato de que “(...) uma interessante característica da organização musical é uma separação absoluta entre músicos amadores e profissionais” (FINNEGAN, 2007, p. 15).

Além disso, aponta que as transformações na cidade também impactam as transformações e criações de grupos musicais, ao estudar bandas de metal, grupos de rock, música folclórica, música clássica, teatro musical, jazz e country.

Neste sentido, para Kinho, os Funks que falam da comunidade relatam acontecimentos:

O Funk é um acontecimento, ou uma ideia muito louca que saiu da mente do cara, é tudo na base de uma história, de uma rima. Tem o Funk proibidão que fala do que tá acontecendo dentro da comunidade, um matou o outro; tem o Funk o putaria que as minas gostam de dançar; tem o ostentação que tá levando as gurizada pra televisão. Eu acho que eu canto uma coisa diferente né meu, eu falo do proibidão, ao mesmo tempo é do putaria, ao mesmo tem é o ostentação.

MC Kinho conta, em suas músicas, acontecimentos e fatos da vida cotidiana que observa. O Funk carioca e o paulista, que cada vez mais vêm ganhando o mundo com DJs como Marlboro, Samy Pitbull, MC Guimê, entre outros, o que mostra que “hoje em dia, o ‘meramente’ local e o global estão atados um ao outro, não porque este último seja o manejo local dos efeitos essencialmente globais, mas porque cada um é a condição de existência do outro” (HALL, 2003, p. 45-46).

Sendo assim, de acordo com MC Kinho, esse Funk da Equipe boca-braba já é uma “evolução” e está sempre mudando; quando “eles mudam lá, eles mudam aqui também”. Neste sentido, a produção musical destes jovens atravessa diferentes estéticas musicais de Funk. Suas letras são bons indicativos dos trânsitos e fluxos que realizam pela cidade.

A fala de Kinho, ao dizer que “eles mudaram o jeito de cantar, nós mudamos também”, mostra que essa produção musical Funk é dinâmica. Sendo assim, os boca-braba, então, são contadores do cotidiano na comunidade. Falam de suas experiências vividas e, por isso, as músicas que produzem no Funk representam uma juventude disposta a mudar suas produções na medida em que a sociedade e os interesses mudam, articulando e buscando alianças para terem seus espaços como artistas.

No entanto, fazer parte desse grupo não é nada fácil, diferentemente do período dos

Malvados, em que havia a participação de jovens de várias partes da cidade. A experiência que viveram certamente tem impacto nas alianças que são estabelecidas. MC Ding compõe música Funk e confia algumas de suas canções para aqueles que são os seus amigos:

Eu só ajudo os meus amigos mesmo, quem eu sei que vai ser fiel a mim, é os que estão do meu lado, que é do meu clã. Que eu já conheço a tantos anos que estão na mesma luta que eu. O Sabba é merecedor, ele ajuda as crianças, ele é merecedor. Todas minhas músicas tem a ver com a minha vida. Em todas as minhas músicas vai ter a palavra boca-braba, eu ponho só pros nego saber, tem a do Eloy, do Kinho, a do Sabba também tem boca-braba, Vine da Alameda. É tipo uma identidade ali, tipo não vai tão sozinho (Risos). Já tem muitos boca-braba que não são, mas pra mim já falando boca-braba já tá falando de mim (MC Ding).

O termo “boca braba” é muito usado para se referir aos espaços da cidade em que há muita violência, drogas e criminalidade. Desde pequeno ouço as pessoas dizerem: “não vai na Tuca ou em outra vila porque lá é boca-braba”. Esse termo circula na periferia, referindo-se também às pessoas que atuam no Comercio Varejista de Drogas ilícitas. Neste sentido, Ding inventa um termo que dá identidade à sua música, a partir de contexto de uso dessa palavra para marcar o seu lugar.

O “boca-braba”, então, é o jovem que faz uso de sua visão de mundo e de todos os elementos do seu cotidiano em suas produções musicais. Ao mesmo tempo, o termo também carrega, simbolicamente, o poder local.

Pertencer ao “Clã dos boca-braba” não é o mesmo que pertencer à produtora Sindicato MC, responsável pelos artistas que se apresentam no Baile Funk da Tuka. Este é o caso de MC Eloy, que pode tocar no baile sem fazer parte da produtora. MC Eloy foi o primeiro artista do Campo da Tuca a participar de um DVD de Funk, na antiga produtora Nível A (que surge antes da produtora Sindicato MC na cidade). Foi a primeira com administração regional que procurou oferecer um nível técnico e de qualidade à produção musical local. Artistas como MC Tchesco, MC Filipinho e MC Eloy faziam parte do catálogo dessa produtora. MC Eloy foi um dos artistas que sentiram o impacto do fim da produtora. Para MC Eloy:

[...] A produtora Nível A era a mais top, todos os artistas nacionais e daqui eram na Nível A. Logo que deu a ladaia eu me distanciei. Antes eles nem deixavam eu subir no palco, nem cantar porque eu era da Nível, agora eles me respeitam e me convidam pelo meu talento (MC Eloy).

Já MC Ding e MC Kinho, principais artistas do Campo da Tuca e do Sindicato MC, continuavam com palco para realizar suas apresentações e gerar rendas alternativas. Todos os três vivem da música Funk. Nos discursos dos funkeiros, o mercado “caiu muito” para os artistas em razão de o Funk ter sido associado à criminalidade por parte da mídia. A renda dos funkeiros é bastante afetada a cada vez que isso acontece - e já ganham pouco em relação aos

artistas do Rio de Janeiro e São Paulo. Para MC Ding, necessita haver uma mudança, uma outra estética Funk:

Se nós falar consciente, nós vamos atingir mais gente. Eu tô tentando mudar a mente de todo mundo, mas é meio difícil. O Mano Beto ali eu convenci ele, o Sabha eu tô convencendo, mas eles estão tão enraizado nisso aí... assim que nos vamo mudar, o que eu acho. A gente vai bombar a nossa capital, eles já tão olhando pra nós já de outro jeito. Os MC daqui vão cantar ganham mil reais, no máximo, os caras de lá ganham 15 mil, 72 mil. 72 mil! Eles vêm aqui só tirar dinheiro, e não ensinam nada, ensinam que nos temo que andar de carrão, roubar e que nos temo que esculhambar as mulher. Aqui nos tinha que pensar diferente, pensar de outro jeito, pra quando nos chegar, não nós não só cantar por cantar, pras pessoa achar bonito. As pessoa: 'bá eu sou fã desse cara porque a música dele tem a ver com minha vida, porque alguma coisa que ele cantou me ensinou, alguma coisa eu vou levar pra minha vida, ensinar pra alguém' (MC Ding).

MC Ding mostra-se assim preocupado com os rumos que o Funk tem tomado no Campo da Tuca. Esse jovem pensa que o Funk consciente (ou Funk político), que fala dos problemas e da realidade, é o melhor caminho para as produções musicais, e tem buscado articular, através de suas composições, um pouco desses elementos. Abaixo, as músicas de Ding, MC Eloy e MC Kinho:

MC Ding Nóis é louco da cabeça (faixa 15 e vídeo 6)	MC Eloy Mina de ouro (faixa 16)	MC Kinho Mulher que chega e para (faixa 17 e vídeo 10)
(Introdução) A firma é forte, a única coisa que eu posso falar pra você é isso aqui	(introdução) E ai canalha, seu comédia achou que nos tava morto em caramba	(Introdução) Ai quiridinho tarada
(verso 1) Em deus mantemos a crença aos orixás oferenda hoje é dia de baile à coroa peço a bença	choca que é de graça vocês tão errado as ganhas puto a gente tá aqui ricão na humildade	(verso 1) Sabe aquela mulher que chega e para que todo o homem quer levar pra casa
(verso 2) cordão e boné pra trás vagabundo anda trajado cara braba, invocado o quadrado é Sindicato	(verso 1) Os cliente tão feliz e a favela tá tranquila sem dia das crianças brinquedo a reviria	(verso 2) e quando ela passa hipnotiza a rapa não aguenta e fala que coisa linda
(verso 3) sou mais um abençoado e fecho com meu aliados nos é os bad do pedaço boboeu largamo o aço	(verso 2) mas o sistema é louco nos vive na anarquia de 100 nos multiplicamo na veia periferia	(verso 3) ela tem um bundão e um peitão tem marquinha de biquini que fez no sol do verão
(verso 4) sem camisa na favela	(verso 3) uma mina de ouro no meia das vielas	(verso 4) academia ela frequenta todo dia por isso quando passa

<p>esticando a horneteria</p> <p>(refrão) <i>nos é louco louco da cabeça 19 não é 20 bota as peça na mesa</i></p>	<p>cercado por 100 soldados quem mata e morre por ela</p> <p>(verso 4) o pretinho pixaim que tu não dava nada só eskanque cheia de ouro choca que é de graça</p> <p>(refrão) os irmão que me apoio eu lembro de vocês todos tamo junto até o final na alegria e no sufuco</p> <p>invejoso tá fudido então segura o retorno a madame na boleia MC só vai no bolo</p>	<p>tá sempre empinadinha</p> <p>(verso 5) ela tem um carrão e faz faculdade não depende de ninguém para expor suas vontades</p> <p>(verso 6) e a vontade dela hoje foi no baile sentou e rebolou deixou a rapa na maldade</p> <p>(verso 7) no final do baile eu fiquei agradecido sabe o que ela falou pro boca braba MC kinho</p> <p>(refrão) <i>Ai quiridinho quer casar comigo</i></p>
--	---	--

Como é possível perceber através das gravações, o clã dos Boca-braba (ou a Equipe Boca-braba) estrutura suas músicas em torno de uma introdução, que pode ser curta ou longa, normalmente com frases que estão em conexão com a música. Além disso, as canções apresentam de 4 a 7 versos que narram o cotidiano, ou os “acontecimentos”, além de um refrão na parte final da música.

MC Ding, o “caneta de ouro”, normalmente estrutura suas músicas em quatro versos e ensina os jovens funkeiros a produzirem desta forma. Quando produziam música para os Bondes dos Malvados, suas músicas eram em torno de rimas e improvisações. MC Kinho teve dificuldades em produzir suas próprias músicas. MC Ding foi quem lhe ensinou essa estrutura, mas Kinho encontrou sua própria maneira de compor, ao me dizer: “agora eu faço do meu jeito”. Ele agora compõe suas músicas, ultrapassando os limites de quatro versos.

Os temas dos versos são à exaltação a comunidade, os encontros que o baile promove e a importância das mulheres. Elas são representadas como algo de muito valor, com status elevado e com capitais diferenciados da comunidade. São normalmente *outsiders*. Elas são as “clientes”, diferentes dos “moradores”, da “fiel”, do “clã” e da “rapa”, e de pele mais clara,

símbolo de poder e de beleza. Nas letras, serão a representação da mulher branca de classe média e/ou alta que invade os bailes de periferia à procura de lazer, entretenimento e aventura. Os camarins, assim como o palco do baile Funk, serão tomados por elas.

4.2 O PALCO DO FUNK COMO UM CAMPO DE FUTEBOL

Podemos dizer que o palco do Funk é como a representação de um campo de futebol, uma arena de disputas por beleza, por espaço e por poder. Ao lado desse os camarotes, à sua frente a pista e os mezaninos são a plateia; ao centro, com os DJs, poderíamos pensar na figura do juiz de futebol, pois são as performances representadas pelos DJs que dão o tom do baile; os MCs são os jogadores que entram em disputas na tentativa de levantar a plateia ou a audiência com suas performances musicais; levantar a plateia e interagir com ela é como se fosse um gol, e significa que a performance atingiu seu objetivo de alegrar a festa. Todas essas metáforas são importantes para que possamos ter um outro sentido para o palco, que seja coerente com a produção musical realizada neste “espaço banal”.

No palco do Funk, cada um vai jogar com aquilo que tem de melhor, que pode ser a roupa, o equipamento mais caro ou coreografias no palco na tentativa de cantar no Baile Funk da Tuka. O baile é, então, um espaço onde circulam os principais artistas de Funk do Rio de Janeiro e de São Paulo, e a Equipe Boca-braba, aos poucos, conquistou a confiança dos responsáveis pelo Baile Funk,

Entre esses jovens, dois deles se destacam: DJ Keke e Noel. Ambos são amigos, e Noel foi um dos primeiros a organizar o grupo da escola de MC no Sindicato, sendo muito respeitado entre os funkeiros não só da Tuca, mas também na cidade. Ele fez parte da fase dos bondes. Seu papel até 2014 era apenas de produtor de Funk, mas, a partir de 2015, com a saída de Sandro Reis, Noel passa a ser o Mestre de Cerimônia (ou melhor, o apresentador). Ele é quem prepara o público para a atração que irá apresentar-se no baile.

Ele e DJ Keke performatizam um diálogo intenso com a audiência do baile. Keke, então, será o símbolo da renovação do baile Funk e substituirá o DJ Carioca que, desde 2007, realizava bailes com sua equipe MasterSom na comunidade. DJ Keke participava comigo das oficinas de música no Ponto de Cultura quando era adolescente em um grupo de Pagode. Quando descobri que ele era o novo DJ do Baile fiquei muito feliz, pois ele sempre gostou de música. Sua família mora ao lado de casa da minha mãe e seus pais frequentavam festas e

bailes na comunidade.

Durante a entrevista que fiz com ele, mostrou-se um jovem conectado à internet e às redes sociais. Contou-me que aprendeu a “mexer” no programa Virtual DJ⁶⁵ pesquisando na internet. Sua experiência com o Funk vai dar-se no convívio com outros DJs e também com amigos da comunidade e na frente do Baile:

[...] eu tinha 13 anos, ia eu, nego Lê, o Japa, o Kinho, nos nem entrava as vezes ficava na rua. A gente fazia aniversário da gurizada, ganhava pra tocar, a gente se divertia, eu e o nego Lê montava o equipamento. Nós tocava Daleste, Cidinho e Doca. DJ Arizinha, era antes do Carioca, era o melhor de Porto Alegre, ele tocava no Baile. Ele mandava eu prestar bem atenção em toda a levada da música, pra depois encaixar outra em cima. O Adilsom me deu vários toque (DJ Keke).

DJ Keke então começa a entrar como audiência (assim como todos os funkeiros da cena Funk da Tuca) no baile e vai, aos poucos, sendo reconhecido por “sonorizar” festas dos jovens da comunidade. Começou a tocar no baile na sexta-feira, pois quem tocava no sábado era o DJ Carioca; porém, com a saída deste, passa a ser o DJ principal do baile Funk. Assim como os jovens Boca-braba, DJ Keke mostrou suas músicas, ou melhor, suas “montagens”.

DJ KEKE, MONTAGEM/ ABERTURA Faixa 18

Agora prepare-se (voz 1)

tudo aqui vai estremecer

venha

mais que um nome

sente só a pancada no peito

DJ keke, keke, keke, keke (voz 2)

DJ keke mandou (voz 3)

o DJ é tranquilão, a mente é perigosa

DJ tocando pras mulher que é sem vergonha (voz 4)

Sarrando⁶⁶ em mim louca de maconha

na vida não é fácil agradar a todos (voz 1)

muita gente fica a-bor-re-ci-da

o dono do bar fica

65 Programa de produção musical em que é simulado um disco de vinil, nos quais é possível colocar músicas tocando ao mesmo tempo, alterando timbre, afinação, intensidade, sendo possível realizar montagens.

66 Dançar juntos, só que não de frente um para outro, mas sim um dos parceiros colocado de costas. Normalmente é um termo usado para as mulheres que dançam bem próximas aos homens do baile. A pessoa tem que ser conhecida para fazer isso, e ocorre normalmente com casais de namorados encenando um ato sexual.

o vizinho fica revoltado
 a minha mãe fica maluka
 mas eu sei que você gosta
 e gosta muito
 e nós também gostamos
 quando toca o nosso som
 a concorrência, olha comenta e tenta imitar

você está diante de

graves

médios

agudo

e agora

(começa as principais músicas tocadas no baile)

Esse som de abertura é um híbrido formado por várias vozes de artistas do Sindicato MC, exaltando o nome do DJ Keke e do Baile Funk da Tuka. As sonoridades misturam digitação em teclas do computador, efeitos sonoros, vozes sintetizadas com eco, flange e sirenes. Os sons mais pesados, estilo “boca-braba”, são abandonados, e os sons agudos ganham espaço em sua produção musical. Essa identidade do seu som é o que o diferencia da única DJ Rô, mulher que é DJ da casa, que permaneceu desde a época do DJ Carioca. Keke demonstra um entendimento diferente dela em acerca do trabalho:

Ela sai de uma música, por exemplo, melody, e coloca uma outra. Eu vou pelo ritmo, eu já sou outra vibe. A outra DJ ela toca um ritmo que é Funk também, ela não toca uns Funk bem atualizado, ela fica trocando de ritmo toda hora. Tipo eu tô tocando esse ritmo aqui, um Funk melody, do nada ela vem com isso aqui (Funk tecno) ela muda o ritmo. Pra quem tem ouvido bom, tem duas músicas tocando junto. Eu sempre tento fazer o movimento do corpo, do pé, pra achar o tempo da música, a marcação que eu faço, e aí parece que a música é uma só (DJ Keke).

Essa maneira de fazer com que materiais sonoros com vozes diferentes tenham a mesma “marcação” e consigam representar uma coisa só é coerente também com as ideias apresentadas pelos moradores mais antigos da comunidade quando dizem que “a Tuca é uma só”, referindo-se às diferentes associações; ou então para afirmar que a Escola de MC, o Sindicato MC, o Baile Funk e o time Doze Horas são “tudo uma coisa só”; ou ainda as táticas usadas pela Associação para ter uma maior participação de outros grupos da comunidade, quando afirma: “aqui para nós todo mundo é morador”.

Desta forma, essa mistura, seja de posições antagônicas ou materiais sonoros, é uma forma que, através da “montagem”, o DJ encontra para conciliar, combinando materiais sonoros de maneira que fiquem coerentes e harmônicos para o público.

A metáfora usada na Tuca quando uma equipe é imbatível é dizer que “o time jogava por música”. Todos os elementos (marcação, ritmo de jogo, técnica, tática, habilidade, dedicação, entre outros) estavam em completa sintonia, ou sincronia.

A experiência e o treinamento que recebeu durante sua fase de iniciação no Funk foram fundamentais na trajetória musical de DJ Keke pois, ao longo do tempo e através da prática, ele foi aprendendo a fazer as transições musicais. Afirmou para mim que tinha um computador com mais de 15 mil músicas e que atualiza seu acervo constantemente pela internet para “colocar música” no Baile.

No final do Baile, costuma “colocar” o estilo Rave⁶⁷. Fontanari (2003) observou essa cena musical na cidade de Porto Alegre com grupos de jovens de classe média e alta e observou as relações entre essa cena local e a cena internacional produzida na Europa. Uns dos aspectos importantes colocados por este autor é que “a presença dos outsiders é fundamental para a existência da cena, ela se faz pela participação de uma grande quantidade de pessoas que não necessariamente compartilham de seu *ethos*, mas que são essenciais para o financiamento dos eventos” (FONTANARI, 2003, p. 158-159).

Neste sentido, Keke percebe esses *outsiders*, aqui neste trabalho chamados de “clientes”, como uma maneira de estabelecer relação com essa classe média que chega ao baile. Esse ritmo não era comum nos bailes realizados na trajetória musical do Campo da Tuca, e Keke inova ao colocar esse tipo de música, inserindo-a de uma maneira que pareça que ambos os gêneros musicais sejam um só. Isto tem ajudado a compor a sua identidade como DJ do Baile.

Segundo ele, já vai com o repertório pronto para o baile. Há uma divisão de tempo entre os DJs do baile: nas duas primeiras horas é a DJ Rô⁶⁸ que toca e, nas outras duas, DJ Keke. Mas há momentos em que um colabora com o outro, atravessando suas músicas.

Dois DJs no palco fazem com que a música não pare de tocar no baile, pois ela deve ser mantida continuamente, sendo interrompida apenas quando se vai anunciar atrações da noite. Mesmo neste momento, a música continua como fundo musical. Os bailes Funk não são

67 Música eletrônica apreciada por jovens de classe média e alta e muito executada na Europa e nos EUA.

68 Não fiz entrevistas com ela; no entanto, percebi que ela tinha um papel importante. Por uma questão de escolha resolvi não procurá-la, em razão do meu foco estar nos jovens homens.

mais como no modelo das primeiras etnografias sobre o Funk (Vianna, 1988), com DJs tocando em discos de vinil, ou usando CDs. Atualmente, no baile Funk da Tuka as músicas ficam armazenadas em pen drives e no computador dos DJs. No Baile da Tuka, são seis horas de Funk para uma audiência envolvida com as sonoridades. Segundo DJ Keke:

É o pessoal dançando que diz se o baile tá legal ou não. Quando eu tô tocando, eu odeio que venha me pedir música, me atrapalha. Eu não gosto que peçam música quando eu tô tocando. Se me pede antes, tudo bem, na hora, assim, não. É que eu crio um repertório meu. Aí vem uma pessoa e pede uma música, meio que quebra o clima da festa (DJ Keke).

Para “não quebrar o clima da festa”, são necessárias horas de treino, dedicação e muita escuta de música Funk. Essa preocupação de Keke mostra a necessidade que ele tem de passar a sua informação e que tenham respeito pela música que ele selecionou para o público. Para Fontanari:

A festa é o momento em que o DJ põe em prática um de seus atributos principais: o de “passar informação”, [...] “Passar informação” é um processo relacionado à “formação” de seu público no sentido mais amplo, justamente o que diferencia o DJ. “Passar informação” evoca também uma capacidade de “dar sentido às coisas”, para si e para seu público (FONTANARI, 2008, p. 95).

No caso do Baile, romper o limite que separa o DJ do público não é nada fácil, pois o palco do Funk é afastado uns três metros do nível do chão. Isso impossibilita o contato do DJ diretamente com o público. Todas as pessoas vão ao baile sabendo que irão ouvir as músicas “top do momento” e os sucessos de rádios como a Eldorado, que tem programação específica de Funk.

DJ Carioca estava, segundo o diretor do Sindicato e do dono do Baile Funk da Tuca, “afastando” os clientes. Gilberto Siqueira, da diretoria da Escola de MC e empresário do MC Kinho, afirmou em entrevista que “o nosso Funk é diferente daquele do Rio de Janeiro, nós temos uma pegada diferente”. DJ Keke explicou para mim essa diferença entre ele e o DJ Carioca, afirmando que este gostava de música antiga, música com mais pressão e ritmo mais forte.

O repertório musical durante uma noite de baile varia muito, passando por diferentes categorias de Funk. Em suas músicas, DJ Keke vai buscando conexões que deixem essa música mais leve, fazendo com que as transições entre uma e outra sejam imperceptíveis - apenas identificadas por quem tem “ouvido bom”.

A ideia dos músicos funkeiros de que aqui existe uma música mais “leve” ou “*swing*” já fazia parte dos discursos dos artistas de *swing*, e isso tem aparecido nos discursos dos

funkeiros de Rio de Janeiro. Na Roda de Funk⁶⁹, realizada este ano no Baile Funk da Tuca e que circula o Brasil, um dos apresentadores falou:

Alexandre tava falando que o Funk gaúcho vem primeiro que o Funk de São Paulo. Aí eu falo assim: opa lá, se eu falar o peso é dobrado. Sem querer diminuir ninguém. Pelas letras, pelo Swing, eu hoje, acho que o Funk de Porto Alegre, não tô falando pra render não, porque eu sou muito real nas minhas palavras. Eu tive aqui numa outra Roda de Funk em Porto Alegre, tá ligado, eu fiquei impressionado, deve ter cantado uns quarenta MC, dos quarenta que cantou se tivesse dois, tá ligado, que não passou batido foi muito. Tudo com música estourada, tudo com presença de palco, então eu acho que quanto mais organização, tá ligado, tiver no Funk de Porto Alegre, vocês vão quebrar várias barreiras. Quem concorda pode bater uma salva de palma, por favor porque isso é o Funk valeu, tamo juntão de verdade (Roda de Funk na Tuca, MC Bobo).

Neste evento musical, divulgado no site da Roda de Funk (vídeo 11), esse discurso de MC Bobo revela a surpresa em perceber uma cena tão forte de Funk em Porto Alegre, mas ele busca não se comprometer com as definições de quem vem primeiro, se o de São Paulo ou o de Porto Alegre. Além disso, ele avalia as performances musicais dos funkeiros de Porto Alegre.

Transitando entre bailes, os artistas de Rio de Janeiro vêm realizar seus shows e vão embora. Nos últimos anos, com o fortalecimento do Funk em nível nacional, grupos de MC passaram a se organizar e o Baile da Tuka certamente foi o primeiro a fazer isso no sul do Brasil de maneira sistemática e organizada. Essa organização tem servido de referência para os MCs do Rio de Janeiro e também de São Paulo.

Essa organização já vem sendo feita pelo ritual ou cerimonial Funk, realizado todas as sextas e sábados. O palco do Baile da Tuka não é apenas ocupado por eventos performatizados sonoramente, mas também corporalmente pelas atrações que fazem parte da noite. Noel, o Mestre da Cerimônia, começa com o bordão: “porque aqui na Tuca a putaria é liberada” e afirma para os recém-chegados: “sem briga, sem violência, porque aqui a tolerância é zero”. Assim como DJ Keke, Noel performatiza cantando e dançando com os clássicos do Funk. Esse foi um dos pontos que anotei em meu diário de campo:

DJ Keke passou por mim e não me viu. Logo em seguida quando eu estava indo em direção para comprar o ingresso ele me avistou, e perguntou se eu queria ficar no palco, lhe falei que sim. Não consegui nem saber quanto estava o ingresso. Então entrei pela parte onde entram e saem os artistas no portão ao lado na rua da ponte. Subimos as escadas e ficamos no palco, ele me ofereceu para ficar do lado dele, preferi ficar do lado oposto. Tinha um projetor no palco que passava as músicas, eram vários cliques. Percebi que a escolha era por colocar artistas do Sindicato MC. Então apareceu os cliques do Kinho, BKN e Dimenor; MC Jhorlei e MC Ton. Fiquei ali no palco sentado no canto vendo os cliques, dei uma olhada e vi que ainda tinha alguns espaços na pista. A música que tocava era na

69 Evento musical realizado em todas as capitais organizado pelos funkeiros MC Bobo e MC Alexandre, nos quais os artistas Funk se apresentam. Esse movimento começou no Rio de Janeiro e ganhou o Brasil como a principal vitrine para os artistas Funk. Grandes nomes desse movimento, como MC Daleste do Funk Ostentação, morto em 2013, além de MC Tcheco, Filipinho e Kinho da Tuca realizaram performances no evento.

maioria Funk putaria. Quase uma hora depois entra o apresentador Noel, que na frente do baile tinha comentado comigo que haveria no final do mês uma atividade de homenagem ao Funk e ao diretor do Baile Funk. E que iria me levar. No palco percebi que Noel se transforma. Sua voz fica grave. Antes de anunciar as atrações fez o sinal da cruz e entrou no palco. Como se este fosse um lugar sagrado como nas partidas de futebol. E fez os mesmos anúncios da noite anterior. Porém um pouco diferente, pois os clips auxiliavam na sua apresentação. Ele dança, bem como canta versos das principais músicas como maneira de interagir com o público (Diário de Campo: 01/08/2015).

Noel é pessoa central no Funk do Campo da Tuca, e em muitos dos cliques musicais dos artistas ele aparece como figurante dirigindo carro ou acompanhando os MCs. Morador da Vila São José, está sempre na Tuca. Sua estatura baixa e seu jeito cômico trazem uma particularidade e ludicidade ao baile Funk.

As várias atrações de uma noite, tais como cantores, DJs, audiência, dançarinos, empresários, fotógrafos e dançarinas que sobem ao palco do Funk, tornam esse espaço híbrido, transformando-o em um espaço sagrado do Funk”. Noel compreende isso e, assim como em uma partida de futebol, quando os jogadores entram e fazem o sinal da cruz pedindo proteção, ele também o faz ao entrar no palco do baile Funk. Ser o apresentador do baile foi algo que ele conquistou logo depois da saída de Sandro Reis.

O ritual do baile pode ser estruturado da seguinte maneira:

Horário	Sexta-feira	Sábado
00:00	DJ Rô	DJ Rô
02:00	DJ KEKE/- TECNO-Funk	DJ KEKE- TECNO-Funk
03:30	NOEL – PERFORMATIZA AUDIENCIA NO PALCO	NOEL PERFORMATIZA TEQUILEIRA E TEQUILEIRO
04:00	ENCONTRO DE MC LOCAIS	MCs LOCAIS
05:00	DJ Rô	MC NACIONAL
5:30	DJ KEKE	DJ FEMININA/ DJ KEKE

O cronograma acima quase nunca é quebrado. Aos sábados, por exemplo, quando há sempre uma atração nacional no baile, essa vem no horário final, em razão de o Campo da Tuca ser o último local no qual o artista se apresenta quando vem à cidade. Neste momento é possível perceber que a tática de Noel e da administração do baile é garantir a audiência - ou o “público” – até o final do evento.

A sexta-feira foi uma conquista dos jovens MCs da comunidade, que passaram a ter um dia específico para suas performances. O cachê que recebem é por suas apresentações

neste dia. No máximo três deles apresentam-se por noite. Dessa maneira, eles são valorizados e dividem, segundo eles, o cache com os músicos locais da noite. Não me foi revelado qual o valor que recebem do baile, mas sabe-se que o cachê deles varia entre R\$ 900,00 e R\$ 1.000,00.

Como são muitos os artistas do Sindicato, esses valores são divididos entre DJs que recebem em torno de um terço desse valor. Não foi meu objetivo neste trabalho verificar quanto recebem, mas sabe-se que os artistas nacionais ganham bem mais que os artistas locais. No que diz respeito às performances, não percebi grandes diferenças entre os jovens do Campo da Tuca e os artistas de outros lugares, exceto MC Kauan⁷⁰, O Kuringa, pelo espetáculo que produz no palco. Ele vem DE São Paulo duas vezes por ano ao Baile Funk da Tuka. Coloquei no meu Diário de Campo esse fato:

De repente entram um grupo de mascarados, MC Kauan antes de entrar fica uns três minutos esperando seus coreógrafos aquecerem o público. Câmaras são ligadas e passam a registrar o show dos artistas, eu liguei a minha e fiquei filmando. Diferente das outras vezes, eu não estava constrangido de fazer isso, pois todos do baile estavam filmando. Quando Kauan entra, o público vai ao delírio, jovens começam a gritar, e eu realmente assistindo um show de Funk pela primeira vez. A decepção, mês de janeiro e fevereiro, por ter poucas pessoas no baile, me deu a impressão de que o Baile da Tuka, aquele do Youtube, Facebook, lotado de gente tinha acabado. Me dei conta das fases e dos períodos do ano. Ao lado, jovens meninas, muitos garotos cantando as músicas do artista e eu fascinado. MC Kauan entra mascarado, e depois sai, quando volta, grita: 'quem mandou chamar o Kuringa', pega uma bomba e cuia de chimarrão e diz: 'porque aqui no meu chimarrão só tem Whisky e Red Bull', os clientes foram ao delírio. Um símbolo da cultura gaúcha, sendo patifado pelo artista de São Paulo (Diário de Campo, 08/ 03/2015).

A performance desse artista carrega um status diferenciado em relação aos funkeiros da comunidade, os quais não dispõem de recursos financeiros e nem das estruturas que MC Kauan tem no palco (além do prestígio por ser paulista). No entanto, Noel e a direção do Baile tentam fazer com que essas diferenças não se acentuem.

Para manter sua posição de palco do Funk no sul do país, várias táticas são acionadas. Noel, como um dos principais mediadores entre os funkeiros e a Produtora Sindicato MC, busca manter o baile atrativo. Na sexta feira, por exemplo, é estabelecido aquilo que chamam de “open bar”, quando a bebida é liberada até duas horas da madrugada. No sábado, as atrações nacionais, por si, já chamam público Funk da cidade, tendo como ponto forte a entrada da “tequileira” e do “tequileiro”⁷¹.

70 Video 3.

71 Um homem vestido com roupas justas e uma mulher com permuda curta encenam com a audiência do baile um momento de sedução junto com uma garrafa da bebida conhecida como Tequila que é oferecida àqueles que sobem ao palco. Ambos são contratados, um é um jovem branco e a outra uma mulher branca e loira. São uma das principais atrações da noite do Baile Funk da Tuka, despertando o interesse em participar tantos dos MCs

Noel então é o responsável por selecionar, de acordo com o interesse, quem sobe ao palco. Neste momento, os jovens começam a apontar para as pessoas que gostariam que se apresentassem. Ao selecionar os artistas, ele também seleciona quem entra em campo, ou melhor, quem entra no palco. Primeiramente, Noel vai escolhendo um homem e uma mulher. Para que os jovens possam subir, necessitam escalar pelo camarote ao lado e, com a ajuda de seguranças estrategicamente posicionados, são levados até o palco.

As regras também são colocadas por Noel, para evitar toques indesejáveis ao dançarino e à dançarina. A única regra é ficar com as mãos para trás e cumprir o combinado, senão sai do jogo (ou do palco). No entanto, há momentos em que são exercidas “patifagens”, principalmente pelas mulheres, quando escolhem receber a tequila da dançarina e não do dançarino como poderia se esperar. Neste momento fica evidente que há mulheres que vão ao baile e não estão interessadas em homens. Isso as performances musicais revelaram para mim, quando várias jovens ou “novinhas” subiram ao palco.

Eillen Hayes (2010), em *Songs in Black and Lavender: Race, sexual politics and Women's Music*, aborda as questões de raça, gênero, política, sexualidade e música na cena musical de festivais feministas nos EUA, buscando com esse trabalho fazer justiça social ao representar a experiência de musicistas lésbicas e negras na história do pensamento afro-americano. Aponta a antropologia nativa como um campo em que o pesquisador pesquisa a sua própria cultura. Ela diz que vai tornando-se uma etnomusicóloga no trabalho de campo e com os seus colaboradores, envolvendo-se com a segunda onda do feminismo mais radical, neste caso as lésbicas, em razão de sua trajetória com ativistas negras e brancas.



FIGURA 10- Camarote de frente para o palco/Equipe 83

quanto da audiência.



FIGURA 11- Ritual da tequila/Equipe 83

FIGURA 12- Noel e DJ keke/Google imagens

O trabalho desta autora me levou a pensar as representações do Funk e, neste sentido, meu posicionamento de homem e negro e a imagem de autenticidade dessa música como um lugar de feminilidade e masculinidade. Também percebi algo que eu não imaginava que fosse possível em um baile Funk devido à representação construída do baile como um lugar de sedução entre homens e mulheres de posições sexuais heteroafetivas.

Outro ponto revelado foi o da questão racial. Antes do ritual da tequila, Noel escolhe três jovens para dançar no palco, mas quem decide quem é a melhor é o “público” da pista, que prefere sempre escolher as brancas, mesmo quando uma negra dança muito melhor. Neste sentido, o que vale não é a dançar bem, mas ousar, ou seja, “patifar”, improvisar e fazer movimentos inesperados de cunho “erótico”.

A audiência liga seus celulares e filma todas as etapas do ritual no palco, e os jovens sobem com seus celulares para registrar o momento, fazendo os chamados “*selfies*”⁷². O uso que os jovens fazem dessas novas tecnologias “is also implicated in politics, social, or economic control” (LISLOFF; GAY, 2003, p. 17), sendo uma maneira também de se comunicarem socialmente entre amigos e familiares e de fortalecer a ideologia do baile da Tuka. Além disso, dos camarotes, da pista, dos mezaninos e todos os espaços existentes do baile flashes multiplicam-se e suspiros, bem como risadas de amigos daqueles que subiram ao palco, somam-se aos sons de bases de Funk⁷³ (faixa 19) e das canções de “Funk putaria”.

72 Tirar uma foto de si mesma individual ou em grupo.

73 Faixa 19

Tudo isso faz com que se crie uma atmosfera que faz do Baile da Tuka um evento que mobiliza pessoas.

4.3 OS HINOS

Algumas canções fazem parte dos hinos do Baile, de acordo com sua execução pelo DJ. Por exemplo, em suas montagens, DJ Keke usa vários trechos de músicas dos artistas da comunidade. Estes excertos, chamados por eles de “vinhetas”, anunciam aos clientes do baile quem “fortalece” o DJ. Além disso, o DJ é responsável por colocar os “hinos do baile”, ou seja, aquelas canções que, pela tradição musical Funk, não podem deixar de ser tocadas. Entre essas, apresento uma que surgiu durante o trabalho de Campo, *Tudo Dois*, de MC Ton de Porto Alegre, e *Na faixa de Gaza*, de MC Orelha, do Rio de Janeiro:

MC Ton Tudo dois (faixa 20)	MC Orelha Na faixa de Gaza (faixa 21)
(Introdução) Ha-ha-ha- Sons de tiro A Tuca é só lazer é o movimento tá fluindo (refrão) tá tudo dois tá tudo lindo isso aqui tá tudo dois pra quem desacreditou (verso 1) eu tô aqui pra dizer que os morador tão tranquilo e as crianças tão no lazer nós tem baile pra curtir (verso 2) até campo de futebol tem praça pra marolar relaxar até o por do sol aqui também tem respeito (verso 3) também somos educado mas a mídia nos oprime porque somos favelado lado e curtido (verso 4) sempre junto com os irmão e quem fecha com a Tuca por favor levante a mão	Na faixa de Gaza, só homem bomba, (verso 1) Na guerra é tudo ou nada, Várias titânio no pente, Colete a prova de bala, Nós desce pra pista pra fazer o assalto, (verso2) Mais ta fechadão no doze, Se eu tô de rolé 600 bolado, Perfume importado pistola no couro, Mulher ouro e poder, (verso 3) Lutando que se conquista, Nós não precisa de credito, Nós paga tudo a vista, É Ecko, Lacoste, é peça da Oakley, (verso 4) Várias camisas de time, Quem ta de fora até pensa que é mole viver do crime, Nós planta humildade, pra colher poder, (verso 5) A recompensa vem logo após, Não somos fora da lei, Porque a lei quem faz é nós, Nós é o certo pelo certo, (verso 6) Não aceita covardia, Não é qualquer um que chega e ganha moral de cria,

	<p>Consideração se tem, (verso 7) Pra quem age na pureza, Pra quem ta mandando o papo é reto Bota as peça na mesa,</p> <p>Quantos amigos eu vi, (verso 8) Ir morar com Deus no céu, Sem tempo de se despedir, Mais fazendo o seu papel,</p> <p>Por isso eu vô mandá, (refrão) Por isso eu vô mandá assim, Comando vermelho RL até o fim,</p> <p>É vermelhão desde pequenininho, Só menor bolado nas favela do baixinho</p> <p>Não dá, não dá, não dá não Refrão Por isso eu mando assim, Comando vermelho RL até o fim, É vermelhão desde pequenininho, Só menor bolado nas favela do baixinho</p> <p>Nóis ta que ta hein, caralho! (finalização)</p>
--	--

A canção *Na Faixa de Gaza* é um dos clássicos dos bailes Funk. Surgiu em 2010, mesmo período em que os bondes dos Malvados do Campo da Tuca expressavam através da música Funk e das palmas a sua existência em shoppings, bailes, praças e ruas de Porto Alegre. Essa canção está inserida na produção de Funk desse período, mas também dialoga com a ideia atual de Funk.

Ela representa a autodeterminação das comunidades em produzir cultura, ao seu modo e ao seu jeito. Considero essa música um clássico. De novo, trago alguns elementos que dialogam com a tradição de bailes Funk na Tuca; na medida em que o verso diz “não somos fora da lei, porque a lei quem faz é nós”, dialoga muito com a frase de MC Kinho quando afirmou que “a mesma lei de dentro da comunidade, é a lei que tem fora”. Ao referir-se à “fase dos bondes”, essa canção remete, de certa forma, a uma parte do baile, principalmente aos jovens que viveram aquele momento. Um lado da periferia retrata as suas representações do espaço, as quais são incorporadas por todos - incluindo os frequentadores de classe média e alta do baile da Tuka.

No mesmo sentido, a música de MC Ton exalta o Campo da Tuca como “favela” ou

“morro”. *Tudo dois* representa o contexto de produção e local em que essa música é feita. Neste caso, a frase “as crianças tão feliz e os morador também”, de MC Ton, dialoga com a visão de favela, por um lado, como o espaço por natureza dos excluídos, dos criminosos; em contrapartida, é também lugar de lazer, de entretenimento, de respeito e de pessoas que trabalham muito. Essa duplicidade é o que torna esse território objeto de desejo e de curiosidade por parte daqueles que querem circular pelos espaços da comunidade, por diversos motivos - incluindo ostentar seu poder econômico e diferenciar-se do público local.

O jornal Zero Hora publicou em 2013 no caderno Donna entrevistas com jovens de classe média e alta que frequentavam os “bailes de periferia”, dando foco e atenção para a produção musical Funk. Essa reportagem surge em um momento em que os artistas de Funk Ostentação aqui no sul, como MC Filipinho, que fazia parte do Bonde dos Malvados, começaram a ganhar espaços na cidade e a circular pelo Funk Ostentação de São Paulo, novo gênero que se firmava como estética. Um dos entrevistados afirma os motivos que o levavam ao baile da Tuka:

[...] quando estou meio triste, boto um cordão de ouro no pescoço, venho ao baile Funk e peço cinco garrafas de espumante no camarote. A mulherada vem naturalmente e saio daqui me sentindo o cara. Porque aqui ostentar é bonito; não visto como brega ou pedante como nas festas de rico que eu frequento. Explica o estudante de 23 anos, pedindo a preservação de seu nome porque seu pai, dono de uma empreiteira, detestaria saber que o filho e sua Hyundai Tucson estão no Campo da Tuca (Zero Hora, 02 de novembro de 2013)

Um baile, com toda a infraestrutura, contrasta com o discurso de baile de comunidade como um lugar improvisado, com caixas de som espalhadas pelos cantos, banheiros precários e um amontado de gente dentro de um espaço antigo de um galpão ou fábrica abandonada, como eram os bailes da década de 70, 80 e 90 em Porto Alegre.

O Baile da Tuka foi construído com o objetivo de atender a produção Funk local e nacional não só de Funk, mas todas essas músicas que fazem parte da cultura negra popular da diáspora: o Pagode, o Samba, o Funk e o Rap.

Sendo assim, o palco do Baile da Tuca é algo que se reinventa, assim como a comunidade do Campo da Tuca, seja ela a vila, a favela e/ou periferia. Neste sentido, essa imagem vem sendo construída e reafirmada por aqueles músicos que vem da zona leste de São Paulo, como MC Bin Laden. Ao conceder entrevista a Sandro Reis no Canal Funk Total, o Funkeiro afirma que:

Pra mim é uma satisfação tá aqui em Porto Alegre... nós é humildade, é favela. Lá em São Paulo, pô o pessoal que vem pra cá, chega lá falando: ‘Pô, fui no Baile da Tuka, tá ligado, nós pensava que o Baile Tuka, eu mesmo pensava, que era uma tenda, que era o baile de alguma mulher’, do jeito que os cara falou: ‘Fui lá no baile da Tuka, muito louco e é tudo nosso’. Nós pensava que era o quê: ‘Baile da Tuka era uma tenda de uma mulher, lotadão’. Aí nós chega aqui, e vê que o bagulho é uma humildade, uma periferia, já tô em casa (YouTube⁷⁴, Canal Funk Total, MC Bin Laden).

Era a primeira vez que esse artista se apresentava no Baile da Tuka. As palavras “periferia”, “favela” e a imagem da entrada em uma comunidade, que rapidamente lembram seu local de origem, contrastam com uma estrutura gigantesca com capacidade para 3000 pessoas. O “já tô em casa” mostra também que o Baile da Tuka não difere muito dos bailes de São Paulo. No entanto, por ser no sul do país, logo se associa a ideia de ser um lugar como MC Bin Laden diz: “uma tenda”, mas poderia de dito um galpão, uma casa, ou um salão.

A estrutura “ostentação” do baile Funk da Tuka, e tudo que ela proporciona no atendimento aos “clientes” e também aos MCs que vem de São Paulo ou Rio de Janeiro, contrasta com a realidade local, o arroio dilúvio existente atrás do baile, as casas de madeira, as bocas, os becos, as ruas estreitas, as pontes, o lixo espalhado no riacho e outros espaços de pobreza da comunidade que a identificam como um representação autêntica de favela, ajudam nesta identificação do espaço do Campo da Tuca como periferia, morro e favela por parte dos colaboradores Funk com quem dialoguei.

O canal Funk total, de Sandro Reis⁷⁵, continua funcionando como um acervo digital mesmo após a sua saída, pois nele estão arquivadas e disponíveis entrevistas com os artistas nacionais e locais que realizaram shows na região sul. Uma das táticas de Sandro Reis era justamente realizar entrevistas antes dos artistas realizarem seus shows. Para tal, o cenário é típico de uma entrevista coletiva de um time de futebol, com o fundo tendo a marca dos patrocinadores (neste caso o Baile Funk da Tuca), o e-mail da Produtora e o símbolo do Facebook.

Além disso, o enquadramento da câmara visava dar destaque e enquadrar os artistas e o entrevistador. Nunca perdendo o entrevistado de foco, Sandro Reis cria uma vinheta do canal que mistura Funk com batida de tamborzão com eletrônicos sintetizados, servindo como abertura para suas entrevistas. A TV Canal Funk Total acabou sendo um meio de divulgação logo após a reinauguração do Baile Funk da Tuca, e Sandro Reis, um “outsider”, acaba

74 <https://www.youtube.com/watch?v=8GUVpGmO4fA>. Acesso em 12/10/2015.

75 Video 3

sentindo-se pertencente à comunidade na sua despedida no final de 2014. Ele foi quem ajudou a construir essa “montagem” comunicativa do Baile da Tuka como o Palco do Funk no Sul do País. Seu olhar como publicitário ajudou a “fortalecer” o Funk.

Toda a divulgação, desde as fotos tiradas dentro do baile até as entrevistas com o público, era feita por ele. Em uma conversa informal que tive antes dele sair do Baile, Sandro me disse que, diferentemente de São Paulo e do Rio de Janeiro que possuíam uma estrutura, ele tinha que fazer tudo. Não tinha uma equipe que pudesse realizar o trabalho com ele, mas isso estava no seu horizonte. Ao sair da equipe do Baile Funk da Tuka, acaba passando a bola para Noel no Palco, e nas filmagens e fotos surge a Equipe 83.

CAPÍTULO 5 - PRORROGAÇÃO



FIGURA 13- Flyer da Semana do Funk/Baile da Tuka

Os vídeos de Funk têm um papel central na divulgação de MCs e DJs. Um vídeo apresenta uma série de pessoas importantes que fazem a cena. Desde o surgimento dos videoclipes o Funk tem se consolidado, e os anos 90 foram fundamentais nessa consolidação. No entanto, algo diferente começou a ser produzido a partir de 2012, quando os vídeos de Funk Ostentação ganham o Brasil, principalmente a partir da produção desenvolvida em São Paulo com a produtora Kondzilla⁷⁶. Os videoclipes passaram a ser postados no site YouTube, o que ajudou a alavancar a carreira de muitos artistas - principalmente do Funk de São Paulo, até então sem muita força frente ao Funk produzido no Rio de Janeiro.

A produção musical dos artistas do sul, em especial dos do Campo da Tuca, sofreu um impacto muito forte dessa produtora, que teve como tática produzir vídeos de qualidade e criar um imaginário de poder. A Kondzilla abusa do uso de mansões, carros, motos e mulheres “tipo que fazem academia”, como diz música de MC Kinho da Tuca em uma de suas letras. MC Kinho é uns dos jovens que faz parte dessa linhagem e seus vídeos são produzidos dentro desta estética.

No entanto, nem todos os funkeiros tem acesso a produtoras, a carros ou motos caras

⁷⁶ Video 5 - Funk Ostentação - O Filme.

para fazer seus clipes, mas encontram saídas para fazer essas produções musicais. Acompanhei o trabalho dos jovens da Equipe 83, que me ajudaram a entender a importância do vídeo na produção musical de Funk.

Neste capítulo, dou destaque também ao evento musical no qual esta equipe fez o registro audiovisual da Semana do Funk. Trago o aspecto político e social e demonstro como duas produtoras de Funk de lugares opostos da cidade se juntam para “fortalecer” o Funk como cultura. Esta será a metáfora que estará permeando o discurso dos agentes públicos e, de certa maneira, a produção musical dos jovens da 83, que dialoga com os novos entendimentos desse movimento em Porto Alegre como algo que discute o cotidiano.

Para entender essas produções, é importante compreender as redes sociais. Esses jovens da Equipe 83 produzem suas músicas de maneira independente, sem apoio de empresários e apenas assistindo a vídeos da internet das principais produtoras de Funk de São Paulo. Também lidam com as dificuldades em divulgar os seus trabalhos, e a criatividade é a maneira que encontram para fazer suas próprias produções de vídeo.

Nos estudos etnomusicológicos, muitas metáforas são utilizadas, tais como a música como cultura, como arte, como conhecimento, como entretenimento, como expressão emocional, como terapia, como comportamento social, como mercadoria, como símbolo referencial, como texto para interpretação e como lugar propício para a construção musical e a luta cultural (RICE, 2003).

Neste sentido, esta última parece ser importantíssima na cena Funk na cidade de Porto Alegre, pois ajudam a definir a Tuca como a “capital do Funk”. A Tuca é o lugar que, de um lado, é transformado em música (neste caso, em Funk) e, de outro lado, tem a música como formadora da consciência crítica, música como cultura, ou seja, o Funk como cultura. Todas essas metáforas ajudam-nos a entender o papel social da música no Campo da Tuca.

Além de Rice, apresento também como importantes as ideias de Lucas sobre o contexto da experiência musical, as estratégias dos criadores musicais para controlar o uso do capital musical e o essencialismo nos sistemas taxonômicos de música que analisa a partir das performances de músicos nativistas. Segundo ela, o som:

é socialmente construído. Portanto, a análise de veículos de signo em canções leva em conta a relação entre dispositivos sonoros/textuais/performativos e o contexto específico no qual as canções se tornam significativas para os ouvintes, membros de um grupo sociocultural, um argumento que traz à tona a questão da performance ao vivo⁷⁷ (LUCAS, 2003, p. 2).

⁷⁷ Do original: “is socially constructed. Therefore, the analysis of sign vehicles in songs takes into account the relationship between sound/textual/performative devices and the specific context in which songs become

Tento mostrar aqui os vários contextos, os textos e as performances de diferentes eventos situados no tempo presente, bem como o imaginário social construído sobre o Funk pela sociedade gaúcha. Os funkeiros, neste caso, não irão ser meros receptores dessa música; serão atores com papel importante na sua transformação, no sentido de controlar a produção musical Funk. A tarefa a que se propõem está longe de ser fácil, mas estes artistas vão adaptando e criando táticas para se manterem e para fortalecerem o movimento Funk como força política. Neste sentido, a categoria “ladaia” é aqui utilizada como um meio de evitar alguns confrontos e tensões.

5.1 MC MANO: “FECHADO COM O SINDICATO”

MC Mano Beto é o dono da equipe 83, que tem esse nome em razão de ser o ano de seu nascimento. Ele formou a equipe em dezembro de 2014 junto com Gilson para um show de Natal no Baile Funk da Tuka. MC Mano Beto, que eu conhecia como Betinho, era, antes de entrar no Funk, um músico de Pagode, apesar de nunca ter tido uma banda; eu sempre o via com um cavaquinho, tocando na esquina em frente à sua casa. Quando nos encontramos na escola de MC, ele me convidou para conhecer o local em que produzia suas músicas e seus vídeos. Fiquei impressionado, pois ele tinha uma sala com vários instrumentos musicais como teclado, violão e cavaquinho, bem como computadores para edição de áudio e vídeo. Mano Beto faz parte do Clã dos Boca-braba e sempre grava composições do MC Ding. É um compositor com registro profissional, algo que buscou logo que entrou no Funk. Foi responsável pelo primeiro “webclip” de MC Ding: *“Nóis é louco da cabeça”*.

Este foi quem lhe iniciou no Funk e ensinou-lhe a compor, mas MC Mano Beto não é apenas um MC: ele dirige os clips musicais, edita, compõe e grava. Está sempre pensando em fazer coisas novas. Olha vídeos na internet das principais produtoras e vai, a partir dali, se inspirando. O primeiro Clipe de MC Ding foge um pouco da estética do Funk Ostentação, pois foi feito na comunidade, tendo a rua, a igreja e o espaço da equipe 83 como cenários. Esse foi o primeiro videoclipe de um artista de Funk no Campo da Tuca produzido por funkeiros da comunidade, e mostra o cotidiano dos jovens e crianças de lá. Esses clips musicais surgem a partir da necessidade de se criar uma produtora de vídeo:

Eu como MC percebi isso aí. Pra mim tirar a minha foto eu tive que sair daqui, sair do bairro já foi longe, pra meaningful to listeners, members of a sociocultural group, an argument that brings out the question of live performance”.

mim produzir a minha primeira música eu tive que sair da bairro, também ir longe. Tudo fica fora do alcance das pessoas, um web clip, sei lá, como é que fala isso aí, tá muito longe, chegou nos mil reais, mil e duzentos, tá longe, entendeu, os caras são MC, cantam Ostentação, mas no final das contas tá todo mundo começando agora, ninguém tem um real no bolso, entendeu, modo de dizer, aí o que acontece, vâmo negociar, eu gravo pra ti. Assim como quando eu comecei a cantar a pouco, o tempo todos eles me ajudaram, eu vou ajudar eles na medida do possível. O Ding é um cara que eu falo que ele é o meu padrinho. Ele me ensinou até escrever letra, eu não tinha noção nenhuma dentro do funk (Mano Beto).

Essa fala mostra as dificuldades destes artistas do campo da Tuca em produzir os seus vídeos. Sua produtora surge a partir de sua própria experiência musical fora da comunidade; além disso, o valor que as empresas cobram para gravar clipes de artistas de Funk é muito alto para jovens de comunidade. Há um elemento muito interessante no relato de Mano que revela a forma como os artistas lidam com as limitações financeiras. Quando ele diz “vâmo negociar”, ele implica que as partes precisam trabalhar com o que têm para oferecer, já que ambos não possuem dinheiro - ou “nem um real no bolso”, que é uma metáfora usada para descrever a condição de pertencerem a estratos mais baixos da sociedade.

Isso mostra as condições socioeconômicas em que esses jovens vivem. Mano Beto adquiriu todos os equipamentos de sua produtora através de estratégias de “negociação” como trocas e escambo, algo muito comum entre comunidades negras e populares. Além disso, é possível notar que, quando ele iniciou sua carreira no Funk recentemente, tendo como padrinho MC Ding, não é à toa que este vai ser o primeiro vídeo produzido pela equipe 83. Mano Beto, que se considera um autodidata, nos dá mais detalhes de seu processo de busca pelo conhecimento:

Eles dizem pra mim, tu quer fazer tudo, tu quer cantar, tu quer produzir. Eu não sei te explicar isso. Eu não tenho palavra para isso aí. Tem um amigo meu que falou que eu sou “autodidata”, minha sogra já falou outra palavra que quer dizer a mesma coisa, faz tudo. Eu quando eu gosto da coisa, eu procuro estudar, eu procuro só entender o que é. Tipo, esse aqui é o programa de produzir vídeo, eu vou ver como que é, eu sou curioso, A câmera também, se eu to com a câmara na minha mão, eu me coloco lá no lugar lá do diretor do filme. O cara que tá produzindo. Então eu presto atenção. Aquela câmera ali acho que ela correu de baixo. Não, acho que ela correu de cima. Eu gosto de aprender, entender e compreender. Entendeu?

Esta sede por conhecimento que MC Mano Beto mostra faz parte do universo dos jovens funkeiros que, com poucos recursos, realizam suas produções musicais com as ferramentas de que dispõem. A internet, por essa razão, veio para estes produtores como uma grande ferramenta tecnológica cultural, na medida em que proporcionou conhecimentos que, não fosse através dela, seriam impossíveis face ao fato de grande parte dessa produção estar restrita aos acadêmicos dos cursos de produção audiovisual e cinema.

O mesmo fenômeno de apropriação das tecnologias e ferramentas disponíveis online

para produção de vídeo que ocorreu em São Paulo aconteceu aqui em Porto Alegre. É através da observação que MC Mano Beto vai construindo seu conhecimento em vídeo, aliado à sua experiência como músico e como MC utilizando a rede. Ele deixa isto bem explícito quando afirma:

[...] sem as pessoas saber eu já tô estudando ali na internet, já to pegando informação, entendeu? Só que eu não saio na rua toda hora falando: ‘o meu, bá fiquei uma hora olhando um curso agora na internet’! Eu to aqui escutando uma música, aí vou ver um vídeo, é a mesma coisa que um violão, um cavaco, um teclado, é a mesma coisa, viu aquele barulhinho que deu naquela música ali, aí eu vou lá e busco harmonia daquela música, vou lá e busco as notas do piano (MC Mano Beto).

O entendimento de Mano Beto é de que, da mesma maneira que produzimos uma música, podemos produzir um vídeo, pois o processo é o mesmo. Desta maneira, ele vai aliando e acrescentando as vantagens de ser, ao mesmo tempo, produtor e MC. Isso difere muito na produção de quem apenas é produtor de vídeo, pois ela sabe o que o artista de Funk gostaria que tivesse no seu vídeo. Talvez esse seja um diferencial de Mano Beto para outros produtores de vídeo de Funk. Ele mesmo vai buscando e aliando informações que obtém assistindo aos produtores “top” de Funk, como Kondzilla e Tom Produções.

A sua equipe é formada por DJ Ferrugem, MC Ding, MC Ladaia e pelo *youtuber*⁷⁸ e estudante de designer gráfico Alan Felipe, que interrompeu a faculdade para se dedicar à produção de vídeos na internet. Ele é responsável por todos os “flyers” da Produtora Sindicato MCs.

MC Mano Beto articula a equipe em torno das produções musicais de vídeos no Campo da Tuca, em um processo colaborativo com a **Equipe 83 Movie**⁷⁹. Eles se reúnem para tratar de quando postar um vídeo na rede, como editar, o local onde cada um deve ficar para pegar a melhor imagem e a gravação dos eventos do Baile Funk da Tuka.

O primeiro vídeo produzido teve um pouco da marca desses colaboradores e toda a produção foi feita no Campo da Tuca, a música e o videoclipe, diferente de MC Kastor que produziu o primeiro vídeo clip da Tuca com o objetivo de exaltar o baile e fazer uma sátira com a figura do gaúcho dançando Funk (vídeo 14).

A primeira produção da Equipe 83 foi a que lançou o grupo como mais um a “fortalecer” o movimento Funk. Conforme eu observava, acompanhava e etnografava os

78 Editor de vídeos para internet, especialista, tem site e seus vídeos são acessados por um grande número de seguidores no canal do YouTube.

79 Cada vídeo ou foto produzida pela Equipe vai o símbolo 83, bem como a marca do Baile da Tuka, da Loja Cheias de Charme e do time 12 Horas.

bailes funk, fui percebendo que Mano Beto e a Equipe 83 eram vistos com certa desconfiança.

As pessoas não sabiam qual eram realmente as intenções deles, tanto na Escola quanto no Sindicato. Uma questão surgiu durante este trabalho: afinal, o grupo era Sindicato ou era uma produtora independente? Pois os vídeos que eram produzidos, como o clipe de MC Tom, por exemplo, não foram feitos pela Equipe 83 Movie.

Durante meses observando e conversando com a equipe, fui percebendo que eles lutavam para serem reconhecidos como produtores de vídeo. Sempre me relatavam que eram em uma parte do Sindicato MC. Desde o início, quanto entrevistei Gilson, um antigo amigo de MC Mano Beto que estava interessado em revolucionar o meio da produção de vídeos juntando Funk e Pagode (mas que acabou saindo da equipe), ele afirmou que:

[...] a gente trabalha direto com Sindicato entendeu... a gente é uma filial do Sindicato, praticamente... é que a gente trabalha de forma diferente, o Sindicato é de um jeito aqui é do mesmo jeito, só que diferente, entendeu?" [...]

[...] a gente só trabalha com quem é fechado, porque a gente divulga na rede eles [...] todos os nossos flyers [...] têm Sindicato MC e equipe 83 (Gilson, Equipe 83).

Aos poucos, com a participação e com o lançamento do clipe de MC Ding, eles passaram a ser considerados produtores de Funk e a serem responsáveis pelas fotos tiradas do baile. Além disso, os clipes musicais ficavam restritos àqueles que faziam parte do “Clã” da Equipe 83 Movie. Assim como no esporte várias equipes de futebol jogam no Campo da Tuca (como o Flamenguinho, o Doze Horas e o Azulão), a cultura também tem suas equipes, tais como: “Equipe Boca-braba”, com MC Kinho, MC Eloy e MC Ding; Sindicato MC, com Noel, Keke e Gilberto; Escola de MC, como Sabha, Patricia, Moreninha e Gilberto; Ponto de Cultura, com Pedro (eu), Diego, e Antonio Matos; e Equipe 83, com MC Mano Beto, MC Ladaia, MC Senna e Alan Felipe.

Todos têm uma sistematicidade em suas reuniões. Alguns entram em diálogo com outros e, neste caso, eu acabei sendo um meio de ligação entre o Ponto de Cultura, a universidade e os funkeiros da Tuca. No caso da equipe de Mano Beto, eu vi nele a mesma curiosidade que eu tinha quando chegou o Ponto de Cultura na comunidade em 2006 (explico essa relação no capítulo 6).

Eles disseram informalmente que não ganhavam nada, nem uma água, que não recebiam pelas produções e fotos do baile que colocavam no site do Baile Funk da Tuka e que seus artistas não tocavam na rádio. Esse foi um ponto de reivindicação e Mano Beto, como líder da equipe, passou então a negociar um maior reconhecimento da sua equipe nas reuniões do Sindicato MC.

O designer e *youtuber* Alan Felipe, que passou a fazer parte do grupo em uma de suas reuniões, me disse: “eu não quero reconhecimento, eu quero é dinheiro “pai”⁸⁰. Isso chamou a atenção para o quanto a questão econômica é central para esses jovens que produzem Funk. Além do status que ganham frequentando bailes, o objetivo é ganhar dinheiro. Esse jovem recebeu vários convites para deixar a produtora Sindicato MC, mas recusou em razão do vínculo com os funkeiros e com as equipes de Funk na Tuca. Me afirmou que recebia R\$ 100,00 pelos *flyers* do Baile Funk, atuava como editor de vídeo da equipe 83 Movie. Ele preferia estar mais envolvido com a Equipe 83 do que com o Sindicato MC.

MC Mano Beto é uma pessoa sensível, sonhadora e tem a música como algo importante em sua vida. Apesar de querer o reconhecimento (e também dinheiro pela sua produção), o ganho financeiro não está em primeiro lugar para ele. Em um dos momentos mais difíceis de sua vida, quando foi preso em razão de uma “ladaia”, voltou fortalecido. Em meu diário registrei o encontro com a equipe 83 Movie:

Depois de pegar um ônibus lotado de volta para o Campo da Tuca, sai da Restinga e vim para o bairro Partenon. Peguei o ônibus Alameda, ele passa pelo Presídio Central, local este que muitos jovens da Tuca acabam indo. Hoje senti o drama do que é ser preso. Não por mim, mas por um dos colaboradores. Mandei uma mensagem de texto pela internet, ele confirmou uma entrevista com MC Ding, no entanto, Ding não apareceu. Então aproveitamos para conversar, tinha um jovem novo que estava na 83, ele estuda design gráfico na Universidade UniRitter e estava organizando as fotos do baile Funk com MC Ladaia e MC Mano Beto. Ficamos conversando durante umas duas horas. Eles trouxeram coxinhas de galinha para comer, Mano Beto deu o dinheiro. Ficamos conversando, lhe falei da experiência dos fotógrafos do Rio de Janeiro e da importância de fotografar o cotidiano, eles se amarraram na ideia. [participei do Simpósio de Pesquisadores de Funk Carioca no mês de maio no Rio de Janeiro]. O tempo todo, Mano Beto tinha uma preocupação em não envolver-se em confusão, ou em ladaias. Contou para mim e as pessoas que estavam na equipe o drama de ter vivido 20 dias no Presídio Central, em razão de uma ladaia com uma moradora. Disse ser inocente, e que sua prisão aconteceu em um momento muito importante, no qual estavam empolgados com a Equipe 83 e com produções que estavam fazendo. Falou de suas produções musicais, dos amigos que eram músicos e das músicas que gravaram dentro do presídio e também da saudade dos filhos e da família. O fato mais impressionante foi que ele disse que demorou a acreditar, ficava se perguntando: que justiça é essa que prende primeiro? Um caso que segundo ele poderia ter sido esclarecido, me disse que aquilo era pra acontecer, para lhe trazer experiência, para contar ao grupo. Ficou interessado em fazer um documentário sobre a sua história. Lembrei que tinha me enviado a sua música, mas eu não tinha ideia que tinha sido feita no Presídio Central. Falou das péssimas condições de higiene, da superlotação, dos corredores longos, das pessoas de diferentes estratos sociais que estavam ali na mesma condição que ele. A música ficou pequena, pensar nela apenas na questão estética, pensar o Funk apenas nessa condição de lazer, de entretenimento, foi perdendo o sentido. A música que produziu é a dor de um músico longe do seu lar, mesmo sabendo que muitos ficaram contentes. Contou também dos novos trabalhos e do abandono de outros DJs, Ferrugem e do Gilson que faziam parte da equipe. MC Ladaia, super interessado em fazer sua produção e a cena funk acontecer, tem conhecimento sobre a negritude, sabe da condição do negro, eram três jovens que estavam fazendo a

80 Gíria muito usada entre os funkeiros na comunidade e também os moradores da periferia, tem o mesmo sentido de *mano no rap* e *irmão nas igrejas evangélicas*. É um termo usado para criar uma familiaridade entre os interlocutores.

83 acontecer: Ladaia, Mano Beto e Felipe. São poucos que produzem, mas sai dali uma produção diferente, como se fosse uma fábrica de sonhos (Diário de Campo, 01/07/2015).

É impossível não ser afetado pela história de MC Mano Beto, que representa outro lado do Funk ainda não explorado. Muitos jovens que participam do Sindicato, da Escola de MC e também da 83 já passaram, assim como Mano Beto, pelo sistema prisional para adolescentes ou por penitenciárias como o Presídio Central.

De repente, as narrativas sobre como a música era produzida e os detalhes sobre a produção de vídeos foram perdendo o espaço em meu trabalho de campo. Fui percebendo que Mano Beto era um pai de família, tinha filhos e zelava pelo cuidado deles, levando um deles para escolinha de futebol (ele mencionou, ainda, não ter contado para as crianças o acontecido). Estar no meio do Funk é estar sujeito a intrigas, disputas por espaço, por poder e a envolver-se em ladaias.

Neste sentido, a música tem papel central na representação de fatos e acontecimentos do cotidiano da vida tensa dos funkeiros do Campo da Tuca. A canção que Mano Beto fez na cadeia balançou as minhas estruturas, e fiquei pensando principalmente na frase: “tem lugar que o filho chora e mãe não vê”. Esse lugar era o cárcere e, por mais que eu quisesse imaginar, jamais poderia compreender totalmente a dor e o sofrimento deste jovem adulto de 32 anos que tem visto na cultura e na música Funk uma outra alternativa de vida. Neste sentido, o Funk é tratado como um projeto de vida.

A maneira como narra, a voz, o timbre e a emoção que transmitiu para mim naquele dia deram-me a dimensão do poder do Funk como forma de expressão. Neste sentido, as letras possuem aqui uma importância fundamental, visto que, em virtude de os artistas produzirem as letras juntamente com a melodia, ambas estão imbricadas, se justapõem. Só depois de feita e de ter sido apreciada por outros, a canção vai para um estúdio e começa a ser produzida. As letras aqui neste trabalho são performatizadas e transformam-se ao serem gravadas em estúdio, mas não perdem a sua força; as gravações fazem com que as canções ganhem ainda mais poder. Abaixo, apresento duas canções da equipe 83:

MC Mano Beto Escola da Vida (faixa 21)	MC Senna Nascido na favela (faixa 22)
A maneira que tu achou (verso 1) pra me exterminar muleke graças a deus tu me deu força	Nascido na favela (verso 1) eu não tenho Ferrari

<p>e hoje eu tô relax</p> <p>fui acusado, incriminado, (verso 2) injustiçado mas tenho fé e até agora deus está do meu lado</p> <p>se ligou, vou dizer (verso 3) claro que não foi bom trilhei até, fiquei louco, nesse louco mundão aprendi, reciclei, muita informação</p> <p>porque na escola da vida (refrão) muleke não tem perdão porque na escola da vida muleke não tem perdão</p> <p>tu tá treinando na favela (Verso 4) já faz um tempo fica ligado, então esperto no teu movimento aquela fita se ligou tu omitiu</p> <p>a confiança era tua e tu me traiu (refrão 2) a confiança era tua e tu me traiu</p> <p>de frente, de cabeça erguida (verso 5) do degrau mais alto olho pra você retornando com mais humildade minha humildicidade é a CDT</p> <p>Me desculpe, se eu fui maroto (verso 5) com minha atitude surpreendi você</p> <p>me olha de cara amarrada (refrão 3) me julga por pele não quer se envolver</p> <p>não deseje o mal pra o próximo (refrão 4) pro feitiço voltar pra você não deseje o mal pra ninguém tem lugar que o filho chora e a mãe não vê</p> <p>não deseje o mal pra ninguém (verso 6- final) seu verme faz teu nome corre atrás do teu vagabundo essa maldade sua vai virar contra você</p>	<p>meu funk é consciente funk sem maldade</p> <p>Equipe Sindicato (refrão 1) eu amo essa cidade Equipe Sindicato eu amo essa cidade</p> <p>chegando na favela (verso 2) eu chego na humildade cumprimentando a todos com ou sem um Audi</p> <p>é o Campo da Tuca (refrão 2) tomando a cidade é o Campo da Tuca tomando a cidade</p> <p>não adianta ser Playboy (verso 3) andá de kavazaki só roupa da moda carrinho e offlary</p> <p>se tu virar as costas (refrão 4) pra comunidade se tu virar as costas pra comunidades</p> <p>a firma é forte (verso 4 final)</p>
--	---

a maneira que tu achou pra me exterminar muleke	
--	--

Ambas as canções da equipe 83 apostam muito na repetição de refrões no decorrer da música, além da preocupação em representar as condições e os conflitos dos moradores da “favela”. A música de MC Senna virou uma série produzida pela equipe 83, com os personagens MC Ladaia, MC Senna e MC Mano Beto mostrando esse cotidiano e suas descobertas ao usarem uma máquina filmadora (vídeo 7).

5.2 A SEMANA DO FUNK



FIGURA 14- Semana do Funk da esquerda para direita MC Sabha, MC Tchesco, MC Jean Pool, Secretário da Juventude DJ Cassiá, deputado estadual, MC Dudinha, Produtor musical Jamai, Gilberto Siqueira e MC Loss/ Equipe 83

Assim como a música de MC Mano Beto passou a circular nas rádios, ele também passou a tocar no Baile com mais frequência, e a equipe obteve direito de acesso a todos os espaços do baile: camarim, pista, palco e áreas VIP; além disso, foram a única equipe a filmar a 1ª Semana do Funk em Porto Alegre em 30 de agosto de 2015.

Este evento surgiu a partir da aprovação da lei do Dia do Funk, com uma homenagem na Câmara de Vereadores aos principais funkeiros da cidade. Entre eles estavam o primeiro vereador do Funk, DJ Cassiá, o vereador Mario Fraga e os representantes das produtoras Sem

Carinho e Sindicato MC, além de MC Jean Paul, MC Tcheco, MC Dudinha, MC Sabha, produtor musical Jamay, entre outros. O prefeito abriu a semana afirmando:

[...] eu aprendi a respeitar o funk, através do DJ Cassiá, MC Jean Pool, são duas figuras que me ensinaram a respeitar o funk, porque eu tinha um certo preconceito principalmente vindo do Rio e São Paulo. Funk pesado, letras pesadas, que muito mais deseducam do que apresentam uma conotação musical, DJ Cassiá e MC Jean Paul me mostraram o contrário. Que o funk aqui no sul do país é um funk que preza uma linha cultural extremamente importante, fazendo com que as pessoas possam dançar, possam cultivar o funk como algo extremamente importante pra suas vidas. Por isso ao longo desse processo, e nos agora estamos aqui para reverter esse preconceito... com parceria entre Secretaria Municipal, Secretaria da Cultura e Secretaria da Juventude vamos continuar sacramentando o funk como uma atividade cultural, das vilas, dos bairros e em toda a cidade... e vida longa ao funk (aplausos).

O discurso do prefeito de Porto Alegre, José Fortunati, mostra o quanto a música e a política estão interligadas (CARDOSO, 2013), pois o Funk é apresentado ao prefeito pelas suas principais lideranças como diferente do Rio e de São Paulo (que, para ele, fazem uma música “mais pesada”). Esta metáfora busca mostrar estrategicamente que o Funk é cultura, se estiver dentro das concepções adotadas pelos políticos. Thomas Turino aponta que:

a música é um recurso particularmente poderoso para construir e ligar comunidades. Enquanto a solidariedade comunitária é normalmente considerada positiva para a vida individual e social, os poderosos potenciais semióticos da música podem ser usados em movimentos de massa para fins perigosos.⁸¹ (TURINO, 2008, p. 201).

Turino nos alerta a partir das observações acerca do quando a música foi utilizada por Hitler na Segunda Guerra Mundial, pois as performances musicais, as letras das músicas e os gestos ajudam a comunicar determinadas ideologias. Neste sentido, a análise da performance das canções em festivais, competições de música pode:

[...] prender a atenção dos participantes através das palavras do texto, gestos, entonação vocal, figurinos, efeitos sonoros, timbre, além do seu nível de envolvimento ideológico e emocional com os artistas, os compositores e o evento em si. Estes estímulos variados e complexos atuam sobre os participantes de formas diferentes para configurar a sua resposta, que é exteriorizada pelo comportamento verbal e não-verbal.⁸² (TURINO, 2003, p.3)

O Sindicato MC e as produções musicais realizadas em festas e em bailes Funk pela cidade mostram isso sonoramente e discursivamente. O que foi apresentado na Semana do Funk revela ainda um tipo de música no Campo da Tuca híbrido de Funk Carioca e Funk

81 Do original: “music is a particularly powerful resource for building and bonding communities. While community solidarity is usually thought of as positive for individual and social life, the powerful semiotic potentials of music can be used in mass movements for dangerous ends”.

82 Do original: “Songs in performance might seize the attention of participants through the words of the text, gestures, vocal intonation, costumes, sound effects, timbre, in addition to their ideological and emotional level of involvement with performers, composers, and the event itself. These varied and complex stimuli work on participants in different ways to set up their response, which is externalized by verbal and non-verbal behavior”.

Ostentação de São Paulo.

A visão de que no sul do país a música é diferente, e que não seria “um Funk pesado”, faz parte de uma tradição eurocêntrica que ajudou a formar o imaginário do gaúcho, onde tudo que é produzido no Rio Grande do Sul pode ser melhor, inclusive a música. Neste caso, o discurso do prefeito dialoga com as estratégias dos legisladores envolvidos com as ações culturais no bairro, como DJ Cassiá (PDT) quando era vereador e Mario Fraga (PDT).

Neste sentido, o evento musical que aconteceu no Campo da Tuca envolveu uma estrutura de som através da qual o Campo passou a ser o palco do Funk, mas precisava ser controlado pelo menos momentaneamente em sua produção. Em outras palavras, o Funk deveria atender às concepções morais e de bons costumes.

Todos os MCs da produtora Sindicato, bem como da produtora Sem Carinho, dividiram o mesmo palco e também os flyers de divulgação. A Equipe 83 Movie ficou responsável por gravar e bater fotos de todo o evento musical. MC Ladaia e uma fotógrafa parceira da equipe se revezaram na câmera e nos posicionamentos em cima do palco. Eu ficava observando os MCs e a Equipe 83.

A semana do Funk de Porto Alegre foi um momento único em que pude ver todos do Sindicato MC atuando no palco, bem como a posição que ocupavam de acordo com as apresentações. Todos os principais MCs da cidade estavam no evento; foram mais de quarenta apresentações em duplas ou individuais.

Cada artista que passava trazia o seu DJ com sua MPC (Music Production Center)⁸³ principal, instrumento dos DJs que hoje atuam na cidade. Segundo Haad, esse equipamento foi criado para ser usado em estúdio, mas, desde a década de 80, quando ele foi usado como percussão eletrônica ao vivo, caiu no gosto dos DJs, e o Funk ajudou na sua popularização pelo mundo, pois: “é utilizada na produção musical em tempo real, combinando-se samplers e batidas pré-programadas na máquina, a MPC gera, nas mãos dos DJs, o famoso tamborzão do Funk” (HAAD, 2012, p. 46).

Ambos os DJs músicos utilizavam o programa Virtual DJ, que possibilita fazer transições entre uma música e outra durante uma performance musical, seja ela de um MC ou do próprio DJ. Nem todos possuíam o notebook com o software, sendo que alguns chegavam apenas com a MPC. A técnica de usar os dois equipamentos acoplados exige perícia e conhecimento. O que pude perceber é que muitos começavam usando o Battery 3, software de

83 Equipamento eletrônico criado pela empresa japonesa Akai.

percussão virtual, e, à medida que avançavam em trabalhos como músicos DJ, adquiriam a MPC. Esse instrumento custa, em média, R\$ 2.000,00, mas os jovens “negociam” no mercado por R\$ 550,00.

Percebi este equipamento como algo muito importante no papel que esse músico tem para os MCs, pois são eles que dão o ritmo da performance musical e, sem eles, esse novo modelo de Funk não seria possível. Percebi então que a fase de bases eletrônicas, ou *samplers* tocados em CD, acabou. Atualmente, os jovens chegam com seus notebooks, pen drives, com *setlists* de músicas Funk e com seu cabo P2 e P10 para conectar na mesa de som e realizarem suas performances junto com os MCs. A audiência presta atenção não apenas no DJ, mas também no MC e nos sons que produzem quando estão em palco.



FIGURA 15 DJ na Semana do Funk/ Rosa



FIGURA 16 DJ na Semana do Funk/ Rosa



FIGURA 17- Palco Semana do Funk na Tuca/Rosa

Eu atuei na apresentação junto com a Escola de MC tocando violão. Eles queriam muito que eu tocasse com eles, mas não havia bateria eletrônica e eu achei que seria interessante colocar uma. No entanto, minha experiência no Funk não foi suficiente, pois a

base e os padrões de andamentos executados por um dos DJ eram diferentes das músicas cantadas na Escola. Neste momento, pelas sonoridades e pelas vocalidades dos jovens, fui percebendo que existiam “micro atrasos” no andamento musical, que não faziam parte do padrão de Funk cantado pelos MC do Campo da Tuca.

Na experiência vivida com os funkeiros fui percebendo que essas pequenas diferenças se acentuam durante uma performance musical, igualmente quando o MC Mano Beto apresentou-se no evento misturando sons de sua música gravada em estúdio com a performance ao vivo, hibridizando suas performances com sons de foguetes que somavam-se às explosões e tiros sintetizados pelo DJ Ferrugem, que voltava à cena com Mano Beto depois de meses afastado da Equipe 83 Movie. Esses sons produzidos em suas músicas proporcionavam essa sensação quase imperceptível, mas que para os funkeiros faz muita diferença durante uma performance.

No entanto, no caso deste evento, a Escola de MC, pela emoção que o momento trazia, foi quem fez a abertura dos artistas do Sindicato, pois era a primeira vez que o grupo de meninas da Escola de MC, chamadas de *As Divas do Funk*, apresentavam-se para a comunidade. Colocaram-me em uma condição de destaque como músico funkeiro da Escola e também do Sindicato, ou seja, eu estava “fechado” com todos.

Neste sentido, minha experiência como educador musical e como professor dialogava com a metáfora da música como projeto social e educacional. Dialogava mais uma vez com uma proposta de um som “mais leve”, “consciente” e “não pesado”, que o evento da Semana Funk propunha ao funkeiros.

Eu acabei trazendo a minha experiência como músico e arranjador para o trabalho de campo, pois eu já tocava músicas de Funk no violão. Foi a necessidade apontada pelos funkeiros que fez com que eu me sentisse útil, pois esse instrumento não era comum na cena de Funk no Campo da Tuca. Tampouco era minha intenção aprender como tocavam ou cantavam, pois fazer isto era dialogar com a ideia de bi musicalidade proposta por Mantle Hood (1971) como método de campo e orientação para etnomusicólogos na segunda metade do século XX (CRUCES, 2001).

Foi na experiência da convivência que fui atuando como músico para os funkeiros, apesar de sentir uma extrema dificuldade em arranjar as suas músicas, em razão de muitas das canções da Escola de MC serem autorais. Assim, eu necessitava arranjá-las a partir da maneira e do modo como cantavam, e os arranjos e o violão despertavam o interesse deles

também.

Na música *Vou de Volvo*, de MC Ding, não tive muita dificuldade; utilizei o tom de relativa menor da tonalidade de Ré maior com os acordes //Bm,G, /F#m, em 2/4. Porém, *Mulheres Guerreiras* tinha muitas alterações e, portanto, resolvi simplificá-la e executá-la no campo harmônico de Ré Maior com os acordes // D,B7/Em,A em 2/4. O repertório musical escolhido pelos jovens foi: *Vou de Volvo*, *Mulheres Guerreiras*, *Diga não as drogas*, *História Real*, *Rap do Silva*, *Som de preto* e *Se não fosse o Funk*.

No momento em que sobe ao palco, MC Mano Beto já tinha dado orientações para sua equipe de filmar a sua entrada em diferentes ângulos e planos. Os outros artistas não estavam interessados nas fotos e não sabiam que estavam sendo gravados; ficou tudo entre a Equipe 83. Neste sentido, o único registro do evento está com essa equipe, em razão de a prefeitura ter oferecido apenas a infraestrutura de palco e sonorização.

Durante as performances dos artistas, fui percebendo que havia orientação para que não cantassem Funk Putaria no evento, em razão da presença das crianças. Além disso, eram os produtores das equipes que escolhiam os artistas e a ordem de apresentação. O campo estava repleto de uma audiência formada por moradores de diferentes regiões do entorno, sendo que um dos marcadores era o número de veículos estacionados na volta do campo. Além disso, pessoas ficavam dentro e fora do campo (inclusive nas arquibancadas) assistindo aos shows, e as crianças estavam em grande número, correndo, brincando e algumas assistindo as apresentações. Um deles, o Pagodeiro conhecido como Chorinho, brincava de ser segurança dos artistas.

A equipe da produtora do bairro Restinga, Sem Carinho, apresentou-se primeiro, e depois vieram os artistas do Sindicato MC. Enquanto eu caminhava pelos lugares, fui vendo artistas de Funk Putaria, como MC Filipinho. Naquele momento entendi que tudo era para ser feito dentro do princípio colocado pelo prefeito, “desse Funk diferente que é realizado no sul”. Sendo assim, alguns artistas ficaram de fora, entre eles um de meus colaboradores e o primeiro MC de Funk do Campo da Tuca, MC Betinho do Camarote. Fiquei surpreso em vê-lo e pensei que seria convidado para cantar, mas acabou sendo excluído. Ou seja, não era “fechado” com o Sindicato e nem com a Sem Carinho, e por essa razão ficou de fora do evento, revelando para mim as hierarquias existentes na cena musical Funk em Porto Alegre e as relações de poder neste campo.

5.3 O FUNK NA RESTINGA

Assim como o Campo da Tuca foi uma área ocupada na década de 70 por moradores despejados das regiões próximas ao centro da cidade, para o processo de reurbanização do centro, o bairro Restinga, situado na Zona Sul de Porto Alegre, sofreu o mesmo processo. Minha história familiar mostra que ir para a Tuca foi uma questão de escolha dos familiares da minha mãe, que quase foram para região da Restinga.

Esse bairro concentra a maior população negra da cidade, e hoje é um local muito valorizado culturalmente, principalmente pela Escola de Samba Estado Maior da Restinga, que participa do grupo especial do carnaval de Porto Alegre.

Além disso, junto com a fundação da escola, esta foi o espaço dos primeiros grupos de *Black Music* que promoviam reuniões dançantes e bailes Funk da época. Entre eles estão Mano Delcio DJ, Jara Musisom e Gê Power. Essas equipes de som tiveram papel central na proliferação da música Funk, através de eventos inicialmente chamados de “reuniões dançantes”, que foram os espaços que a juventude negra da década de 70 foi encontrando para desenvolver suas técnicas de mixagem e para sentir os efeitos do investimento em aparelhagens de som com as pequenas audiências.

Soares (2013), em seu trabalho etnográfico com um grupo de rapper da zona norte de Porto Alegre, ao interpretar o corpo do negro na dança e na música e o uso da voz, aponta que:

Black Music norte americana passou a fazer parte dos bailes negros no Brasil no início da década de 70, principalmente com o ritmo soul. Os “bailes Black”, grandes bailes com ritmos dançantes, passaram a ser organizados no Rio de Janeiro e São Paulo nesse período. Esses bailes foram os precedentes do movimento Funk e do Hip-Hop (SOARES, 2013, p. 144).

No entanto, houve uma sincronia entre o movimento que acontecia no Rio de Janeiro e São Paulo e as atividades em Porto Alegre. Mano Delcio DJ, uns dos músicos mais antigos da “Black Music” – conhecida na época como Funk – coloca que:

[...] a gente começou a fazer festa em casa, tipo assim, umas garagens. Reunião dançante era o nome. Nós tinha um grupo na Restinga que se chamava Bagunça Som. Hoje é aniversário na casa da fulana! Reunião dançante, então vamo. Aí nos ia pra lá, eu pegava meu três em um⁸⁴ botava ali, outro pegava o outro três em um, para mixar um pro outro (Mano Delcio).

A Restinga, além de ser o berço das grandes equipes de Funk daquele período, também formou uma geração de DJs que passaram a fazer parte da cena de *Black Music* na cidade

84 Aparelho de som com disco de vinil, toca fita e rádio.

durante os anos 70, 80, 90 e 2000, principalmente em bailes e festas nas comunidades, realizadas em espaços de sociabilidade negra como os clubes sociais (e.g. Floresta Aurora) e escolas de samba, como a Estado Maior da Restinga. Antonio Carlos Cortez, um dos idealizadores do 20 de Novembro como dia da Consciência Negra, data promovida pelo grupo Palmares junto com Oliveira Silveira⁸⁵, nos conta como foi o primeiro baile Black no Floresta Aurora:

Fui presidente da Sociedade Floresta Aurora, em 1977, quando começaram os movimentos com a música negra mais moderna..., na época do Soul, do Charme... o Magia Negra do Bráulio, do Shele, realizou o primeiro Black Porto no Grêmio Náutico Gaúcho. Uma festa maravilhosa da juventude negra da época, mas devido à repercussão, eles não conseguiram reeditar num segundo momento ou tiveram dificuldade, e aí começaram perseguições da sociedade branca porto-alegrense a isso, a própria polícia e tal. Aí eu fui procurado por algumas lideranças deles, para que fossem realizadas na Sociedade Floresta Aurora, e eu com base na nossa diretoria e tal, acolhemos e aí as festas negras da comunidade passaram a ser na Sociedade Floresta Aurora. Porque aí não tinha como ninguém reclamar disso ou daquilo (...) e paralelamente a isso, então o Floresta Aurora passou a ser chamada a Mansão Black, onde tinha lá o Gê Power, o Giovanni que está aí até o hoje pra contar, o Jair... e tantas outros grupos... e paralelamente a isso, o Renato Almeida Nascimento passou a ser o nosso diretor social remunerado da Sociedade Floresta Aurora, porque ele fazia essa intermediação com as famosas discotecas da época, onde tinha o Brother Nenê que era sócio do Jair (Antônio Carlos Cortez).

Como é possível perceber, as relações da música com a política deram-se desde o início, quando a juventude negra passou a reocupar os espaços da cidade através das festas black. Jovens da Restinga passaram, com suas equipes de som, a reocupar os espaços centrais da cidade através dos bailes. Mano Delcio, hoje produtor de festas e eventos de aniversário, lembra das equipes da época:

[...] eu fazia na Restinga, O Ge Power fazia no Botânico, Brother Nêne fazia com outro time. Cada local tinha os seus grupos. Na Restinga fundaram Status Som, Baguça Som, Transmisom, CGS Power. Aí fizeram varios grupos e na Restinga ficou o African Power e os grupos foram crescendo. O Bum da época que começava já grande e com dinheiro era o Jara. Eles começaram grande com dinheiro e a gurizada vinha toda ali. Nós éramos o grupo das periferias. Eles vieram com uma estrutura maior, porque o Jara era o Jara e Musison que era do Nene. Aí eles se juntaram os dois, juntaram um equipamento que era uma potência e ficaram legal, ficaram forte. Até hoje ainda estão tocando. E aí a gente veio daquela época (Mano Delcio, 05/01/2015).

Hoje, os grupos de *black music* continuam a atuar no bairro Restinga. Trabalhei seis meses como professor de música em uma escola desse bairro e vivi o drama de pegar ônibus lotado, de ver a precariedade das condições de moradia na região e de perceber o quanto o Comércio Varejista de Drogas Ilícita é diversificado no bairro, sendo formado por vários grupos que entram em conflito entre si. Através do relato de meus alunos, bem como da situação dos jovens sem praças decentes em meio a espaços abandonados, senti que, em meio

85 Principal poeta negro do Rio Grande do Sul, falecido em 2009, trouxe para a literatura a importância dos afro-gaúchos na formal cultural do estado. Sua poesia tem muitas sonoridades do batuque, como o Poema “Batuque, tuque, tuque todo o muque no tambor...”.

a tudo isto, existe uma produção musical que vem crescendo há algum tempo.

O Funk é a caminho que muitos jovens da região encontraram para não cair na criminalidade. A produtora Sem Carinho da Restinga tem um papel importante, pois, assim como o Sindicato MC, conseguiu trazer para o mundo da música e da cultura jovens que viram o Funk como uma alternativa. Os jovens da Produtora Sem Carinho invadiram a Câmara de Vereadores para as homenagens ao Dia do Funk. Neste dia, senti a ausência dos “funkeiros da antiga”. No entanto, foi possível perceber qual a razão para geração de Funk da Antiga, como Mano Delcio, não estar presente:

[...] esse funk não é música negra. Nada a ver. Não é Black Music. Funk carioca não é música negra, aquilo não é música negra. Eles inventaram que aquilo ali é Funk. Aquilo ali não é Funk cara. Ai os negão pra diferenciar botaram o nome Charme. O nosso funk da antiga virou Charme, não é aquele funk ali (Mano Delcio).

Essa dificuldade em ver o Funk como uma continuidade por parte da geração mais antiga é algo muito diferente daquilo que observei quando participei do encontro de Funk no Rio de Janeiro em maio de 2015, quando os artistas de lá percebiam uma continuidade no Funk. Nesta ocasião, vi várias gerações de funkeiros juntos.

O discurso de Mano Delcio é um discurso de autenticidade do Funk, ao dizer que “aquilo ali não é Funk”. No entanto, isso deu-se em razão dos preconceitos que o movimento foi sofrendo ao longo de sua trajetória naquela cidade, e os Funkeiros tiveram que atender às transformações da sociedade carioca, aos seus gostos e interesses.

A Semana do Funk proporcionou esse encontro com uma geração que se formou a partir da década de 90 e nos anos 2000. Talvez esse seja um dos grandes desafios que a lei do Funk e as próximas Semanas do Funk vão ter, pois o termo Funk poder também referir-se a essa geração mais velha, assim como à geração mais nova presente na produtora Sem Carinho e no Sindicato MC. Isso porque na Semana do Funk, quando foi estabelecido pelos grupos que não poderia tocar Funk putaria, DJ Keke acionou, através do seu repertório de *black music* americana, o charme e as canções dos anos 90, mostrando que a música Black circulava também entre a nova geração de funkeiros.

5.4 DIFERENÇAS SÔNICAS

A Semana do Funk foi propícia para que, através das performances realizadas pelos mais de 40 artistas que subiram no palco instalado no campo de futebol da Tuca, eu pudesse perceber as escolhas sonoras. Entre elas podemos colocar a música de MC Pew. Esse jovem,

morador do bairro Restinga, participou, antes de fazer sucesso nas rádios com suas músicas, das primeiras aulas da Escola de MC. Não teve, no entanto, espaço na produtora Sindicato MC.

O surgimento da produtora Sem Carinho em 2014 possibilitou a visibilidade e um trânsito entre artistas do eixo Rio-São Paulo. Na Roda de Funk feita no Campo da Tuca, MC Bobo falou que MC Pew era uma das grandes revelações do Funk. Sua música consiste em uma combinação de música eletrônica e sons de Miami Bass e tamborzão. Não é valorizado o timbre de tiro em suas músicas que estão tocando nas rádios, e sim sua voz grave e potente. Essa contrasta com as vocalidades medias-agudas e rasgadas da equipe “boca-braba” de MC Ding, MC Eloy e MC Kinho. Em seu show, percebi diferenças sonoras entre a música executada na rádio e o show ao vivo, principalmente na questão da afinação. Sua voz parecia mais cansada e também demonstrava “micro desafinações”; no entanto, as músicas eram cantadas pela audiência que estava ali.

MC Pew tem vários sucessos de putaria, mas que não foram cantados no evento da Semana do Funk. Assim como ele, MC Kinho da Tuka também cantou na abertura do evento seu principal sucesso: *Vai da Ladaia*.

MC PEW (SEM CARINHO) (Faixa 23)	MC KINHO- SINDICATO MC faixa 24
<p>É loucona MC Pew Introdução:Risos</p> <p>é loucona tira, onda na balada, ela apronta (refrão) ele dança, ela joga o cabelo que docinho chamou minha atenção ela tava de vestido vermelho deixando os vagundos esticadão</p> <p>solta o som que ela quer dançar (verso 1) quer descer até o chão ela vem pra provocar ao som do batidão</p> <p>é mina do poder (verso 2) altamente treinada mas que gata linda chocando a passada</p>	<p>VAI DAR LADAIA Mc Kinho da Tuca</p> <p>Tava de conversinha com as amigas no WhatsApp (verso 1) combinaram de ir todas de minissaia pra night mas como eu não sou bobo eu sou sujeito homem Aqui o chumbo é quente caralho o couro come (refrão) Aqui o chumbo é quente caralho o couro come</p> <p>Ta di caô comigo mulher (verso 2) que é estragar meu nome descendo no camarote rebolando a todo o instante há-há perdeu mulher ti peguei em flagrante</p>

<p>chegou na balada bebida importada gata sem carinho não sabe de nada</p> <p>ela dança pra mim (verso 3) é diferenciada ela quica ela desce com dedo na boca eu não sei se ela tá me dando condição ou essa mina tá ficando louca no embalo do meu som</p>	<p>Vai dar ladaia (refrão 2) vai dar ladaia pedi pra ela ir de calça ela foi de minissaia vai dar ladaia Sindicato ti avisou mesmo assim tu foi de saia</p>
<p>Linha de tempo</p> <p>Introdução: risos 0-23s: Sons eletrônicos e voz 23s- 37s: Base do tamborzão e voz 37s-38s: Entra o som de sax e um repinique de escola de samba fazendo a transição para versos da música. 39s-54s: Base de tamborzão, repinique e voz 54s- 1:00 min: Repinique e voz. 1:00min- 1:04 mim: Voz e som sintetizado string 1:05-1:17- Refrão: Som eletrônico-voz- repinique. 1:18-1:19 -Refrão: Transição, som de repinique e bateria de escola e voz. 1:20- 1:36- Refrão: Voz, tamborzão e repinique. 1:37- 1:50: Sons sintetizado, caixa e tambor e voz. 1:51- 1:57: Repinique e som sintetizado e tambor 1:58- 2:00: Som sintetizado e voz 2:00- 2:01: Voz 2:02- 2:16: Voz e som sintetizado. 2:17-2:30: Voz, tambor e som sintetizado 2:31- 2:34- Sax e risada, Produzido por: André BPM</p>	



FIGURA 18- MC Pew /Sem Carinho 83



FIGURA 19- MC Eloy/Google imagens



FIGURA 20- MC Ding/ Equipe 83



FIGURA 21- MC Kinho da Tuka/ Google imagens

Os dois principais artistas das duas produtoras têm representado em suas letras as mulheres que frequentam os bailes. Mostram essa como uma mulher sensual e sedutora. MC Kinho traz os conflitos e as “ladaias” que este tipo de encontro pode proporcionar. Já na canção de Pew, o importante é dizer como é essa mulher que frequenta baile (é “loucona”). No caso, as diferenças que compõem os arranjos dialogam com a linha de Funk Pop, com sons sintetizados, mas misturando as bases do tamborzão em diferentes partes da música, tornando a harmonia de Funk bem densa.

Ambas as músicas são coerentes com as propostas de ressignificação do Funk como algo positivo, como uma representação da realidade que as diferencia da produção do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Thomas Turino observou isto ao analisar as músicas dos movimentos pelos direitos civis nos Estados Unidos e as músicas que eram produzidas em meio às tensões raciais ocorridas. O movimento negro, através de James Brown, viu a música como um potencial para imaginar e realizar um futuro possível (TURINO, 2008, p. 223). Segundo ele, a música exercia um papel positivo para as comunidades negras, que viviam o racismo e lutavam pelos seus direitos.

O evento da Semana do Funk buscou valorizar essas músicas, deixando de lado aqueles Funks “mais pesados”. No entanto, o mesmo evento destacou um aspecto muito interessante, o qual chamo de “a arte da patifagem” (Rosa, 2014), quando a arte rompe com a regra ou com o estabelecido. Assim, houve algumas patifagens neste evento, como o momento em que MC Loss, um dos artistas da produtora Sem Carinho, entra cantando o seu Funk putaria, sucesso entre os jovens.

MC Loss

Naquele Bumbum (faixa 25)

Quando vi aquela novinha (Verso 1)

balançando o bumbum

fiquei tarado, alucinado

logo pra pegar aaaaa

naquele, naquele, naquele bumbum (Refrão)

naquele, naquele, naquele bumbum

naquele, naquele, naquele bumbum

naquele, naquele, naquele bumbum

Esse “Funk pesado” executado por MC Loss tem como melodia o tema da canção *Asa Branca*, um clássico da música popular brasileira do qual os funkeiros da cidade se apropriaram e transformaram em sucesso de Funk. O fato curioso foi que MC Filipino estava presente no evento, mas não foi chamado para cantar com MC Loss, apesar de terem gravado juntos essa música.

Não só MC Loss exerceu a “Arte da Patifagem”, mas também os MCs mais jovens que começaram a cantar seus Funk Putaria e foram interrompidos pela coordenação do evento. Como tinha muitas crianças, esse controle foi exercido pela equipe, pois essa era a orientação.

Sendo assim, a Lei do Funk veio para atender uma demanda dos funkeiros e, ao mesmo tempo, influenciar na produção dos artistas locais, para afastarem-se cada vez mais do estilo Funk produzido no Rio de Janeiro e em São Paulo. Segundo Seeger (1992),

[...] Os músicos e a audiência não são as únicas pessoas envolvidas na performance. Existem os administradores dos negócios, os administradores do transporte, os donos dos clubes noturnos, os engenheiros de som, bombeiros, policiais, recepcionistas e seguranças. Todos eles possuem uma perspectiva do evento que pode ser muito instrutiva. Um evento musical local é também parte de um amplo processo econômico, político e social que pode contestá-lo mesmo quando o reproduz [...] Muitas vezes, a música é também parte de um processo político, de censura ou promoção do Estado (SEEGER, 1992, p. 26).

Neste sentido, o Campo da Tuca já se antecipou em relação a este controle de um tipo de produção musical com a Escola de MC, que trabalha na perspectiva do Funk Consciente - mesmo que as principais músicas do baile não pudessem ser tocadas, como as canções de Funk Putaria.

O fortalecimento dos organizadores do evento veio com o chamado Funk do Bem,

intitulado por MC Jean Paul, um dos artistas mais conhecidos do Rio Grande do Sul e que nunca aderiu ao chamado Funk putaria e nem ao Funk Ostentação. Em razão do seu sucesso como artista de Funk e de estar vivendo esse momento de reconhecimento, acabou de se tornar o primeiro MC funkeiro dessa geração com programa de rádio. Ele é agora radialista da Rádio Farroupilha FM, e apresenta um programa todas as sextas das 20h às 24 horas.

Essa multiplicidade de interesses é justamente o que vem “fortalecendo” o Funk na cidade. O evento resultou em atividades musicais e palestras em espaços educativos, como a Escola MC, e reuniu estudantes de diferentes escolas públicas do Partenon. Em uma dessas atividades, eu fui pressionado pelas pessoas a participar tocando violão. De certa maneira, as pessoas me viam como um mediador, como alguém que, pela experiência musical, podia lhes ajudar.

O evento foi uma grande oportunidade para que eu percebesse as tensões, as disputas por poder, o papel dos produtores musicais e dos DJs, além de conviver com as próprias escolhas e dificuldades pessoais e pudesse conhecer um pouco melhor a cena Funk em Porto Alegre. Visto que um dos conflitos da semana era justamente atender às expectativas dos gestores públicos em matéria de organização, fiquei também interessado em saber mais detalhes sobre como o evento foi planejado, bem como os motivos e as escolhas que levaram até o Campo da Tuca.

Entretanto, não tive sucesso em conseguir realizar entrevista com o secretário de Juventude DJ Cassiá, pois ele está sempre com a agenda cheia. Eu poderia ter dito que essa agenda era do interesse do Sindicato MC, mas preferi não utilizar essa indicação porque eu queria tentar conseguir uma agenda por mim mesmo. Contudo, não tive sucesso, mas consegui falar com um dos assessores, Mateus, que me deu suas impressões sobre o Funk do Sindicato MC e da produtora Sem Carinho. Mateus e eu fizemos amizade rapidamente na Semana do Funk.

A Secretaria da Juventude foi criada em 2002 pela prefeitura de Porto Alegre, e eu participei na época de alguns eventos e organizações com os grupos de jovens do PT (nunca fui filiado ao PT, mas convivia com os petistas da comunidade). Em virtude de ser presidente do Grêmio Estudantil da minha escola, comecei a me envolver ali com política e, naquela época, produzimos um evento com bandas de rap, rock e metal na Usina do Gasômetro na 1ª Semana da Juventude. Quando o governo do PT perdeu a prefeitura em 2005 e conclui o meu curso de magistério, me afastei do movimento estudantil.

Organizar semanas em comemoração a fatos e eventos importantes é uma característica da cidade de Porto Alegre. Por exemplo, existem algumas semanas de atividades que marcam o calendário da cidade, tais como: Semana da Juventude, Semana do Meio Ambiente, Semana da Consciência Negra, Semana do Hip-hop, Semana Farroupilha, entre outras. A Semana do Funk, então, entra neste ciclo de atividades comemorativas a datas importantes da cultura popular e da cidade. Neste sentido, a ideia de uma Semana de atividades de Funk faz parte da luta política dos funkeiros por reconhecimento na cidade e também por políticas públicas, especialmente para a juventude. Para Mateus:

Funk tem uma grande mobilização na sociedade e ele também sensibiliza. Claro que tem algumas ramificações, claro algumas tem teor mais pejorativo, mas isso faz parte, outros segmentos tem também conteúdo pejorativo, mas é uma outra linguagem. Mas eu acho que tem uma parte do Funk que com as músicas ela sensibiliza muito. Quanto tu toca no cotidiano da pessoa, muitas vezes, as outras músicas os outros estilos, aquele contexto, é difícil porque ele não está na vida diária dele, ou é na escola, ou é a realidade do momento, uma letra, uma canção muito mais elaborada ela sensibiliza. E eu senti, em algumas músicas o olhar que sensibiliza em algumas músicas, uma letra que quer sensibilizar realmente. Eu gostei muito da Tuca, eu achei a comunidade totalmente mobilizada para aceitar o momento, acho que a comunidade foi parceira, acho que houve essa troca, eu tenho a convicção que as pessoas se identificaram com o evento. A Tuca e a Restinga são comunidades organizadas, pelo envolvimento da comunidade pelas lideranças. As pessoas do segmento do Funk, cada uma ajuda um pouco, até para fortalecer o movimento, a intenção é mobilizar a comunidade, e fortalecer Funk e valorizar a cultura (Mateus).



FIGURA 22- Audiência Semana do Funk na Tuca/ Prefeitura de Porto Alegre

A atuação pública neste sentido visa a mobilizar a comunidade e a fortalecer o movimento do Funk, muito em razão da chegada dessas lideranças ao poder público. A preocupação recai sobre os aspectos sensíveis do Funk, aquela parte dele que é capaz de atuar no cotidiano das pessoas, principalmente aquelas canções que possuem um a letra “mais elaborada”, como afirmou Mateus. Sendo assim, as intervenções da Secretaria da Juventude em escolas durante uma semana buscavam, pela via da educação, ajudar a formar o pensamento dessa juventude.

Essa proposta é coerente pelo histórico e pela importância dada à educação nos partidos dos quais fazem parte a base política que dá sustentação ao governo na Prefeitura de Porto Alegre. Como me disse Mario Fraga, “nós também somos de esquerda, mas não uma esquerda tipo o PT”. Ou seja, não é de se estranhar que, anteriormente, outras políticas para os funkeiros na cidade não foram realizadas; elas só passaram a acontecer a partir do momento em que as lideranças de Funk se organizaram politicamente em partidos, apresentando um discurso que confronta a ideia de Funk como algo comercial, mercadológico, vulgar e de mau gosto estético, a aprovação da lei do Funk, no caso de Porto Alegre, foi uma surpresa inclusive em razão da banca do PT votar a favor em 2014. Isso mostra que este partido começou a entender a importância do Funk para juventude e seu impacto na sociedade brasileira.

O PDT, percebeu isto primeiro, e viu na parte “sensível do Funk” uma estratégia de aproximação com esse segmento deixado à margem pela cultura da cidade e pela classe política com uma tradição de valorização do Rap como expressão de cultura e de consciência nos bairros populares. Foi apenas em 2010 que surgiu a legislação de Funk. Esse movimento começa com o DJ Cassiá, quando este era vereador. Em uma conversa informal no Rio de Janeiro com MC Leonardo, presidente da APAFUNK, este me afirmou que foi procurado pelas lideranças de Funk no Rio Grande do Sul que estavam interessadas em fazer a lei do Funk como cultura e que DJ Cassiá foi uma dessas pessoas.

Por essa razão, os funkeiros da cidade, em diferentes posições que ocupam seja na esfera pública, seja no movimento social e nos esportes, vêm nos últimos cinco anos realizando conquistas que culminaram em duas leis municipais (Lei nº 10.987/2010 e 11.682/2014) e uma estadual em andamento que, segundo eles, seria protocolada na mesma Semana do Funk na Assembleia Legislativa.

Essa articulação nacional, que deu-se primeiro com os artistas de Funk vindo para a cidade em razão de shows, vai “fortalecer” também o movimento político, na medida em que os funkeiros do Rio de Janeiro conquistaram a lei do “Funk como cultura” (Lei nº 5543/2010), também criada por lideranças do PDT. Além disso, essa metáfora ajudou muito e caiu no discurso das lideranças de Funk no sul do país, e chega ao Campo da Tuca, que passa a ser reconhecido pelo seu histórico de festas e bailes como o “palco do Funk no sul do país”.



FIGURA 23 – MC Mano Beto/ Equipe 83

CAPÍTULO 6 - PÊNALTIS

“As pessoas que produzem alguma coisa dita relevante, produzem tudo isso no campo universal. Desse modo, todo mundo que faz alguma coisa que tem algum peso deixou de ser local”.
(Gilberto Gil)

Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, promover o desenvolvimento cultural geral da sociedade. Porque o acesso à cultura é um direito básico de cidadania, assim como o direito à educação, à saúde, à vida num meio ambiente saudável. Porque, ao investir nas condições de criação e produção, estaremos tomando uma iniciativa de consequências imprevisíveis, mas certamente brilhantes e profundas...
(Discurso de posse no Ministério da Cultura em 2003).

Neste capítulo além de trazer os funkeiros que passaram pelo Ponto de Cultura da Tuca (MINC), tais como MC Betinho e MC Deivinho, na tentativa de mostrar como o Funk produzido por estes, dialogavam com as perspectivas do Ponto de Cultura, e o quanto a escolha em vincular-me mais ao Samba, ao Pagode e ao carnaval foi feita como parte da tradição destes na comunidade. No entanto, a partir do momento em que uma câmera filmadora e a ilha de edição de áudio e vídeo foram colocadas à nossa disposição, o Funk foi tornando-se algo sempre presente nos nossos interesses.

Além disso, aponto a maneira como eu pensava a cultura na comunidade até ser impactado pelo trabalho da Escola de MC e incentivar esses jovens a ocuparem os espaços do Ponto de Cultura, como reconhecimento ao trabalho realizado pelos funkeiros da comunidade.

O projeto Ponto de Cultura é uma proposta oposta à visão neoliberal de cultura, pois ele se contrapõe à visão de cultura posta pela terceira via na década de 90, que via a cultura como mercadoria, sem importância para o estado. Neste sentido, vejo que, pelos próprios interesses, os jovens funkeiros e os produtores de Funk em Porto Alegre, tais como o Sindicato MCs, perceberam que aquilo que faziam deveria ser uma política pública,

responsabilizando o estado em nível local pelas políticas na esfera municipal em Porto Alegre, se estendendo até o nível estadual e chegando em nível nacional, assim como o Samba e o carnaval, que atingiram o status de cultura popular hoje.

Muitos trabalhos têm analisado o impacto das políticas públicas para a juventude e suas implicações naquilo que é proposto por políticos, economistas, ONGs (Organizações Não Governamentais) e pelo estado, o mercado e os movimentos sociais. Apresento e discuto neste último capítulo alguns trabalhos que têm ajudado a pensar uma perspectiva futura para os jovens funkeiros no Campo da Tuca, e outras práticas musicais que venham a surgir.

6.1 PROJETOS

O trabalho com projetos de intervenção vem tornando-se uma prática cotidiana por parte dos governos municipais, estaduais e federal, bem como por ONGs (Organizações não governamentais) ou terceiro setor e pela sociedade civil. Neste sentido, as atividades com música acabam sendo estratégicas no atendimento a adolescentes e jovens. Em Porto Alegre, participei de um projeto da Prefeitura chamado Descentralização da Cultura, em 1998, 1999, 2000 e 2001, na comunidade do Campo da Tuca.

Neste período, Marília Stein desenvolveu o trabalho etnográfico *Oficinas de Música: uma etnografia de processos de ensino e aprendizagem musical em bairros populares de Porto Alegre* (1998), tendo o foco de seu trabalho na vila Cruzeiro e Morro Santana dois bairros populares desta cidade. Na relação com a música a autora percebe o papel das Associações como parceiras do programa realizado pelo estado.

Além desses, nos últimos anos os projetos que mais tem se destacado são frutos de parcerias entre o terceiro setor e o primeiro, como o projeto Ponto de Cultura, que teve como base a experiência das políticas culturais implementadas em Porto Alegre durante os governos municipais do PT durante as décadas de 80 e 90. Célio Turino, idealizador deste projeto em *Puntos de cultura: Cultura Viva en movimiento*, nos aponta que, no projeto Ponto de Cultura:

Su foco no está en la carencia, en la ausencia de bienes y servicios, y sí en la potencia, en la capacidad de actuar de las personas y los grupos. Punto de Cultura es cultura en proceso, desarrollada con autonomía y protagonismo social. (TURINO, 2013, p. 69-70)

O projeto Ponto de Cultura mostra o estado intervindo na produção cultural nacional, garantindo recursos financeiros e equipamentos para produção de conhecimento. Ademais, a iniciativa vai além, constituindo-se como uma marca importante da gestão do governo na história das políticas culturais no país e na América Latina.

Baker, no livro *El Sistema na Venezuela*, sobre o projeto musical com crianças, adolescentes e jovens a partir da formação de orquestras, afirma que os envolvidos são vistos como pobres culturalmente, e que, no caso brasileiro, os Pontos de Cultura “in contrast, believes that Brazilian Communities are already culturally rich and simply need more resources” (BAKER, 2014, p. 316). É na mesma direção que pensamos, que todo o trabalho de intervenção tem que estar preocupado com as implicações que tem nas comunidades, para de uma certa forma não atender ao modelo neoliberal.

Nikolas Rose (2001), também ao tratar desse modelo de gestão das políticas públicas na Europa em *Community, citizenship and Third way*, aponta que este era baseado em quatro princípios: igualdade de valores, oportunidade para todos, responsabilidades e comunidade. Foi aplicado na década de 90 no governo de Tony Blair na Grã-Bretanha, nos EUA e em parte da Europa.

Rose vê neste modelo uma maneira do estado se omitir de suas responsabilidades, onde a ética, os valores, e responsabilidades são colocados nas comunidades. Diz ainda, que o conceito afirmativo de comunidade é apropriado pela terceira via, que buscará agir através de “sentimentos, valores, identidades, lealdade, verdade, e dependência mútua”. Para o autor comunidade é “um campo de afetividade e ética, e de obrigações duráveis. É o espaço de relações emocionais, através dos quais as identidades individuais são construídas” (ROSE, 2001, p.7).

Sendo assim, as comunidades, na visão das políticas públicas da terceira via, são substancializados ou “objetificados” e suas “estratégias políticas buscam regular o crime, enaltecer as competências individuais, e administrar a segurança através de ações de responsabilidades das comunidades sobre seu bem-estar” (ROSE, 2001, p. 14).

Neste sentido, podemos afirmar que o Campo da Tuca e suas lideranças em torno dos times de futebol e das Associações obrigaram o estado a se responsabilizar pelas políticas sociais na comunidade e também pelas políticas culturais, com a lei do Funk, mostrada no

capítulo anterior. O Ponto de Cultura visa, neste contexto, a contrapor-se a esse modelo neoliberal que busca responsabilizar jovens pelos fracassos que estes têm na sociedade, seus modos de encenar no mundo, criminalizando seus jeitos de ser e de contestar.

Angela McRobbie em *The Los Angelesation of London: Three Short Waves of Young People's Micro-Economies of Culture and Creativity in the UK (2001)* aponta que a cultura vem se tornando objeto de interesse do capitalismo e que aquelas produções que até então eram desconsideradas, passam a ter importância para o mercado, e práticas musicais como rap, hip-hop, entre outras, passaram a ser pensadas como criativas. Os jovens foram objeto de políticas em escolas, nas quais a educação criativa passa a ser uma estratégia de atração pela arte, cultura popular e mídias contemporâneas. No entanto, esse aparente interesse não vem, segundo McRobbie (2011, p. 121), “das grandes indústrias de mídias e corporações de comunicação, e nem dos governos e nem oferecem aos jovens os mesmos incentivos financeiros dado ao teatro nacional, as grandes orquestras, óperas e balés”.

Segundo a autora, não houve apoio por parte dos governos, em razão de serem jovens com baixo capital cultural e das subculturas. Eles viam com desconfiança essa ideia de economia criativa. A primeira onda desse movimento aconteceu na década de 90. A segunda vem com o enfrentamento ao neoliberalismo, no qual questões de raça, gênero e etnicidade não tiveram espaço para expressão, pois dentro deste contexto todos eram iguais. Na terceira onda houve maior interesse no jovem talentoso, aquele que desenvolvia várias atividades durante a semana, e a flexibilidade e as competências individuais eram cada vez mais enaltecidas.

A autora defende que os incentivos por parte dos vários governos municipais em Londres desencadeou a precarização do trabalho sob o manto da criatividade. Por essa razão, acredito que o Ponto de Cultura instalado na Tuca possibilitava que dialogássemos com outra perspectiva e que levássemos em consideração o potencial dos jovens, seus diferentes modos de atuação, de expressão e interesses. No entanto, dialogar no interior de um projeto complexo dessa natureza não era tarefa fácil.

No Brasil Glória Diógenes, em *Juventude, exclusão e a construção de políticas públicas: estratégias e táticas*, afirma que as políticas duras dos governos, parlamentos e partidos não levam em consideração os desejos e necessidades mutantes da juventude. Além

disso, observa táticas utilizadas pelos jovens e que são encenadas pelas cidades de várias formas. Ela faz uma crítica às políticas públicas ao afirmar que:

[...] muitas políticas públicas para juventude pautam-se em iniciativas restritas de profissionalização e geração de renda sob parâmetros do mundo adulto. O mote dessas políticas é o tema da exclusão social da juventude de periferia e a produção de novas oportunidades no mundo do trabalho (DIÓGENES, 2009, p. 278).

Uma alternativa é pensar em políticas públicas que possam dialogar com o âmbito da profissionalização e que sejam do interesse dos jovens. Diógenes aponta ainda que são necessárias metodologias específicas, que “tenham um jeito e uma expressão relativa aos fazeres e saberes da juventude” (DIÓGENES, 2009, p. 282).

Para a autora, é importante pensar nas inclusões às avessas que os jovens promovem nos espaços públicos da cidade, como pichações, estilos e outros modos que podem servir como senhas para políticas públicas para juventude, pois:

[...] qualquer estratégia de uma política pública para a juventude deverá tomar como ponto central o bairro, a comunidade, o espaço da cidade e os signos que produzem as inscrições sociais dos adolescentes. Essas juventudes em movimento, por meio da proliferação de turmas e suas delimitações do espaço, produzem sentidos e fluxos acerca da condição de ser e não ser morador da cidade que, no geral, acontecem de costas para as escolas e para os lugares da política institucional (DIÓGENES, 2009, p. 284).

Neste sentido, a partir de minha experiência vivida no Campo Tuca, associando-me a colaboradores da Equipe 83, da Escola de MC, dos times de futebol, da ACCAT e do Ponto de Cultura, fui me filiando à linhagem de pesquisadores que atuam em suas próprias comunidades. Entre eles está Linda Tuhiwai Smith, que aponta novas metodologias para romper com a visão colonialista e com a formação de modos ocidentais de ver o mundo, nas quais o pesquisador possa estar envolto. Em seu livro *Decolonizing Methodologies Research and Indigenous Peoples*, ela afirma que:

[...] pesquisa-ação em comunidade, de acordo com Stringer, 'é uma abordagem colaborativa para inquérito ou investigação que provê às pessoas os meios para tomar medidas sistemáticas para resolver problemas específicos'. Estas abordagens não apenas permitem que as comunidades, mas também permitem que os pesquisadores nativos trabalhem como pesquisadores dentro de suas próprias comunidades. Abordagens de ação comunitária assumem que as pessoas sabem e podem refletir sobre suas próprias vidas, ter dúvidas e prioridades próprias, ter habilidades e sensibilidades que podem melhorar (ou minar) quaisquer projetos

comunitários⁸⁶ (SMITH, 2008, 127).

O projeto Ponto de Cultura surge por uma expressão do desejo de Antônio Matos, liderança da comunidade, torcedor do Flamengo, da Escola de Samba Imperadores do Samba, que elaborou um projeto em 2005 para o Ministério da Cultura que partiu de uma necessidade. Segundo Guerra (2010), um projeto é a expressão de um desejo, de uma vontade, de uma intenção, mas é também a expressão de uma necessidade, de uma situação a que se pretende responder. Neste sentido, tanto o Ponto de Cultura quando o projeto da Escola de MC visou a atender a juventude do Campo da Tuca e da cidade.

6.2 O PONTO DE CULTURA CAMPO DA TUCA

O projeto do Ponto de Cultura do Governo Federal começa em 2003 com a vitória do Luis Inácio Lula da Silva, primeiro operário a tornar-se presidente do Brasil. Sua política via na educação e na cultura elementos fundamentais para o crescimento da nação. Neste sentido, nomeia em 2003 como Ministro da Cultura o músico, poeta, compositor, administrador e um dos principais expoentes da cultura (negra) popular, Gilberto Gil. Ele assume a responsabilidade de mudar a gestão e o pensamento sobre políticas culturais no país, comprometendo-se em propor ações que pudessem atender à diversidade cultural brasileira e seu patrimônio histórico. Em seu discurso de posse, Gil afirmou:

O desejo do presidente Lula que eu assumo o Ministério da Cultura. Uma escolha prática, mas também simbólica, de um homem do povo como ele. De um homem que se engajou em um sonho geracional de transformação do país, um negro mestiço empenhado nas movimentações de sua gente, de um artista que nasceu dos solos mais generosos de nossa cultura popular e que, como o seu povo, jamais abriu mão da aventura, do fascínio e do desafio do novo. É por isso mesmo que assumo, como uma das minhas tarefas centrais, aqui, tirar o Ministério da Cultura da distância em que ele se encontra, hoje, do dia-a-dia dos brasileiros (02/01/2013- Folha de São Paulo).

Como é possível perceber, a preocupação do ministro foi justamente colocar a cultura no dia-a-dia dos brasileiros. Neste sentido, o Campo da Tuca será um dos primeiros Pontos de Cultura da região Sul instalados pelo Ministério da Cultura em 2006 através de edital público realizado em 2005.

86 “Community action research, according to Stringer, 'is a collaborative approach to inquiry or investigation that provides people with the means to take systematic action to resolve specific problems'. These approaches not only enable communities but also enable indigenous researchers to work as researchers within their own communities. Community action approaches assume that people know and can reflect on their own lives, have questions and priorities of their own, have skills and sensitivities which can enhance (or undermine) any community-based projects”.

Em 2006 já estávamos com o Ponto de Cultura instalado e eu, jovem com 26 anos, sem faculdade e apenas com o ensino médio completo, vi a possibilidade de realizar o sonho de produzir o meu primeiro disco. O sonho não se concretizou, mas consegui registrar as minhas canções em CD. Acontece que, a partir de fevereiro, fui convidado a dar aula nos projetos do Ponto de Cultura. Eu já tinha saído da Associação e retornava como educador do projeto Agentes de Cultura, que fazia parte do programa Cultura Viva criado em 2004 (DORNELLES, 2011).

Eu tinha há pouco me formado no Curso Normal, Magistério, um curso técnico de formação média aos 26 anos. Ou seja, era um jovem cheio de sonhos e esperanças. O Ponto de Cultura e as políticas do Ministério tiveram um impacto na minha trajetória. Passei a me informar sobre o projeto, sobre Gilberto Gil e sobre os textos do Ponto de Cultura.

Quando começamos o trabalho com os jovens de 16 a 24 anos, eu não tinha formação para lidar com esse público. No entanto, a experiência anterior como professor de música e os cursos de formação que tivemos em 2005 de gravação de áudio e vídeo possibilitaram que eu e equipe de produtores do Ponto de Cultura (composta por Diego Centeno, Antônio Matos, Pablo da Rosa e Cínara Ortiz) fôssemos preparados para desenvolver ações culturais com os jovens.

A política pública cultural chegava com força e impactava nossas vidas. Antônio Matos e Leci Soares Matos viveram as diferentes fases da aproximação do poder público à comunidade já em 1997 com a Prefeitura de Porto Alegre e a primeira política pública cultural, através do Projeto de Descentralização da Cultura. Segundo Coto (2012), esse programa:

[...] contribuiu para a construção de Plano Nacional de Cultura do PT em 2002, foi o Programa Descentralização da Cultura de Porto Alegre. Este, por sua vez, foi fruto de uma luta travada entre grupos da sociedade civil e a Secretaria Municipal da Cultura, para ampliar o espectro de participação das comunidades na gestão cultural da cidade (COTO, 2012, p. 17).

Neste sentido, o estado vem a reconhecer o Campo da Tuca como Ponto de Cultura em razão das lideranças da ACCAT estarem vinculadas ao projeto do PT, e por terem desenvolvido trabalho de relevância na cidade na área cultural. Antônio Matos foi um dos fundadores do PT em Porto Alegre. Atuou como presidente da ACCAT na década de 80, e de 2012 a 2015 foi presidente. Além disso, candidatou-se a vereador na legislatura de 2012, ficando na suplência e assumindo por um mês a vereança da cidade de Porto Alegre (de novembro a dezembro), sendo o primeiro vereador do Campo da Tuca.

Essa articulação política em torno da Tuca com projetos sociais deu-se não só em razão do interesse local, mas também nacional. As políticas públicas culturais em Porto Alegre, com o Programa Cultura Viva, proporcionaram a formação de grupos, assim como o projeto de Descentralização da Cultura no início dos anos 90. No caso do Ponto de Cultura, a perspectiva teórica norteadora do projeto foi influenciada pela antropologia aplicada.

Essa proposta foi apoiada por uma equipe formada por pesquisadores e antropólogos que pensaram uma política cultural para a nação a partir de experiências com cultura popular realizada nas prefeituras do PT (DORNELLES, 2011; COTO, 2012). Hoje, os Pontos de Cultura são referências de democratização cultural na América Latina para os segmentos mais pobres e de zonas mais afastadas, promovem esses grupos a disputar politicamente os recursos da cultura.

Sendo assim, o Ponto de Cultura Campo da Tuca foi divulgado na mídia e passou a ser visto como produtor de cultura, ajudando a apagar, pelo menos temporariamente, os estigmas de comunidade violenta. A visita do Ministro Gilberto Gil em fevereiro de 2006 mobilizou uma série de pessoas: músicos, capoeiristas, ativistas políticos e outros Pontos de Cultura recém-inaugurados.

Curiosamente, estávamos mais “afinados” com o Samba, a capoeira e dança, ao passo que, naquele momento, muitos jovens que não participavam das atividades do Ponto de Cultura estavam envolvidos com os Bondes na cidade e com grupos de pichação. No entanto, como é possível perceber, não era do nosso interesse pensar nestes jovens. Na preparação para o evento, uma ativista cultural nos perguntou por que estávamos apagando as pichações que estavam no muro. Aquilo era uma marca dos jovens funkeiros da comunidade dizendo que eles existiam.

Eu percebia no Ponto de Cultura uma maneira de tratar das questões centrais que envolviam o projeto, na perspectiva política. Então, fiz essa composição para os jovens e o projeto: *Agora é nossa hora, nossa vez.*

Agora é nossa hora nossa vez (Verso 1)
De ver a nossa cara na TV
Multiplicar a nossa voz
Cantar pras multidões

Cultura viva em cada canto do Brasil (Verso 2)
Revelando talentos
Garantidos direitos

Com os Pontos de Cultura

E aprender a percussão, tocar um violão (Verso 3)

Saber história de zumbi

História do negro

História do povo brasileiro

A cidade agora vai nos ouvir (Verso 4)

Pois estamos aqui com diferentes linguagens

A juventude já encontrou a solução

Pra violência e discriminação

É educação através da cultura

Ponto de Cultura e ô Refrão

Ponto de Cultura e â

Ponto de Cultura e ô, e ô e â

As ações desse projeto objetivaram estimular os jovens a envolverem-se com atividades culturais na comunidade, trabalhando como assistentes culturais na Escola de Educação Infantil, no SASE (Serviço de Apoio Sócio Educativo) e também registrando a produção cultural da comunidade, em escolas de samba e as atividades do cotidiano da ACCAT.

Todas essas experiências foram registradas em fitas VHS e estão no acervo do Ponto de Cultura. Uma das dificuldades em lidar com esse projeto foram as questões burocráticas e os problemas da ACCAT em administrar os recursos públicos nacionais, bem diferente do nível local, ao qual já estavam acostumados devido aos vários convênios de que dispunham, tais como: papel Social em que mulheres trabalhavam a partir da perspectiva de Economia Solidária; atendimentos a crianças e adolescentes com o programa SASE; Trabalho Educativo e atendimentos a jovens de 14 anos; Unidade de Reciclagem para moradores da comunidade que trabalham com a coleta de lixo; Escola de Educação Infantil para crianças de 02 a 06 anos de idade; Serviço Social para atendimentos a pessoas vinculadas ao programa Bolsa Família; PETI- Programa de Erradicação do Trabalho Infantil; estúdio de gravação de áudio e vídeo com o Programa Cultura Viva; e Escolinha de futebol com a Prefeitura de Porto Alegre.

Esses projetos apontam para capacidade que esta organização da sociedade civil teve de se articular politicamente entre agentes públicos e as esferas de poder em todos os níveis dos poderes instituídos, exigindo desses suas obrigações e cumprimentos no atendimento à população da comunidade, que hoje possui uma população de quase dez mil pessoas, entre elas um contingente significativo de negros(as), ainda não especificado em Censos.

Neste sentido e em meio a todas essas complexidades de agentes e de políticas públicas que a ACCAT, em seus 37 anos, vêm atuando, e a música vem exercendo papel importante nas principais atividades. A dificuldade, então, em gerir recursos humanos e financeiros na implementação do Ponto de Cultura não era exclusividade apenas da ACCAT, mas também dos próprios gestores da cultura em nível nacional.

Célio Turino (2013) afirmou que o período de 2003 a 2007 foi de transformação no Ministério e que a burocracia atrapalhou a política cultural. Pontos de Cultura sofreram com a inexperiência dos gestores e o aparato burocrático do estado. No entanto, mesmo sem recursos oficiais e com a falta de experiência, a própria ACCAT, depois de 2006, quando terminou o projeto Agentes de Cultura, realizou o projeto Campo da Cultura, que visava a realizar oficinas de áudio e vídeo, além de aulas de música, bem como a formação de uma banda com objetivo de montar uma equipe para trabalhar na Copa de 2014. Mais uma vez atuei como educador do projeto com 25 jovens (no final, permaneceram apenas 10). Uma das metas do grupo era apresentar-se em duas comunidades: Morro da Cruz e Vila São Miguel.

Com este projeto foram adquiridos equipamentos para masterização de som, algo que não tinha vindo com o “kit” do Ministério da Cultura em 2006. Neste projeto, Betinho do Camarote foi uma das pessoas que participou no curso de formação e teve contato com os equipamentos de som, bem como as condições para que gravasse a sua música. Pela relação que tive com ele desde 2002, quando começou no Funk, foi um dos meus principais colaboradores. Neste período ainda não existia a Escola de MC, mas o Funk surgia com força na comunidade.

Gravamos de Betinho do Camarote a seguinte canção no estúdio do Ponto de Cultura:

Deixa eu dizer que te amo (faixa 26)
MC Betinho
Deixa eu dizer que ti amo (refrão)
Deixa eu gostar de você
Você é minha rainha
É minha razão de viver
Você é meu sol (verso 1)
É brilho do luar

<p>Você é como área Que o mar vem me encontrar</p> <p>Pensando estar feliz (verso 2) E que está bem Amor igual ao teu Eu nunca encontrei Encontrei</p> <p>Refrão (refrão 1) E de viver (refrão 2) E viver E viver</p>
<p>0-32s= Voz e violão. 33s-38s= Introdução de sax teclado eletrônico. 39s-1min:07s = Bateria eletrônica, voz, solo de violão e string sax. 1:08- 1:37 = Refrão, string em volume alto, sax em volume alto e voz. 1:38s- 1:51= Introdução sax 1:52-2:20s = Voz, sax de teclado eletrônico; bateria eletrônica, string baixo e solo de violão. 2:21-2:50- Voz, string, bateria eletrônica, sax eletrônico 2:51-3:05= Voz, string e bateria eletrônica, solos de violão. 3:06-3:10 String, bateria eletrônica e violão. 3:11-3:15- Voz, string, bateria eletrônica e violão.</p>

A composição de MC Betinho é um Funk melody. Na música aparecem instrumentos como violão, teclado e bateria eletrônica. Não são usados *samplers*, como na vertente de Funk Ostentação e Funk Putaria, por exemplo. Eu mesmo fiz os arranjos de teclado e Josué fez os de violão. MC Betinho nunca demonstrou interesse em aprender violão em 2010. Fui reencontrá-lo após o fim do projeto, em 2014, ano em que sua música *Camarote do Padrinho* (vídeo 12) foi muito tocada no Baile Funk (tanto que realizou uma performance no baile,

antes da saída de DJ Carioca). Essa música representa uma virada na carreira de MC Betinho e, além disso, as escolhas sonoras são bem diferentes daquelas escolhidas no Ponto de Cultura.



FIGURA 24- Jovens do Projeto Campo da Cultura em 2010/ Ponto de Cultura



FIGURA 25- Betinho do Camarote/ Google imagens

Camarote do Padrinho (faixa 27)

Ela quer o camarote (verso 1)

O camarote do padrinho

Ela quer o camarote

O camarote do padrinho

Já que você quer (verso 2)

Já que você quer

Então senta, senta e quica (verso 3)

Então senta, senta quica

No colinho do DJ

Do MC e do Padrinho

0-4s= Tamborzão

4-11= Tamborzão- pontinho⁸⁷

11- 27 = Tamborzão- pontinho e voz

27- 31= Voz e pontinho, bumbo

31- 35= Voz e bumbo

41- 43= Voz

44- 55= Voz, tamborzão e pontinho

56- 1:06= Tambor e pontinho

1:07- 1:23= Voz, tamborzão e pontinho

1:24- 1:27 =Voz, pontinho e bumbo

1:28- 1:29 =Voz e bumbo

1:30- 1:37= Voz, tamborzão e pontinho

1:38 -1:53 =voz, tamborzão e pontinho

1:54-2:03= Pontinho e tamborzão

2:04- 2:18= Voz, tamborzão, pontinho

2:19 - 2:21= Voz, pontinho e bumbo

2:22 - 2: 25= Voz e bumbo

2:26- 2:38=Voz, tamborzão, pontinho

2:38 - 2:47=Voz, tamborzão e bumbo

2:48- 2:50= Silêncio

2:51= 2:53= E aí DJ tranquilidade (MC Betinho do Camarote)

2:54- 3:07 = Tranquilidade Mc Betinho do Camarote, sob aí pro camarim aí

tráz as amigas aí, que tá tudo tá tudo liberado, tá tudo arregado (DJ)

3:08- 3:13= Som do Nextel, Já é DJ, to subindo pra aí viado, pode crê, tamo junto (MC Betinho)

3:14- 3:18= Tamo junto, vem que vem, vem que vem que a festa é pra todo mundo se divertir (DJ)

⁸⁷ São melodias agudas tocadas que se somam aos sons graves do tamborzão.

3:19- 3:25 = Já que você quer, já que você quer (música de fundo)
 3:25- 3:51- Silêncio e créditos dos colaboradores do clip-agradece ao Campo da Tuca e ao Sindicato MC

Como é possível perceber, tanto pelo conteúdo das letras quanto pelas escolhas sonoras, o que MC Betinho do Camarote faz é completamente diferente daquela primeira música que ele gravou no Ponto de Cultura em 2010 (faixa 26). Um fato interessante é que ele é um dos únicos artistas de Funk que teve a preocupação em colocar o nome de todos os colaboradores na produção de seu clipe musical. A grande maioria dos videoclipes dos MCs, tanto do Sindicato MC quanto da Equipe 83, não demonstram essa preocupação.

MC Betinho do Camarote teve essa música como marco do seu retorno ao Funk após um período de afastamento, quando ele começou a fazer sucesso com a mesma e houve a saída de DJ Carioca.

Na minha opinião, Betinho do Camarote representa a transformação no Funk, bem como nas escolhas sonoras dos funkeiros. Ele passou, desde 2002, por todas as principais vertentes que ganharam os bailes e rádios, tais como: Funk Carioca, Funk melody, Funk putaria, Funk ostentação e, mais atualmente, Funk pop. No entanto, o único estilo de que Betinho nunca fez parte foi o Funk Apologia, ou Proibidão.

Neste sentido, o curso de produção musical que o Ponto de Cultura realizou em parceria com o estado foi de interesse de MC Betinho. Ele sabe como funciona o Funk na cidade, principalmente a relação dos contratantes com os MCs:

[...] o contratante vai querer saber quem é esse cara que tá bombando, o contratante pensa assim. A música é certa pra que? Pra bombar a festa, trazer mulher, a mulher traz o homem que gasta em bebida, ele ganha dinheiro, ele paga a gente, e paga os funcionários. Isso é a festa de funk (MC Betinho do Camarote, 25/10/2014).

No entanto, pelo que percebi nas festas de Funk do Baile Funk da Tuka, as mulheres não precisam de homens para pagar suas bebidas; elas são maioria e são vistas com frequência em grupos de mulheres comprando bebidas. As próprias letras dos MCs de Funk, como a música de MC Kinho *Mulher que chega e para*, revela outro perfil de mulher que vai ao baile e que consome tanto quando os homens nestas festas.

Em relação ao Ponto de Cultura, Betinho sempre me cobrou pelo fato de o projeto estar “parado”, bem como falava com saudade do projeto Campo da Cultura quando gravou a música *Foi você quem errou*, de MC Tami, primeira mulher MC de Funk na comunidade e que participou do mesmo projeto.

Noel e DJ Keke, antes de o Sindicato fazer o seu próprio estúdio, procuraram várias vezes o Ponto de Cultura para gravar, mas, como eu não estava mais atuando nos programas da ACCAT desde 2012, não foram atendidos.

Minha tentativa, em paralelo com este trabalho de pesquisa, sempre foi de aproximar os jovens funkeiros da comunidade do Ponto de Cultura. Fui aos poucos sensibilizando as pessoas na Associação para a questão do Funk.

Diego Centeno hoje é produtor de Funk e montou a MYD Produções. Ele sempre lembrava que, com a minha saída, as atividades com os jovens desapareceram. Esses projetos foram realizados no período em que houve, nos níveis federal e estadual, uma preocupação com as políticas públicas para os jovens; assim, é possível perceber que, de 2010 a 2014, os jovens do Campo da Tuca começam a buscar seus espaços de atuação, que foram, primeiramente, o Sindicato MC; depois, a arquibancada do campo de futebol; e, por último, o Baile Funk com a Escola de MC.

Conforme o trabalho foi avançando, fui apresentando aos jovens da Escola de MC as instalações do Ponto de Cultura, na intenção de que eles se aproximassem e usufríssem dos recursos disponíveis. Percebi que essa era uma tentativa de recuperar o espaço ocioso e percebi que eu estava querendo impor algo, pois os jovens não demonstravam estar interessados. Diego cobrava muito de um jovem de 14 anos conhecido como MC Deivinho, e ele saiu da Escola de MC e aproximou-se do Ponto de Cultura. Fez uma música que dialogava muito com a ideia de Funk consciência e que, tanto para Diego quanto para mim, representava o novo MC do Funk em que a ACCAT deveria investir. Deivinho é neto de Dom, um dos primeiros presidentes da ACCAT, já falecido.

Eu comecei a valorizar o seu trabalho e ele me apresentou uma música que fez para o pai, que está no Presídio Central de Porto Alegre.

Pai (faixa 28)
MC Deivinho

Pai você sempre me fez feliz (verso 1)
com todas as coisas que tu fez pra mim
pai posso dizer que tu me ostentou
com o teu carinho e com teu amor

pai você é boca-brava (Verso 2)
nunca me deixou faltar nada
pai hoje eu estou aqui

pra ti dizer

que pai eu sempre te amei (refrão)
e sempre vou te amar
o pai esse sempre te amei
e sempre vou te amar

tu é boca-brava (verso 3)
melhor que o super man
que liga da justiça
é ficar com você

o pai esse sempre te amei
e sempre vou te amar
o pai eu sempre te amei
e sempre vou te amar



FIGURA 26 - MC Deivinho/ MYD Produções

A canção de MC Deivinho foi gravada no Ponto de Cultura com alguns *samplers* de Funk e uma base de tamborzão. Ele gostou muito, mas pela MYD Produções fez a música *Tapa na Bundinha*, no qual foi gravada a voz no estúdio do Ponto de Cultura. Ambas mostram a versalidade dos artistas de Funk em abordarem diferentes temas.

Em uma das atividades dos 37 anos da ACCAT, uma feijoada, haveria apresentação do Anderson Cabeça com seu grupo de Pagode e choro Samba Lelê. Eu tocava com a minha

banda Swing da Gente e MC Deivinho. Registrei em meu diário de Campo que:

Eu estava tão envolvido com a minha apresentação que esqueci de colocar a música Funk do MC Deivinho de homenagem aos pais. Isso reflete que não demos muito importância ao Funk. Ele só aparece no nosso discurso quando tem alguém que o representa E DE ACORDO COM NOSSOS INTERESSES. Talvez tenha pensado que a festa iria até mais tarde e que daria tempo dele jogar futebol e cantar depois. Mas o tempo da ACCAT é diferente do tempo do Funk. Enquanto no Funk os eventos desenvolvidos são na madrugada, os eventos da ACCAT vão no máximo até a meia noite como foi. Penso que a gente tem muito o que aprender com esse universo. Teve uma música de Funk logo no início. A turma do samba, swing e do Pagode é uma geração mais velha na Tuca.... Jamais poderia pensar que este evento pudesse fazer parte da pesquisa. Mas ele revelou algo que me ajudou a entender os diferentes capitais culturais e as RELAÇÕES DE PÓDER (Diário de Campo 07/08/2015).

A experiência de ter dado atenção ao Samba e ao Pagode e de ter perdido de vista a composição de Deivinho revela as escolhas do Ponto de Cultura, e o Funk como algo contingente. Além disso, há entre determinados segmentos negros um juízo de valor em relação às estéticas culturais. Nesse sentido, o Samba, o Carnaval, o Rap e o choro figuram como expressões máximas da cultura negra popular urbana, enquanto o Pagode e o Funk figuram como gêneros de menor valor, por estarem mais vinculados à cultura de massa.

A feijoada também reuniu integrantes do Esporte Club Flamenguinho, que iniciou as atividades esportivas antes da ACCAT há 40 anos. Eles fazem parte da diretoria da Escola Imperadores do Samba. Se o Sindicato MC está mais vinculado ao Funk, podemos dizer que o Flamenguinho tem mais ligação com o carnaval e o chamado Samba de raiz. Anderson Cabeça hoje faz parte da ACCAT e é cavaquinista da Imperadores. O Ponto de Cultura é, para ele, mais importante como um espaço para o Samba do que para o Funk.

A minha aproximação neste universo causou estranhamento aos olhos da ACCAT, e em alguns momentos me viam como “fechado” com o Sindicato. Na medida em que fui percebendo as injustiças do Ponto de Cultura em não estar interessado nessa música da comunidade, sabia que os jovens do projeto frequentavam bailes e sabiam dos artistas de Funk da comunidade.

O fortalecimento do Sindicato MC com a Lei do Funk gerou uma nova liderança em disputa pelo espaço que antes era exclusivo da ACCAT. Neste sentido, duas eleições em 2016 irão abalar e fazer a ACCAT mais uma vez repensar as suas táticas de atuação na comunidade. Turino (1999), a partir da noção de De Certeau, afirma que: “tática são os recursos não institucionalizados do fraco, dependentes de certo calculismo e não de poder. As táticas podem ser definidas como golpes súbitos, truques de esperteza” (DE CERTEAU, 1984 *apud* TURINO, 1999, p. 18).

As lideranças do Sindicato MC mostravam-se interessadas em concorrer às eleições para presidência da ACCAT em outubro, como uma tática para ocupar mais espaço. Tal como o diretor do time 12 Horas justificou, as demandas iam todas para a casa dele, algo que a Associação rejeitou em conversa com o mesmo. Visto que são muitos os atendimentos diários na ACCAT, era impossível atender as necessidades de todos. Isso gerou a mobilização de lideranças do Flamengoinho para fortalecer o movimento da ACCAT e o campo de atuação do qual fazem parte. Perder a eleição seria um prejuízo enorme para essa geração que ajudou na construção de políticas culturais e esportivas na comunidade.

Antônio Matos não iria concorrer. Assim, a Associação pensou em uma chapa que pudesse compor os interesses diversos da comunidade. Uma das ideias centrais era de que “todos eram moradores”, independentemente da posição que ocupavam - seja ela do futebol, do baile e de outros grupos. No final, as lideranças continuaram tendo como base o time do Flamengoinho, mas esse momento serviu para que estivessem juntas velhas e novas lideranças e, ao mesmo tempo, para oportunizar espaços para atender os descontentes. A nova direção da Associação assumiu o compromisso que confirmei com o presidente eleito Luis Carlos, da necessidade de termos uma política para a juventude e pensar o Ponto de Cultura como um espaço não exclusivo de Samba, mas também de outras práticas musicais, como o Funk.



FIGURA 27 - Muamba Comunitária do Campo da Tuca/ MYD Produções

TERCEIRO TEMPO OU CONSIDERAÇÕES

Pensamos a vida como uma escada quando, de fato, ela é uma bola que gira sem parar e corre mais do que nós (Roberto DaMatta - Estadão, 12/06/2013)

“Terceiro tempo” é o programa de futebol da TV Bandeirantes em que os comentaristas avaliam como foi um jogo ou uma partida de futebol transmitida ao vivo pela televisão. Para tal, conversam com jogadores, técnicos e avaliam o desempenho dos times. Esse é um momento de tensão, pois os chamados especialistas do futebol indagam os praticantes e sentem-se os donos da verdade. Neste caso, eles são os *outsiders*, pois não estão dentro das quatro linhas, lugar ocupado pelos *insiders*, os jogadores.

Esse quadro mostra que o jogo não acaba com o apito final, mas continua nos comentários, inclusive daqueles que não são os especialistas, mas sim pessoas comuns. Neste sentido, mesmo que eu queira ocupar o lugar destes últimos, estou mais para o lugar do comentarista.

A frase de DaMatta (2013), na epígrafe acima, “cai como uma luva” nesta etnografia musical no Campo da Tuca. Se a vida é uma bola, então podemos compará-la musicalmente ao Funk, que gira sem parar pelo mundo todo e, quanto mais a gente corre, mais percebemos que ele corre mais que a gente. Por algumas razões:

Os estudos sobre Funk no Brasil têm quase trinta anos e a literatura sobre ele é imensa. Áreas do conhecimento como a sociologia, a antropologia e a etnomusicologia vem se debruçando sobre esse fenômeno musical, e talvez a colaboração do trabalho aqui exposto em seis longos capítulos é mostrar a centralidade da música ao lado do futebol.

Ela, a música Funk, está em todos os momentos, antes, durante e depois de uma partida. Ela está nos sons da rua, ela está nas sonoridades e vocalidades dos gritos e palavrões, ela está nas lembranças de festas, bailes e reuniões dançantes e está também nos espaços formais do Funk, como no Baile Funk da Tuca, na Equipe 83 e na ACCAT.

As pessoas que produzem e que fruem essa música são na sua maioria negros (pretos e pardos), pessoas dos estratos socioeconômicos mais baixos da sociedade gaúcha, aqueles que

lutam a cada dia, de diferentes maneiras, para ganhar seu pão. Por essa razão, não me sentiria contente apenas etnografando o momento presente; eu precisava cavoucar nas memórias dos mais velhos os primeiros bailes.

No capítulo **Aquecimento** mostrei uma nova diáspora, que invadiu a antiga Chácara das Paineiras e que levou à formação do Campo da Tuca. Essa foi a maneira que os moradores encontraram para manter vivos os laços de solidariedade e, ao mesmo tempo, ajudou na formação de grupos culturais com finalidades religiosas, educacionais, sociais e, principalmente, esportivas, neste “espaço banal”.

Nesse contexto, a Associação manteve-se mesmo com o surgimento de outra Associação nas Paineiras, presidida pelo Alemão, ela manteve-se como principal espaço de disputa e de interesse de times rivais que foram surgindo na comunidade durante seu processo histórico, como Flamenguinho, União da Tuca e 12 Horas. Como ONG (Organização Não Governamental) manteve parceria com políticas públicas a partir no final da década de 90, quando fortaleceu-se em razão do governo municipal continuado do PT e das propostas da Frente Popular, das quais lideranças como o Presidente da ACCAT Antonio Matos faziam parte. Por essa razão, a comunidade passará a ser referência em assistencial social na cidade, incorporando diversos programas em parceria com a prefeitura, como escolinha de futebol para crianças, saneamento básico, como luz, água e esgoto, bem como asfaltamento e, por último, a iluminação do campo de futebol (além do Ponto de Cultura, reconhecido nacionalmente por parte do Ministério da Cultura e do Governo Federal em 2006).

Ou seja, esse “espaço banal” acabou influenciando indivíduos e coletivos populares e tornando-se referência importante na cidade, pois suas lideranças estão envolvidas com a luta pelo acesso à cultura, educação, esporte e à assistência social há mais de 30 anos, possibilitando o atendimento a diferentes interesses da comunidade.

O fato de terem vivido em uma comunidade marcada por estereótipos negativos na imprensa fez com que as pessoas desenvolvessem o que eu chamo de um “*ethos* boca-braba”, ou seja, maneiras de expressar através de vocalidades seus descontentamentos, usando palavras e frases que reafirmam o conflito e colocam a sua “ação” como participantes de uma história que viveram.

Esse “*ethos* boca-braba” foi uma maneira de se impor frente aos conflitos que foram, de uma maneira ou de outra, passados para as novas gerações, para aqueles que viveram no Campo da Tuca e também para aqueles que foram chegando, seja através da música ou do

futebol. No campo é que se exerce esse *ethos* com força, com palavrões, xingamentos, ofensas e, em alguns casos, brigas. No entanto, os conflitos ensinam a perder, como observei na derrota do time 12 Horas para o time do Azulão.

As tensões entre a polícia militar e a Tuca fazem parte da sua história. Nos eventos musicais que observei e contei como um “griot” ao longo desta etnografia, na visão dos moradores, a “polícia mais atrapalha do que ajuda”. Esse era o argumento para que esta não fosse acionada nos principais eventos da comunidade.

Na muamba comunitária organizada pelo Time do Flamenguinho e pela ACCAT há quase 20 anos no Campo da Tuca, eram mais de 4 mil pessoas na comunidade, a maioria “negros(as). E não se precisou de policiamento. No final do evento foi encenada uma briga entre parentes, mas não aconteceu de fato. Foi apenas uma brincadeira.

Neste evento a Imperadores do Samba, escola de samba, uniu diferentes lideranças políticas do movimento negro, políticos da cidade voltados às questões étnico-raciais, atores, atrizes, músicos de Funk, do Samba e jogadores de futebol da comunidade em torno do interesse pela Imperadores (a Escola de Samba Imperadores do Samba), e alguns também pelo ato de reivindicar o feriado municipal de 20 de novembro, data da morte de Zumbi do Palmares, referência de luta para os movimentos sociais negros. Cantei com amigos a canção *ki Malandro é esse (faixa 1)*, na qual eu dizia: “Que Malandro é esse / que tá parado na rua cantando” e fui associado como músico da comunidade e apresentador.

Revendo o trabalho de campo e trazendo memórias das minhas atuações como músico, como estudante e como acadêmico, além de morador, percebi que eu também carregava comigo esse “ethos boca-braba”, e isso só foi possível a partir desta pesquisa com os funkeiros na comunidade. Em certa medida, nós éramos diferentes nas escolhas sonoras, mas tínhamos as mesmas necessidades “boca-braba” daqueles que se impõem, se afirmam e não aceitam o lugar subalterno que lhes foi imposto.

No capítulo 2 **Começa o jogo**, procurei mostrar a capacidade que o Funk tem de representar a vida das pessoas, seus dramas e seus sonhos, quando esse movimento chega através das rádios e dos DJs produtores musicais de Porto Alegre. O Funk coloca em cena jovens com históricos de vida difíceis, resultantes de uma herança que colocou negros em condições miseráveis.

Neste sentido, não fossem os times de futebol Flamenguinho, União da Tuca, Azulão e Doze Horas e a ACCAT, talvez o Campo da Tuca fosse uma daquelas comunidades

espalhadas pela cidade que ainda lutam por água, luz e esgoto, ou seja, direitos sociais básicos. Isso sem falar do acesso à cultura, ainda longe de ser um direito universalizado.

Do ponto de vista metafórico, as ações coletivas, os espaços de encontro, a luta política por reconhecimento, a atuação das lideranças e dos músicos surgidos neste “espaço banal da cidade”, além da promoção de visibilidade “extramuros”, constituem uma categoria que chamei neste capítulo de “cena musical quilombista”. Ao garantir tranquilidade nos espaços de convivência, não tolerando assaltos, roubos às casas e violência no entorno, a comunidade garante, inclusive, a segurança dos *outsiders*, chamados de clientes. Rael me relatou quando um amigo seu foi ao Baile da Tuka e disse que “na Tuca tu pode deixar teu carro aberto que ninguém leva nada”. Todas, sem exceção, são narrativas que ajudam na construção e na força ideológica e simbólica que tem o baile Funk da Tuka a partir de 2014 como um evento musical central na representação da comunidade, sendo considerada pelos funkeiros locais como a “Capital do Funk em Porto Alegre”.

No capítulo 3 **Intervalo** notei que existiam diferentes mediadores nesta cena Funk no Campo da Tuca, e a Escola de MC é a arena usada como “fórum político”, pensado aqui neste capítulo como metáfora para tratar de temas sobre raça, sexualidade e gênero. Também considero a importância do time 12 Horas ao enviar pedido à Câmara de Vereadores de Porto Alegre para implementação do Dia do Funk.

O baile Funk da Tuka visto como meio de diálogo entre as classes médias e a apresentação da Tuca como morro serviram de argumento para o projeto de lei do Dia do Funk, baseado em um discurso subtendido de “autenticidade” pela associação com os bailes do Rio de Janeiro. Mario Fraga será um dos mediadores do discurso Funk na Câmara de Vereadores e não terá dificuldade para aprovação do seu projeto, que passou por todas as instâncias.

A música Funk torna-se central para diferentes objetivos comunitários, sendo tratada como uma alternativa à criminalidade e às drogas e como espaço de discussão político-social sobre gênero e identidade. Sendo assim, o discurso da Escola apresenta-se como uma alternativa ao Funk Putaria, através dos jovens do Funk Consciência, controlando o tipo de música que deve fazer parte da Escola de MC.

Ao mesmo tempo, a prática de Funk coloca contradições: como frequentar o Baile Funk da Tuka aliando-se ao aspecto social da Escola? Porém, no contexto local e mesmo translocal do movimento Funk, as contradições (ou as aparentes contradições) fazem parte de

sua natureza e a Escola de MC busca enfrentá-las, negociando e articulando, através das músicas e das performances musicais, outro lugar para o Funk.

A minha entrada em campo também foi percebida como um capital cultural importante por parte dos colaboradores, que em alguns momentos me representavam como colaborador deles e em outros me viam como professor da Escola, ou gostariam que eu exercesse essa função. Durante todo o tempo, tentei mostrar aos colaboradores que minha intenção não era permanecer no projeto ou ser educador; tentei fugir dessa responsabilidade. No entanto, à medida que eu me envolvia cada vez mais com os jovens, fui sendo afetado pelos seus sonhos, pelos modos como viam o Funk e como se envolviam com essa experiência musical.

Ao propor um coral e depois um grupo vocal, acabei intervindo com minhas opiniões durante as “rodas de conversa”, como mediador, ou levando um violão - algo que despertou o interesse dos jovens. Nesse sentido, percebi que eles queriam aprender do mundo da música formal, mas não tinham capital econômico para tanto.

Além disso, coloquei em destaque neste capítulo o ritual realizado na Escola. Rezavam no começo e no final dos encontros como uma maneira de controlar os conflitos e construir um espírito de fraternidade entre eles. Ou seja, Funk como família. Esse ritual também era uma maneira de manter o grupo unido. Dei-me conta de que o modo como sonoramente rezavam estava longe de ser uma reza do tipo de igreja, calma e simples, mas sim dotada da agressividade e da masculinidade comuns aos times de futebol amador ou de várzea da comunidade.

Sendo assim, esse ritual é levado para dentro da Escola de MC, tornando-se obrigatório em cada encontro, mas realizado de forma diferente da do futebol, em que se reza apenas após uma vitória. Na Escola, se reza sempre após o final de um encontro.

Além disso, a participação dos colaboradores no Curso de Formação em Música para Professores, promovido pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em diferentes cidades do estado, como Pelotas, Porto Alegre e Novo Hamburgo em 2015, trouxe formalidades que Patrícia e Sabha introduziram na Escola. Ambos, ao mesmo tempo, mostraram-se surpresos pelo fato de a temática Funk não ser abordada no referido curso, durante as “rodas de conversa” com jovens da Escola.

O surgimento de uma Escola de Funk no Campo da Tuca tem o papel de mostrar o outro lugar que esses jovens gostariam que sua música ocupasse. Busquei mostrar que esse movimento começa a partir do interesse dos jovens em cantar Funk e que o espaço da

arquibancada do campo de futebol da comunidade e da sede do Sindicato MC foram os primeiros locais de encontro, até ocuparem em definitivo o Baile Funk da Tuca. Isso mostra a agência desses jovens conquistando espaços.

No capítulo 4 **Segundo Tempo**, a categoria nativa “montagem”, termo utilizado para músicas produzidas pelos DJs, aqui é percebida como junção de elementos e envolvem, simultaneamente, várias visões de mundo, capitais culturais, escolhas sonoras, táticas, discursos, metáforas e imagens de jogo de futebol, que procuram construir intencionalmente o discurso de favela, de morro e de vila como lugar autêntico de Funk. O Campo da Tuca é o espaço social no qual essa imagem será construída, tendo as tecnologias como ferramentas importantes nesta cena - especialmente a Internet e as redes sociais, como Orkut, Messenger (MSN) e Facebook.

Neste sentido, diversas mídias mostram o quanto a experiência musical e as músicas produzidas na Tuca dialogam com a representação desse espaço. Dentre elas, podemos citar o jornal Zero Hora, ao realizar uma reportagem sobre o Baile Funk da Tuca publicada no Caderno Donna (02/11/2013, REVISTA DONNA) voltada ao público de classe média e alta leitor deste jornal; as páginas do Baile Funk da Tuca construídas no Facebook, bem como os vídeos postados no YouTube do Canal Funk Total; e as reportagens no Diário Gaúcho (Diário Gaúcho, 2015), jornal que circula pela periferia da cidade, voltado às classes populares. Sem a tecnologia, seria impossível entendermos a força que o baile tem no imaginário daqueles que o frequentam e os diferentes interesses associados às figuras centrais do baile, quais sejam: os MCs e os DJs.

Outra dimensão importante foi perceber o quanto as questões de raça e gênero permeiam o baile, juntamente com as questões de classe. Todas essas questões aparentemente não são expostas, talvez pela heterogeneidade dos “clientes”; no entanto, é pela performance musical no palco que essas relações ficam visíveis.

Além dos camarotes, que revelam um pouco dessa posição social “elevada”, pude observar que a pista, em sua composição étnica, era bem mais heterogênea do que os camarotes formada por um público de mulheres brancas em sua maioria. Confesso que senti a necessidade de se ter um olhar mais aprofundado sobre as mulheres que fazem o Funk da Tuca, seja como audiência ou como performers musicistas. No entanto, minha escolha voltou-se no escopo deste trabalho principalmente para os homens MCs. Deixo esta tarefa para futuras pesquisadoras(as).

No capítulo 5, **Prorrogação**, mostrei o Campo da Tuca como um dos espaços para realização da Semana do Funk e o quanto as “lideranças” locais apoiam esse movimento, tanto que é deles, em especial do 12 Horas, do Sindicato MC e da Escola de MC, a ideia de ter o Dia 16 de Junho como o Dia do Funk. O Funk serviu como “arma”, a partir das necessidades dos jovens funkeiros, para a busca de uma política cultural municipal. Para os jovens, suas escolhas musicais pautam-se de acordo com seus interesses. Neste sentido, os jovens da Equipe 83 buscavam um modo de fazer e produzir música Funk, associando-se ao Sindicato em busca de status, reconhecimento e, principalmente, compensações financeiras. As performances dos artistas na Semana do Funk ajudaram a entender as relações de poder, as hierarquizações e os aspectos sônicos de uma música e seus fins determinados.

Por essa razão, os artistas estão sempre mudando, na tentativa de serem aceitos por uma sociedade que tem relegado ao Funk lugar subalterno. Observamos também o quanto o discurso de autenticidade existe nesta cena musical na cidade, assim como o Funk do Bem - ou Funk Consciente - sendo táticas utilizadas para dizer qual música Funk deve ou não ser “tocada” de acordo à ocasião. Neste sentido, os artistas tentam não se envolver em “ladaias”.

Por fim, no capítulo 6 **Pênaltis**, parece-me que a Associação saiu ganhando ao eleger uma diretoria formada por moradores mais antigos e que pertencem ao time do Flamengo. No entanto, a aparente vitória da ACCAT revela os desafios que estão por vir: atender as demandas culturais da comunidade e os diferentes grupos, bem como seus interesses difusos.

Se o campo em que essas disputas pelas políticas culturais em parceria com o estado acontecem é a comunidade do Campo da Tuca, e as equipes são formadas pela ACCAT, pelo 12 Horas, pela Equipe 83 e pelos moradores mais antigos. A bola é a música, seja ela Funk ou não, durante um torneio de futebol, uma atividade de confraternização e comemorações, ou então para aproximar grupos diferentes.

Tentei mostrar e refletir sobre como a Associação conquistou o Ponto de Cultura como resultado de uma força política que vem se desenvolvendo na comunidade e como fui sensibilizando os diferentes atores para ver o Funk de outra maneira na Associação.

Na Tuca ninguém fala mal do Funk, pois falar mal do Funk é falar mal da comunidade, algo que as lideranças não suportam. Isso porque, afinal de contas, como me disse seu Tonho, a “Tuca é uma só”. A semana do Funk, a Escola de MC, o Baile da Tuca, a Equipe 83 e o Ponto de Cultura mostram a centralidade desta música na comunidade.

Eu poderia ter focado os jogadores dos times de futebol atuais, ter entrado e observado os jogos do Flamengo, do 12 horas, do Azulão e das Paineiras, enfim... Mas eu preferi circular entre os músicos da comunidade e os não músicos também, eu preferi escutar não só os velhos, mas a geração mais nova.

Da Matta estava certo: “a vida é uma bola” e no Campo da Tuca, ao menos nos últimos dez anos, ela tem dançado ao som do Funk, mas não sei até quando. O que sei é que ganhei e perdi neste jogo. Ganhei amigos e acredito que colaborei com aquilo que eu poderia; perdi as certezas que eu tinha sobre o Funk, os preconceitos que me rondavam, a visão de que eu poderia ajudar muito eles, mais do que eu era ajudado. Voltando à metáfora futebolística, diria que a música, tal como o futebol no Brasil, como aponta da DaMatta (2013, p.1) é “admitir que perder e ganhar fazem parte da própria estrutura desse jogo”.

Tive de admitir cenários musicais com várias contradições, tive de admitir que eu não era tão nativo quanto eu pensava, tive de admitir que em vários momentos queria deixar o campo, deixar o Funk e voltar para casa. Tive que admitir ainda que era impossível dar conta de tudo que envolvia os eventos musicais de Funk e, por último, tive de admitir que ser um pesquisador professor, educador de crianças e adolescentes traz as suas dificuldades e implicações para a pesquisa. Assumo esses riscos e deficiências como parte desse processo etnomusicológico.

Como uma “montagem”, bem na estética Funk, fui me apropriando de frases, bem como de sons que me interessavam. Usei em excesso a palavra Funk, admito, porque não tenho medo dela, e porque não existe ou não inventaram um sinônimo melhor.

Paradoxalmente, deixo uma etnografia musical dos times de futebol e todo o seu ritual para trabalhos futuros. Deixei o Funk “me levar”, parodiando Zeca Pagodinho em “Deixa a vida me levar”, mas, quando eu percebia que ele poderia me levar a lugares errados, eu retornava. Tentei fugir das ladaias, e um dos caminhos que o Funk mais uma vez me ensinou foi o de não “caguetar”. Essa é a ética do Funk para não torná-lo um caso de polícia ou dar margem a uma etnografia da transgressão, o que só reforçaria os estereótipos e as visões colonialistas.

Fazendo isso, eu retornaria às etnografias a serviço do imperialismo. Não querer me tornar “um cagete”, foi certamente fugir aquilo que esperavam de mim por ser negro, acadêmico e vir da periferia, e por pensarem que eu poderia representar todos os negros. A esse jogo acredito que não me prestei nesta dissertação, como já apontava Stuart Hall ao falar

das expectativas que as pessoas tinham de que ele falasse por todos os indivíduos da raça negra como “o fardo de ser negro” (2003, p. 200). Este fardo sei que irei carregar, como todos os outros negros e negras que escolheram a pesquisa e acadêmica como projeto de vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERNAZ, Pablo de Castro. “A música e o lembrar: Memórias dos músicos da centenária Banda Rossini”. In: LUCAS, Maria Elizabeth (org.). **Mixagens em campo: Etnomusicologia, performance e diversidade musical**. Porto Alegre: Marcavisual, 2013, p. 235-251.

ALVES, Augusto. **A construção do porto de Porto Alegre 1895-1930 modernidade urbanística como suporte de um projeto de estado**. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional). Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

BÂ, Amadou Hampâté. “A Tradição Viva”. In: KI-ZERBO, J. (Org.). **História Geral da África I: metodologia e pré-história da África**. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010.

BAKER, Geoffrey. **El Sistema: Orchestrating Venezuelas's Youth**. Oxford: Oxford University Press, 2014.

BARZ, Gregory F. & COOLEY, Timothy J. (eds.). 2 ed. **Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

BENNET, Tony. “Art, culture, and government”. In: MEREDYTH, D; MINSON, J. (Eds). **Citizenship and culture policy**. London: Sage, 2001, p. 18-32.

BITTENCOURT JR., Iosvaldir Carvalho. “A Esquina do Zaire: Territorialidade negra urbana em Porto Alegre”. In: LEITE, Ilka Boaventura. **Negros no Sul do Brasil: Invisibilidade e territorialidade**. Florianópolis: Ed. Letras Contemporâneas, 1996.

_____. **Relógios da Noite: uma antropologia da territorialidade e da identidade negra em Porto Alegre**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1995.

_____. **Maçambique de Osório. Entre a devoção e o espetáculo: não se cala na batida do tambor e da maçaquia**. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

BOHRER, Felipe Rodrigues. **A música na cadência da História: Raça, Classe e Cultura em Porto Alegre no pós-Abolição**. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas: Sobre a teoria da ação**. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

BRAGA, Reginaldo Gil. **Tamboreiros de Nação: música e modernidade no extremo sul do Brasil**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013.

_____. **Batuque Jêje-Ijexá: A música no culto aos orixás**. Porto Alegre:

FUMPROART/Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, 1998.

_____. "Revisitando o trabalho de campo e o texto etnográfico: Representação e autoridade etnográfica nas expressões sonoro-musicais do Batuque do RS". In: LUCAS, Maria Elizabeth (org.). **Mixagens em campo: Etnomusicologia, performance e diversidade musical**. Porto Alegre: Marcavisual, 2013, p. 271-284.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad**. Editorial Grijalbo, Miguel Hidalgo, México, 1989.

CARDOSO, Leonardo. **Sound-Politics in São Paulo, Brazil**. PhD Dissertation University of Texas at Austin, 2013.

CHERNOFF, J. M. The relevance of ethnomusicology to anthropology: strategies of inquiry and interpretation. In: DjeDje, Jacqueline (ed.) **African musicology: current trends**. Los Angeles: Univ. of California Press, 1989, vol. 1, p. 59-92.

CORDEIRO, Graças Indias. "As Cidades Fazem-se por Dentro: Desafios de etnografia urbana". In: **Cidades Comunidades e Territórios**, dez. n.0 20/21, 2010, pp. 111- 121.

CORRÊA, Marcos Köning. "Discutindo autoaprendizagem musical". In: SOUZA, Jusamara (org.) **Aprender e Ensinar Música no Cotidiano**. Porto Alegre: Sulina, 2009, p. 13-38.

COTO, Gabriela Cordioli. **Limites e potencialidades da participação no Programa Descentralização da Cultura de Porto Alegre**. Dissertação (Mestrado em Administração) Programa de Pós-Graduação em Administração, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

CRUCES, Francisco. **As culturas musicales: Lecturas de etnomusicologia**. Madrid: Ed. Trotta, 2001.

DIOGENES. "Juventude, exclusão e a construção de políticas públicas: estratégias e táticas". In: MENDONÇA FILHO, M., and NOBRE, MT., (Orgs). **Política e afetividade: narrativas e trajetórias de pesquisa** [online]. Salvador: EDUFBA; São Cristóvão: EDUFES, 2009.

DORNELES, Patricia. **Identidades inventivas: Territorialidades na Rede Cultura Viva na região sul**. Tese (Doutorado em Geografia). Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

ECKERT, C; ROCHA, A. L. C. **O tempo e a cidade**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2005.

FACINA, Adriana. "**Não me bate doutor**": funk e criminalização da pobreza. In: V ENECULT, Encontro de Estudos Multidisciplinares em cultura. Facom, UFBA, 27-29 de maio, Salvador, BA. 2009, p. 1-10.

_____. LOPES, Adriana Carvalho. **Cidade do funk: expressões da diáspora negra nas favelas cariocas**. In: VI ENECULT, Encontro de Estudos Multidisciplinares em cultura. Facom, UFBA, 25-27 maio, Salvador, Bahia, 2010, p. 1-14.

FELD, Steven. **Jazz Cosmopolitanism in Accra**. Duke University Press, 2012.

_____. **Sound and Sentiment: birds, weeping, poetics, and song in kaluli expression**. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1982.

FIALHO, Vania a. Malagutti da Silva. **Hip Hop Sul: Um espaço televisivo de formação e atuação musical**. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

FINNEGAN, Ruth. **The Hidden Musicians: music-making in an English town**. Middletown: Wesleyan University, 2007.

_____. “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance”. In: MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. (Org.). **Palavra cantada. Ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008, p. 15-43.

FONTANARI, Ivan Paolo de Paris. “Mixagens: O potencial epistemológico de uma operação musical na cena eletrônica da periferia de São Paulo”. In: LUCAS, Maria Elizabeth (org.). **Mixagens em campo: Etnomusicologia, performance e diversidade musical**. Porto Alegre: Marcavisual, 2013. p. 199-218.

_____. **Os DJs da perifa: música eletrônica, mediação, globalização e performance entre grupos populares em São Paulo**. Tese (Doutorado em Antropologia Social). UFRGS, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Porto Alegre, RS, 2008.

_____. **Rave à margem do Guaíba: música e identidade jovem na cena eletrônica de Porto Alegre**. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

FRYDBERG, Marina Bay. Lupi, **Se Acaso Você Chegasse: Um Estudo Antropológico das Narrativas sobre Lupicínio Rodrigues**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GOMES, Luciano Costa. **Uma cidade negra: escravidão, estrutura econômico-demográfica e diferenciação social na formação de Porto Alegre, 1772 – 1802**. Dissertação (Mestre em história). UFRGS, Porto Alegre, RS, 2013.

GRAZIAN, David. The Symbolic Economy of Authenticity in the Chicago Blues Scene. In: PETERSON, Richard A; BENNET, Andy. **Music Scenes: Local, Translocal and Virtual**. Vanderbilt University Press, Nashville, 2004, p. 1-15.

GUERRA, Isabel Carvalho. **Fundamentos e processos de uma sociologia da ação**. O

planejamento em Ciências Sociais. 2 ed. Cascais. Principia, 2010 [2000].

GUERREIRO, Goli. **Terceira diáspora – Salvador da Bahia e outros portos atlânticos**. In: V ENECULT- Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura 27 a 29 de maio de 2009 Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil.

HAIAD, Júlia de Sá. **Funk: da periferia para o mundo. Estudo da trajetória atual do movimento funk através da análise do trabalho do DJ Sany Pitbull**. 2012. Dissertação (Mestrado em Arte) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo, Vértice, 1990.

HALL, Stuart. “Pensando a Diáspora (Reflexões Sobre a Terra no Exterior)”. In: SOVIK, Liv (org.). **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HAYES, Eillen M. **Songs in Black and Lavander: Race, sexual politics and Women's Music**. University of Illinois Press, 2010.

KEIL, Charles. **Urban Blues**. Chicago: The University of Chicago Press, 1991 [1966].

KNAUTH, Daniela Riva; PICCOLO, Fernanda Delvalhas. **Uso de drogas e sexualidade em tempos de AIDS e Redução de danos**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 8, n. 17, p. 127-145, junho de 2002

KRIMS, Adam. **Rap music and the poetics of identity**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

KUSCHICK, Mateus Berger. **Swingueiros do Sul do Brasil. Uma etnografia musical nos “becos, guetos, bibocas” e bares de dondocas de Porto Alegre**. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

LIPSITZ, George. “We know what time it is: Race, class and youth culture in the nineties”. In: ROSE, Tricia; ROSS, Andrew. **Microphone fiends: Youth music and youth culture**. Routledge, New York and London. 1994, p.17- 28.

LOPES, Adriana Carvalho. **Funk-se quem quiser no batidão negro da cidade carioca**. 2010. Tese (Doutorado em Linguística) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

_____. Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.

LUCAS, Maria Elizabeth. **Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical**. Porto Alegre: Marcavisual, 2013.

_____. **Brasilhana: the Making of a Transcultural Musical Sign**. In: Desacatos 12:

Expresiones y sonidos de los pueblos - Revista de Antropologia Social, 2003.

LUCKOW, Fabiane Behling. **Chanteuses e Cabarés. A performance musical como mediadora dos discursos de gênero na Porto Alegre do início do século XX.** Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

LYSLOFF, René T; GAY, Leslie C. Jr. **A Music And Tecnoculture.** Middletown, Wesley University Press, 2003.

MAIA, Mario de Souza. **O Sopapo e o Cabobu: Etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil.** Tese (Doutorado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MATTOS, Carla. **No ritmo neurótico: cultura funk e performances ‘proibidas’ em contexto de violência no Rio de Janeiro.** Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, 2006.

MCROBBIE, Angela. “The Los Angelesation of London: Three Short Waves of Young People's Micro-Economies of Culture and Creativity in UK”. RAUNIG, G. Et al. **Critique of creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the “creative industries”.** London, Mayflybooks, 2011, p. 119- 131.

MIZRAHI, Mylene. **Funk carioca: Criação e Conectividade em Mr Catra.** 2010. Tese (Doutorado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MOORE, Carlos. **Racismo e sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo.** Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

NASCIMENTO, Abdias. **Quilombismo um conceito emergente do processo histórico-cultural da população afro-brasileira: Uma proposta do autor aos seus irmãos e irmãs afrodescendentes no Brasil e nas Américas.** In: II CONGRESSO DE CULTURAS NEGRAS DAS AMÉRICAS, Panamá, 1980.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. **Lupicínio Rodrigues: A Cidade, as músicas, os amigos.** Dissertação (Mestrado em História) Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

OLIVEN, Ruben George. **Urbanização e Mudança Social no Brasil.** Biblioteca Virtual de Ciências Humanas do Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, Rio de Janeiro, 2010.

PALOMBINI, Carlos. **Soul brasileiro e funk carioca.** Opus, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 37-61, jun, 2009.

PASSOS, Amilton Gustavo da Silva. **Uma ala para travestis, gays e seus maridos: Pedagogias institucionais da sobrevivência no presídio central de Porto Alegre.**

Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

PEIRANO, Mariza. **Rituais ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2003.

PETERSON, Richard A; BENNET, Andy. "Introducing Music Scenes". In: **Music Scenes: Local, Translocal and Virtual**. Vanderbilt University Press, Nashville, 2004, p. 1-15.

PICCOLO, Fernanda Delvalhas. "**Se deixar a droga levar...": um estudo sobre as trajetórias sociais de usuários de drogas em uma vila de Porto Alegre**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) Programa de Pós-Graduação em Antropologia social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

PRASS, Luciana. **Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa: Um re-estudo etnomusicológico entre quilombolas do sul do Brasil**. 2009. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

_____. **Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, 181 p.

RICE, Timothy. **Tiempo, lugar y metáfora en la experiencia musical y en la etnografia**. In: GALÁN, Jesús Martín; TABOADA, Carlos Villar (org.). Universidad de Valladolid, Centro Buendía 2004, p. 91- 126.

ROSA, Pedro F. A. **A arte da patifagem**. Monografia (especialização em Educação Musical). Universidade Feevale, Novo Hamburgo, 2014.

ROSE, Nikolas. "Community, citizenship and Third way". In: MEREDYTH, D; MINSON, J. (Eds). **Citizenship and culture policy**. London: Sage, 2001, p.1-17.

_____. **Black noise: rap music and black culture in contemporary America**. Hanover: Wesleyan University, 1994.

SANGHI, Simone da Fonseca. **Pertencer ao espaço comunitário: o desafio da auto-organização de famílias moradoras do Campo da Tuca**. Dissertação (Mestrado em Serviço Social). Programa de Pós-Graduação em Serviço Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007.

SANTOS, Luana Zambiazzi dos. "**Todos na produção**": Um estudo etnográfico das narrativas sônicas e raps em um bairro popular do Sul do Brasil. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização. Do pensamento único a consciência universal**. São Paulo: Editora Record, 2001.

SARETTA, Mário Eugênio. **Terceira margem do hospital psiquiátrico: Ética, etnografia e**

alteridade. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

SEEGER, Anthony. “Etnografia da música”. In: MYERS, Helen. **Ethnomusicology: an introduction.** Londres: The MacMillan Press, 1992.

SILVA, Helenice Christina Lima. **Memória coletiva africana e medieval: convergências e divergências.** In: REVISTA ESPAÇO ACADEMICO, n 152, Jan, 2014, p. 86-91.

Michelle Nascimento da. **Percepção de valor dos usuários sobre o território: Estudo de caso no bairro Cidade Baixa em Porto Alegre – RS.** Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional). Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, Porto Alegre, 2014.

Petronilha Beatriz Gonçalves. “Colonos e Quilombolas, Todos Negros!” In: SANTOS, Irene; SILVA, Cidinha da; FIALHO, Dorvalina Elvira Pinto; BARCELLOS, Vera Deisy; BETTIOL, Zoravia (Org.) **Colonos e quilombolas: Memórias fotográfica das colônias africanas de Porto Alegre.** FUMPROARTE, Porto Alegre, 2010, p.12-15

SILVEIRA, Ana Paula Lima. **“Batuque de mulheres”: aprontando tamboreiras de nação nas terreiras de Pelotas e Rio Grande, RS.** Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

Cássia Daiane Macedo da. **Dois pra lá, dois pra cá: o Parthenon Litterario e as trocas entre literatura e política na Porto Alegre do século XIX.** Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

SOARES, Maria Andrea dos Santos. “Tá na base: Etnografia das performances da fala e do gestual dos rappers da Alvo”. In: LUCAS, Maria Elizabeth (org.). **Mixagens em campo: Etnomusicologia, performance e diversidade musical.** Porto Alegre: Marcavisual, 2013. p. 143-170.

SOUZA, Jusamara. “Aprender e ensinar música no cotidiano: pesquisas e reflexões”. In: SOUZA, Jusamara (org.) **Aprender e Ensinar Música no Cotidiano.** Porto Alegre: Sulina, 2009, p. 7-12.

FIALHO, Vânia Malagutti; ARALDI, Juciane. **Hip – hop: da rua para a escola.** Porto Alegre: Ed. Sulina, 2005.

STEIN, Marília Raquel Alborno. **Oficinas de Música: uma etnografia de processo de ensino e aprendizagem musical em bairros populares de Porto Alegre.** Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

TATIT, Luiz. **O século da Canção.** Ateliê Editorial, 2004.

TOLEDO, Luiz Henrique. “A cidade das torcidas: Representações do espaço urbano entre os torcedores e torcidas na cidade de São Paulo”. In: MAGNANI, José G.C; TORRES, Lilian de Luccas. **Na Metrópole: textos de antropologia urbana**. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 127- 155.

TROTTA, Felipe da Costa. **Samba e mercado de música nos anos 1990**. 2006. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

TURINO, Célio. **Puntos de cultura: cultura viva en movimiento**. Caseros: RGC Libros, 2013. 256 p.

_____. Thomas. **Music as Social Life: The Politics of Participation**. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

_____. Thomas. **Estrutura, contexto e estratégia na etnografia musical**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 13-28, out. 1999.

VELHO, Gilberto. **Metrópole, cosmopolitismo e mediação**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 16, n. 33, p. 15-23, jan./jun. 2010.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

YÚDICE, George. “The Funkification of Rio”. In: ROSE, Tricia; ROSS, Andrew. **Microphone fiends: Youth music and youth culture**. Routledge, New York and London. 1994, p.193-217.

WONG, Deborah. “Moving: from Performance to Performative Ethnography”. In: BARZ, Gregory F. & COOLEY, Timothy J. (Eds.). 2 ed. **Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology**. Oxford: Oxford University Press, 2008. p. 76- 89.

Entrevistas

Anderson do cavaco. **Entrevista sobre o George's Bar. Porto Alegre. 27 Ago. 2014**. Entrevista concedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa.

Antonio Matos. **Sobre sua vida na comunidade**. Porto Alegre. 02 Jan. 2015. Entrevista concedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa.

Bigode. **Entrevista sobre a Dona Tuca. Porto Alegre. 20 Jan. 2015**. Entrevista concedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa.

Capim. **Entrevista sobre o baile Funk e baile do Vovô**. Porto Alegre. 25 Jun. 2015. Entrevista concedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa.

Cortez. Antonio Carlos. **Entrevista sobre os bailes e festas charmes da década de 70 na sociedade Floresta Aurora**. Porto Alegre. 26 Set. 2014. Entrevista concedida a Pedro

Fernando Acosta da Rosa.

Diego Centeno-**Entrevista sobre sua trajetória no Ponto de Cultura**. Porto Alegre. 30 Jun. 2015. Entrevista concedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa.

DJ Deivinho- **Entrevista sobre sua trajetória musical no funk**. Porto Alegre. 27 Ago. 2015. Entrevista concedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa.

DJ Keke- **Entrevista sobre sua trajetória musical no funk**. Porto Alegre. 03 Jun. 2015. Entrevista concedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa.

Equipe 83. **Entrevista sobre formação do estúdio e como funciona a sua produção**. Porto Alegre. 20 Out. 2014. Entrevista concedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa.

Jornal Zero Hora. **Entrevista com jovens de elites que participam dos bailes Funk da Tuka**. Porto Alegre. 03 Nov. 2013. Entrevista concedida ao Portal Click RBS, Revista Donna.

Julia Acosta. **Entrevista sobre o baile dos 24**. Porto Alegre. 13 Set. 2015. Entrevista concedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa.

Libia Acosta. **Quando chegou no Campo da Tuca**. Porto Alegre. 23 Jan. 2015. Entrevista concedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa.

Mano Delcio DJ. **Entrevista sobre sua trajetória musical no funk**. Porto Alegre. 05 Jan. 2015. Entrevista concedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa.

Mario Fraga. **Entrevista sobre a lei do Dia do Funk**. Porto Alegre. 25 Set. 2014. Entrevista concedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa.

Mauricio. **Entrevista sobre a Semana do Funk**. Porto Alegre. 10 Set. 2015. Entrevista concedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa.

MC Barbie. **Entrevista sobre sua trajetória musical no funk pelo Facebook**. Porto Alegre. 03 Nov. 2015. Entrevista concedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa.

MC Betinho do Camarote. **Entrevista sobre sua trajetória musical no funk**. Porto Alegre. 25 Out. 2014. Entrevista concedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa.

MC Bin Laden. **Canal Funk Total**. 01 Nov. 2014. Entrevista concedida a Sandro Reis.

MC Ding. **Entrevista sobre sua trajetória musical no funk**. Porto Alegre. 30 Jul. 2015. Entrevista concedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa.

MC Eloy. **Entrevista sobre sua trajetória musical no funk**. Porto Alegre. 30 Jul. 2015. Entrevista concedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa.

Gilson. **Entrevista sobre a Equipe 83**. Porto Alegre. 20 Out. 2015. Entrevista concedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa.

MC Kinho. **Entrevista sobre sua trajetória musical no funk**. Porto Alegre. 07 Mai. 2015. Entrevista concedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa.

MC Mano Beto. **Entrevista sobre sua trajetória musical no funk**. Porto Alegre. 10 Mar. 2015. Entrevista concedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa.

MC Sabha. **Entrevista sobre sua trajetória musical no funk e a escola de MC**. Porto Alegre. 09 Jul. 2014. Entrevista concedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa.

Rael e Deise. **Entrevista sobre o baile do Rachid**. Porto Alegre. 03 Jan. 2015. Entrevista concedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa.

Tonho. **Entrevista sobre Flamenguinho e a comunidade**. Porto Alegre. 19 Jan. 2015. Entrevista concedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa.

Reportagem de jornais Online

CORREIO DO POVO (Porto Alegre). Rede Record. **O swing da periferia: O grupo Swing da Gente é atração na Vila Tijuca**. 2000. Disponível em: <<http://www.correiodopovo.com.br/jornal/ftarde/N44/html/03O9SWIN.htm>>. Acesso em: 12 dez. 2015.

ITAMAR MELO (Porto Alegre). Jornal Zero Hora. **Gangues envolvidas em tiroteio na Redenção já pensam em vingança, diz BM**: Confronto ocorrido em parque da Capital no domingo à tarde matou um garoto de 15 anos e levou pânico a frequentadores. 2010. Disponível em: <<http://www.clicrbs.com.br/especial/rs/vestibular/19,0,2825300,Gangues-envolvidas-em-tiroteio-na-Redencao-ja-pensam-em-vinganca-diz-BM.html>>. Acesso em: 12 dez. 2015.

REVISTA DONNA (Porto Alegre). Jornal Zero Hora. **Atraídos pelo embalo do funk, jovens de classe alta frequentam bailes em morros e vilas de Porto Alegre**: Do Campo da Tuca ao bairro Mário Quintana, a periferia nunca recebeu tanta gente endinheirada. 2013. Disponível em: <<http://revistadonna.clicrbs.com.br/noticia/atraidos-pelo-embalo-do-funk-jovens-de-classe-alta-frequentam-bailes-em-morros-e-vilas-de-porto-alegre/>>. Acesso em: 12 dez. 2015.

ROBERTO DAMATTA (São Paulo). O Estadão. **Como não perder no futebol? A agonia e o prazer do futebol estão ligados precisamente à possibilidade da derrota, mas isso é afastado do nosso consciente**. O Estadão. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/opiniao/como-nao-perder-no-futebol-8653382>>. Acesso em: 12 dez. 2015.

_____. O Estadão. **O Futebol como filosofia**. 2013. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,o-futebol-como-filosofia-imp-,1039014>>. Acesso em: 12 dez. 2015.

Leis:

PORTO ALEGRE. Câmara dos Vereadores. Lei nº 11.682, de 25 de setembro de 2014. **Inclui**

a Efeméride Dia do Funk no Calendário de Datas Comemorativas e de Conscientização do município de Porto Alegre, e alterações posteriores, no Dia 9 de junho. Porto Alegre, RS, Disponível em: <http://www.camarapoa.rs.gov.br/biblioteca/integrais/Lei_11682.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2015.

_____. Câmara dos Vereadores. Lei nº 10.987, de 06 de dezembro de 2010. **Reconhece o Funk como um Movimento Cultural e Musical de Caráter Popular do Município de Porto Alegre e Dá Outras Providências.** Porto Alegre, RS. Disponível em: <http://www2.portoalegre.rs.gov.br/gpn/default.php?p_secao=79>. Acesso em: 10 dez. 2015.

RIO DE JANEIRO. Assembleia Legislativa. Lei nº 5543, de 22 de setembro de 2009. **Define o Funk como Movimento Cultural e Musical de Caráter Popular.** Rio de Janeiro, RS. Disponível em: <<http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/contlei.nsf/f25571cac4a61011032564fe0052c89c/78ae3b67ef30f23a8325763a00621702?OpenDocument>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

Sites:

12 HORAS (Porto Alegre). **12 Horas.** 2015. Disponível em: <<https://www.facebook.com/Sport-Clube-12-Horas-193272350825519/?fref=ts>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

AZULÃO (Porto Alegre). **Sport Club Azulão.** 2015. Disponível em: <<https://www.facebook.com/azulao.machado?fref=ts>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

BAILE DA TUKA (Porto Alegre). **Baile Funk da Tuka.** 2015. Disponível em: <<https://www.facebook.com/Baile-Funk-da-Tuka-121561904659218/?fref=ts>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

BETO, Mano. **Equipe 83.** 2015. Disponível em: <<https://www.facebook.com/pages/Studio-Equipe-83/375363355953962?fref=ts>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

CASSIÁ, Vereador DJ_ **Sancionada Lei que reconhece o FUNK como movimento Cultural.** 2010. Disponível em: <<http://djcassial.blogspot.com.br/2010/12/sancionada-lei-que-reconhece-o-funk.html>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

DIEGO CENTENO (Porto Alegre). **ACCAT (Associação Comunitária do Campo da Tuca).** 2015. Disponível em: <<https://www.facebook.com/campodatuca.org.br/?fref=ts>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

_____. **MYD Produções.** 2015. Disponível em: <<http://myd.centenos.org/portal/>>. Acesso em: 13 dez. 2015.

FLAMENGUINHO (Porto Alegre). **Sport Club Flamengo.** Disponível em: <<https://www.facebook.com/flamenguinho.santos?fref=ts>>. Acesso em: 10 jan. 2015.