

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

LUIZ PAULO FERREIRA SANTIAGO

**O baile funk na encruzilhada: uma etnografia dos fluxos de rua na
zona sul de São Paulo**

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2024

LUIZ PAULO FERREIRA SANTIAGO

**O baile funk na encruzilhada: uma etnografia dos fluxos de rua na
zona sul de São Paulo**

VERSÃO CORRIGIDA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Heitor Frúgoli Jr.

São Paulo
2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S235b Santiago, Luiz Paulo Ferreira
O baile funk na encruzilhada: uma etnografia dos fluxos de rua na zona sul de São Paulo / Luiz Paulo Ferreira Santiago; orientador Heitor Frúgoli Jr. - São Paulo, 2024.
201 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Antropologia. Área de concentração: Antropologia Social.

1. Baile Funk. 2. Cidade. 3. Conflito. 4. Corpo. 5. Periferia. I. Frúgoli Jr., Heitor, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Luiz Paulo Ferreira Santiago

Data da defesa: 13/05/2024

Nome do Prof. orientador: Heitor Frúgoli Jr.

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 25/06/2024

Documento assinado digitalmente
gov.br HEITOR FRUGOLI JUNIOR
Data: 25/06/2024 18:20:25-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Assinatura do orientador

SANTIAGO, Luiz Paulo Ferreira. **O baile funk na encruzilhada: uma etnografia dos fluxos de rua na zona sul de São Paulo**, 2024, 195 p. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo (USP).

Aprovado em 13 de maio de 2024.

Membros componentes da banca examinadora:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Heitor Frúgoli Jr.

Universidade de São Paulo

Titular: Profa. Dra. Luciane Soares da Silva

Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro

Titular: Prof. Dr. Alexandre Barbosa Pereira

Universidade Federal de São Paulo

Ao meu irmão, Jonathans.

AGRADECIMENTOS

Ao longo desta travessia, que “começa” em outubro de 2020, período que dou início aos estudos que me conduziram a essa pesquisa de mestrado, uma série de pessoas foram importantes e fundamentais.

Agradeço à minha tia, Valdirene, e à minha prima Beatriz, pela convivência diária, nem sempre harmoniosa, mas tecida com respeito e afeto.

À minha irmã, Juliana, pelos momentos de aprendizagem – que nem sempre aprendo no ritmo que deveria. Obrigado por, entre tantas outras coisas, nos presentear com as existências do Lorenzo e da Heloísa, com quem, na condição de tio, ainda tenho muito o que aprender.

Aos meus tios, Reginaldo (Lico) e Lusvar. À minha tia Enilda, pela alegria sempre contagiante. Aos meus primos e primas: Rosa, Vanderley, João, Angie, Anderson e Tatiana, pelos encontros familiares sempre provocativos.

Aos meus primos, Jefferson, pela parceria de sempre, Rosenildo (Du), pelas últimas andanças, e Raul, pela consideração, apoio e reconhecimento – quase sempre exagerado. Obrigado por tudo, mano!

À Mércia e à Claudia, pela amizade e consideração.

Aos meus amigos, Wilson e Zé Roberto. O que dizer? Não tenho palavras para expressar o meu carinho, respeito e admiração. *É nós!*

Ao Jonas, pela amizade.

Ao Leandro, pela amizade e pelas muitas andanças na vida. À Gabi Nunes, pelo carinho, pelas tiradas afiadas e por insistir em nossa amizade – mesmo eu não merecendo. Gratidão!

Ao Leandro, Ana Paula e Andréia, pela amizade e pelos bons encontros.

Ao Diogo, Dani e Bia, pelas ideias e pela ajuda com o inglês.

Às minhas amigas, Amanda, pelos momentos de leveza e cuscuz no café da manhã, e Thais, pelos encontros sempre reflexivos e afetivos.

À Samira, pelo incentivo, apoio, carinho e momentos de estranhamentos e devaneios. À minha amiga, Jeniffer Nascimento, pelas ideias e provocações poéticas.

Às companheiras de luta da Casa dos Meninos: Alice, Maria, Silvia, Adriana, Helena, Jullie, Raquel, Sirlene Kelvin, Márcio e, de forma especial, Daiane, Fátima e Luana.

Não poderia deixar de expressar meu agradecimento especial à Giovanna, Kauê Francisco, Kaue Costa, Muca, Gabriel, Milena, Sabryna, Lucas, Julia, Hugo, Gustavo, Micaele e, de forma especial, à Íris e ao Renan – que deixaram a condição de educandas/os e embarcaram na construção de nossa biblioteca comunitária como militantes! Meus dias foram muito mais alegres e desafiadores na companhia de todes vocês. Obrigado!

Às amigadas de sempre, apesar da distância: Felipe, Lara, Fernando, Adriana, Michele, Felipe José, Mariana e Daniel. Às amigadas recentes: Renata, Bervelin, Estela e Drielle, pelos momentos de diversão.

Ao grupo de pesquisa Periferias de São Paulo, onde essa imersão no universo funkeiro “começou”. Obrigado Artur Santoro, Katia Ramalho, Mayara Amaral, Renata Eleuterio, Danielle Regina e a professora Teresa Caldeira.

Ao professor Cleber Vieira dos Santos, pela amizade e incentivo.

Meus agradecimentos especiais a Edna, Monique, Bruno, Lucas, Ademar e, de forma especial, Dineia (Néia). Muito obrigado por tudo! Ao Lucas, à Denise, ao Murilo, à Tainá e à Emanuela (Manu). Deixo aqui meus imensos agradecimentos aos MC Edox, MC Lalão do TDS, MC Canarinho, Elias MC, MC Aladim e MC Fabinho.

À Silmara Silva, Maurício Rodrigues e Patrícia Cerqueira, pelo inesperado, generoso e profundo diálogo durante o 47º Encontro Anual da ANPOCS – Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais.

Ao professor Heitor Frúgoli Jr. pela acolhida e orientação. Por acreditar e dar todo apoio crítico e necessário na realização deste trabalho. Muito obrigado, professor, pela paciência, os ensinamentos e pela leitura sempre muito atenta, precisa, com comentários e observações sempre pertinentes.

Ao professor Alexandre Barbosa Pereira, pelas contribuições durante o exame de qualificação e por aceitar participar desta defesa. À professora Luciane Soares da Silva, por aceitar fazer parte da banca de defesa.

Ao professor Giordano Barbin Bertelli, pelas ideias e contribuições durante o exame de qualificação e por aceitar fazer parte da suplência, assim como ao professor Guilherme Aderaldo Muito obrigado.

Às professoras Ana Claudia Duarte Rocha Marques, Beatriz Perrone-Moisés e Silvana Nascimento, assim como aos professores Júlio Assis Simões e Renato Sztutman, pelos ensinamentos antropológicos e diálogos provocativos que permanecem abertos.

Na pessoa da Luciana Bezerra Nóbrega, responsável pelas burocracias ligadas ao PPGAS-USP, deixo aqui meus agradecimentos às/os funcionárias/os da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, assim como da Biblioteca Florestan Fernandes.

Nas pessoas da professora Silvana Nascimento, Amanda Amparo, do Felipe Gabriel Oliveira e do José Batista Franco Junior, quero agradecer pelo curto, mas significativo, período que estive na CoPAF – Comissão Permanente de Ações Afirmativas do PPGAS-USP.

Aos colegas do GEAC (Grupo de Estudos de Antropologia da Cidade), pelas ideias, conversas, estudos e, raras, mas significativas, distrações. Muito obrigado, Douglas Delgado, Júlio Talhari, Luís Michel Françoso, Paulo Nogueira e, de forma especial, Bárbara Côrtes.

À cena funkeira da cidade de São Paulo.

Por fim, nem por isso menos importante, à minha avó, Maria, e à minha mãe, Roseli, porque ao longo deste caminho, e de tantos outros existentes na travessia da vida, foram (e serão) muitos os momentos que estive (estarei) sozinho, mas nunca só.

Axé!

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que concedeu uma bolsa de estudos durante o período de janeiro de 2022 a outubro de 2023.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) during the period between January 2019 and October 2023.

RESUMO

Nos últimos anos, o funk – gênero musical que surge na diáspora negra (Gilroy, 2012 [1993]) – se consolidou no cenário artístico-cultural das periferias de São Paulo. Sucesso entre a juventude periférica, os bailes ou fluxos de rua se consagraram como epicentros de manifestação festiva da cultura funkeira. Concebendo esses espaços como lugares privilegiados, com significativa repercussão na cidade, nossa pesquisa de mestrado, desenvolvida entre 2022 e 2023, teve como principal objetivo entender as particularidades conflitivas provocadas pelos fluxos de rua, explorando as perspectivas dos sujeitos sociais envolvidos nesse processo, com especial ênfase nos aspectos simbólicos, materiais e afetivos que constituem o “mundo funk” (Vianna, 1987) e que acirram os tensionamentos que marcam as relações de alteridade entre os sujeitos envolvidos na cena. Além disso, entre outros questionamentos secundários, questiona-se: que cidade emerge dos modos festivos funkeiros? Para avançarmos na proposta da pesquisa, realizou-se uma etnografia, “ideia-mãe da antropologia” (Peirano, 2014, p. 380), dos bailes funk de rua. Nossa imersão etnográfica se deu em três bailes distintos, todos localizados na zona sul de São Paulo, a saber: o famoso baile da Dz7, em Paraisópolis, com intenso intercâmbio no baile do Bega, outro fluxo de rua localizado naquela região; o baile do Capelinha, que ocorre na praça do Capelinha, localizada no bairro do Jardim Capelinha; e, por fim, o baile da 2, que acontece na comunidade Fim de Semana, no Parque Santo Antônio. De modo geral, esta dissertação, dividida em duas partes, apresenta, por meio das “umbrellas”, da paisagem sonora funkeira e da prática do *grau*, a ocupação estética dos fluxos de rua, dando destaque para as contradições, ambiguidades e os desdobramentos conflitivos que resultam desta ocupação, sobretudo a disputa política que se estabelece na “arena” pública quando este conflito localizado se amplia para o restante da cidade. Em suma, conclui-se que a cartografia funkeira espalhada pelo contexto urbano interpela de diversas maneiras a vida cotidiana na cidade.

PALAVRAS-CHAVE

Baile Funk; Cidade; Conflito; Corpo; Periferia.

ABSTRACT

Over the last years the Brazilian funk – musical genre born from the black diaspora (Gilroy, 2012 [1993]) – became more and more significant in the artistic and culture scene of the outskirts in São Paulo. A huge success among the youth who lives in those outskirts, the street balls or “fluxos” has been consecrated as the epicenter of the festive expression of the funk culture. Due to the significant role those balls have over the urban space, as well the importance of those spaces as a privileged point of view, the aim of our master’s research, developed between 2022 and 2023, was to understand the conflict particularities triggered by them among the social subjects involved in those processes. In this sense, we specially emphasize symbolic, material and affective aspects the constitutes the “funk world” (Vianna, 1987), which aggravates the social tensions that mark the relations of otherness among the subjects involved in the scene. Besides that, among other secondary questions, we inquire: what kind of city emerges from the funk way festive? In order to move forward with the research proposal, we carried out an ethnography, "mother idea of anthropology" (Peirano, 2014, p. 380), of street funk balls. We did an ethnography of three distinct street funk balls, all of them placed in the south zone of São Paulo: the famous street funk balls of Dz7, in Paraisópolis, which has an intense exchange to the Bega’s ball, other “fluxo” based nearby; the Capelinha’s ball, which take place at the Capelinha’s square, placed in the Jardim Capelinha; and, finally, the ball of 2, which take place at the community of Weekend, at Parque Santo Antonio. We did an ethnography of three distinct street funk balls, all of them placed in the south zone of São Paulo: the famous street funk balls of Dz7, in Paraisópolis, which has an intense exchange to the Bega’s ball, other “fluxo” based nearby; the Capelinha’s ball, which take place at the Capelinha’s square, placed in the Jardim Capelinha; and, finally, the ball of 2, which take place at the community of Weekend, at Parque Santo Antonio. In a general way this thesis, separated in two parts, presents, by means of “umbrellas”, of the funky soundscape and the practice of “grau”, the esthetical occupation of the funk street balls, highlighting the contradictions, ambiguities and conflictive unfolding that results from this kind of occupation, and above all the political struggle stablished in the public “arena” as soon as those restrained conflicts expands to other parts of the city. In short, we point out the funky cartography spread in the urban context challenge in a several ways the daily life of the city.

KEYWORDS

Funk Dance; City; Conflict; Body; Periphery.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
<i>Um estudo etnográfico dos bailes funk de rua</i>	20
<i>Funk e periferia</i>	22
<i>Alteridades em campo: nota para uma antropologia plural</i>	25
<i>Estrutura da dissertação</i>	26
ABERTURA	29

PRIMEIRA PARTE

1. “Hoje eu vou pro baile do Capelinha”	35
<i>Entre “bololos, pipocos e graus”</i>	36
<i>O bairro, a praça e o baile</i>	40
<i>“O casal mais mandrake da quebra”</i>	45
<i>“Grau é arte”?</i>	51
2. Baile da 2	62
<i>Paredão de som: artefato simbólico-material do conflito</i>	65
<i>“Put4ria”: a paisagem sonora dos bailes de rua</i>	68
3. Dz7: símbolo do baile de rua em São Paulo	85
<i>“O que está fervendo agora é o Bega”</i>	89
<i>“Umbrelas”: criatividade inventiva na estética funk de São Paulo</i>	95
<i>Funkeirização, neoliberalismo e racismo</i>	104
<i>O “bonde”</i>	111

SEGUNDA PARTE

4. “Proibido Baile Funk”	119
<i>No rastro das faixas proibitivas</i>	121
5. O baile na encruzilhada	129
<i>“Os 9 Que Perdemos”: uma tragédia anunciada</i>	134
<i>O corpo funk na rua</i>	136
<i>Corporeidades negras em cena</i>	140
6. O baile no centro da disputa pela cidade	149
<i>O baile como “problema” local</i>	151
<i>O baile no debate público</i>	169
CONSIDERAÇÕES FINAIS	189

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	194
-----------------------------------------	------------

E ele que queria tanto ser soldado, mandar, bater, prender, de repente descobria de que nada valia a realização de seus desejos, se fossem aqueles os sentidos de sua ação, de sua vida. [...] Ele que levava tanto tempo desejando ser soldado, em poucos minutos escolhia desfazer-se dela. Soldador Nestor, o irmão, não ia concordar com ele. Como explicar para o amigo o que ele acabava de descobrir? Assim como antes acreditava que ser soldado era a única e melhor maneira de ser, tinha feito agora uma nova descoberta. Compreendera que sua vida, um grão de areia lá no fundo do rio, só tomaria corpo, só engrandeceria, se se tornasse matéria argamassa de outras vidas. Descobriria também que não bastava sabre ler e assinar o próprio nome. Da leitura era preciso tirar outra sabedoria. Era preciso autorizar o texto da própria vida, assim como era preciso ajudar construir a história dos seus. E que era preciso continuar decifrando nos vestígios do tempo os sentimentos de tudo que ficara para trás. E perceber que por baixo da assinatura do próprio punho, outras letras e marcas havia. A vida era um tempo misturado do antes-agora-depois-e-do-depois-ainda. A vida era a mistura de todos e de tudo. Dos que foram, dos que estavam sendo e dos que viriam a ser.

Conceição Evaristo, em Ponciá Vicêncio



[...] decidi, por força do hábito, voltar para casa caminhando, pelo trajeto mais longo e, dirão as más línguas, perigoso. Após atravessar uma importante avenida do bairro – me refiro à famosa Av. Cândido José Xavier, eternizada nas propagandas de rua do antigo supermercado Cruzadão –, entrei numa rua mais residencial, cujo nome, Maria Amélia Gouveia André, só saberia mais tarde, com o auxílio do Google Maps. Com alguns metros de caminhada, deixando para trás a silenciosa fachada de pequenos comércios, surge algumas casas, à minha esquerda, em que suas portas dão direto na rua, não há quintais, nem portões mediando a relação de seus interiores com o mundo cá fora. Caminho mais alguns metros e viro à direita, num trecho mais longo e largo da rua, repleto de sobrados consolidados. Ao longo deste percurso, 450 metros percorridos sem pressa alguma, cruzei com dois salões de beleza, um supermercado e três pequenas lanchonetes. Tudo está fechado. No fim da referida rua há uma encruzilhada, mas na minha frente, no sentido oposto, já cruzando a rua José Joaquim Gonçalves, não há outra rua propriamente dita, mas, sim, uma viela de proporções medianas. Entro nela, indo na direção da rua Radialista Nascim Filho, e ouço, ainda distante, um burburinho de vozes, o ronco metalizado de motocicletas e a batida inconfundível do funk, ainda meio abafado pelos muros laterais que me cercam. Talvez a espessa neblina, que aos poucos vai se dissipando, aumente essa sensação de abafamento, de compressão dos sons. Saio da viela e entro à minha esquerda, de longe vejo a praça tomada por jovens, em sua maioria rapazes; os bonés, em cores diversas, se destacam nessa imensa manhã meio cinzenta. Atravesso a pequena multidão e me coloco no meio da praça, com o intuito de lançar um olhar mais panorâmico sobre o cenário: uma velha Fiorino com as portas abertas vende bebidas alcoólicas; em pequenos semicírculos inúmeros jovens, na sua maioria negros, ainda se mostram animados, a despeito do relativo cansaço e da embriaguez de alguns olhares; as conversas paralelas se intensificam, além de gritos e risadas mais altas que cortam as primeiras horas da manhã. Minha máscara causa certo

estranhamento, a princípio é o que me sugere alguns olhares. Tiro-a e antes que a coloque no bolso um fato inusitado me ocorre, diante de mim se percebe um contraste. Tiro o celular do bolso e faço, ou será que “invento” (Wagner, 2010 [1975]), o registro: em meio à pequena multidão espalhada pela praça e suas mediações, uma faixa, que na semana passada estava presa na outra extremidade da mesma, meio caída anuncia o seu fracasso: “Proibido Baile Funk”. Dividindo espaço com o enunciado há um pictograma que representa uma motocicleta, atravessada por uma faixa de interdição que de maneira explícita diz: “proibido chamar no grau”. Esta cena guarda algumas centralidades deste trabalho: mostra o baile funk de rua ainda pocando¹ numa manhã de domingo, em plena pandemia; revela, por meio da existência física da faixa, um poder não estatal que tenta proibir o fluxo, sugerindo uma disputa local que coloca diversos sujeitos na trama. A imagem, contudo, não revela apenas aquilo que é descrito ou mostrado: além das inúmeras camadas que constituem o fluxo funkeiro e que não aparecem na cena, ela também expõe os traços, as impressões e as perspectivas de quem a produz. Neste processo, ambos, pesquisador e a pequena multidão registrada, estão produzindo, à sua maneira, uma perspectiva peculiar de ver, sentir e de estar na cidade. Nessas circunstâncias, e seguindo algumas pistas deixadas por Robert Park (1967, p. 3 apud Harvey, 2013, p. 27), ao fazermos a cidade estamos, invariavelmente e de forma dialética, refazendo a nós mesmos.

Novembro de 2022

¹ *Pocando* é uma gíria muito utilizada entre o público funk e, de acordo com nosso grupo de interlocução, significa que o baile está cheio e animado.

INTRODUÇÃO

O funk me tirou das drogas. Aí tenho que ouvir: 'vai para a igreja, se não o funk vai te levar para as drogas.

MC Lalão TDS²

Isso não é lazer! Isso não é cultura!

Rubinho Nunes, então vereador de São Paulo³

Os pancadões de rua também são uma forma de protesto. Porque se você for ver, os caras não querem que os favelados fiquem tirando uma onda, tomando uma cervejinha, um bagulho, um entretenimento legal. Os caras não querem ver a felicidade do pobre, mano. Nisso daí, fica o protesto dos pancadões de rua. Acho que é a solução da favela.

MC Edox⁴

Na cabeça de muitas pessoas, quem escuta funk é vagabundo, é bandido ou é puta!

Mônica⁵

O baile funk hoje desmoraliza a família

Edite⁶

Os funkeiros estão em todos os lugares da cidade, não somente no baile. Precisamos discutir uma política que possa dialogar com eles, entender da melhor forma como esses bailes podem ser mantidos nas ruas e ter um acordo saudável entre a juventude e os municípios.

Renata Prado, diretora da Frente Nacional de Mulheres do Funk⁷

Nas epígrafes que abrem esta dissertação, há um compilado de frases que não só evidenciam, de forma inequívoca, a temática deste trabalho, como também explicitam a natureza de sua abordagem e recorte. Cada enunciado traz consigo a materialidade de um

² Discurso feito no dia em 10 de abr. de 2022, durante o primeiro encontro do projeto *Revoada Funk*, na sede da Associação Cultural Recreativa Esportiva Bloco do Beco.

³ Fala do vereador em vídeo postado no dia 18 de jan. de 2024 em suas redes sociais. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IHmh5YLGNg>>. Acesso em: 4 mar. 2023.

⁴ Em entrevista para esta pesquisa, no dia 22 mai. de 2022.

⁵ Em entrevista para esta pesquisa, no dia 3 abr. de 2022.

⁶ Em entrevista para esta pesquisa, no dia 28 abr. de 2022.

⁷ Trecho de entrevista concedida para o portal de notícias Agência Mural, publicado em 5 fev. de 2024. Disponível em: <<https://www.agenciamural.org.br/especiais/baile-do-helipa-funk-sao-paulo/>>. Acesso em: 06 mar. 2024.

conflito coletivo amplamente conhecido na cidade, com muitos anos de existência, que coloca o funk, e mais especificamente os bailes de rua, no centro das discussões sobre as práticas de lazer no contexto urbano. Embora se deva admitir que por trás de cada discurso emergja a existência de campos políticos distintos, até opostos, nossa intenção, num primeiro momento, é expor os múltiplos significados, afetos e visões de mundo que são mobilizados sempre que o funk aparece na cena pública e realça as relações existentes entre o universo funkeiro e outros segmentos da população. Diante do exposto, devemos nos perguntar: quais os questionamentos que animaram esta pesquisa e quais foram os caminhos percorridos na tentativa de respondê-los?

Nos últimos anos, o funk – gênero musical que surgiu na diáspora negra (Gilroy, 2012 [1993]), se enraizou na cidade do Rio de Janeiro e depois se espalhou pelo Brasil afora, com entroncamentos e adaptações regionais – se consolidou no cenário artístico-cultural das periferias do país. De acordo com Carlos Palombini (2020, p. 204), a trajetória histórica do gênero pode ser dividida, numa perspectiva didática, em três momentos distintos: 1. de formação, que vai da segunda metade dos anos 1980 até o final dos anos 1990; 2. de consolidação, que abrange a primeira década do século XXI; 3. o período de expansão, de 2010 em diante. Tomando como referência as duas últimas décadas do século XX, uma série de acontecimentos são essenciais para entender como se deu esse processo histórico: a disseminação, no Rio de Janeiro, de uma vertente do funk produzido nos bairros negros da Flórida, o *Miami Bass*, que se caracterizava por produzir músicas mais erotizadas, com batidas eletrônicas rápidas; o processo de nacionalização do funk, que começa a partir das primeiras letras em língua portuguesa, fomentada especialmente pelas equipes de som por meio de seus concursos musicais – culminando no lançamento do disco *Funk Brasil*, em 1989, primeira coletânea nacional do gênero organizada e produzida pelo DJ Marlboro (Herschmann, 2005, p. 28); a expansão dos bailes, especialmente os de comunidade – espaços de lazer gratuitos que promoviam seus eventos festivos em clubes, terrenos vazios e quadras dentro das favelas ou de bairros populares; os “arrastões” de 1992, quando o gênero musical, aparentemente desconhecido para alguns segmentos da população carioca, passou, a partir deste episódio, a ser amplamente conhecido – sendo, desde então, o pontapé para a perseguição

do gênero e sua associação às facções criminosas (Vianna, 1996; Herschmann, 2005, p. 16-20).⁸

Já no Estado de São Paulo, o funk surgiu primeiro na Baixada Santista. Fortemente inspirado nos funks e bailes das favelas cariocas, os primeiros bailes paulistanos aconteceram em meados de 1995, em bairros pobres das nove cidades localizadas no litoral sul de São Paulo. Para além da pobreza, argumenta Oliveira (2020, p. 75), “a configuração geográfica da cidade do Rio de Janeiro e da Baixada Santista fornece elementos para uma interpretação do porquê o funk paulista deu seus primeiros passos” na referida região:

Espremidas entre a serra e o mar [...] tanto as cidades da Baixada, quanto a capital carioca, de modo geral, sofreram, ao longo do século XX, com a expulsão da população negra, migrante e miserável para fora das planícies urbanas. [...] Limitadas geograficamente, restou à população pobre da Baixada e da cidade do Rio de Janeiro ocupar os morros destas localidades, em áreas centrais, da zona sul e da zona oeste, dando origem a moradias irregulares, sem infraestrutura (Oliveira, 2020, p. 75-76).

Do litoral paulistano, “o funk se espalha e chega à capital, principalmente, no bairro da Cidade Tiradentes”, localizado na zona Leste de São Paulo, onde ocorrem os primeiros bailes funk de rua, como assevera Pedro (2015, p. 69): “sem opções de lazer para jovens, como é comum nos ‘bairros dormitórios’ e em diversas áreas periféricas, as festas de funk na rua começam a se espalhar”, mobilizando diversos personagens que construiriam e consolidariam a cena funk na cidade através de um novo subgênero, o funk *ostentação*.⁹ Sucesso entre a juventude periférica, os bailes funks ou fluxos de rua¹⁰ espalhados pela cidade se consagraram, a despeito dos múltiplos processos de violência e apagamento aos quais têm sido constantemente submetidos, como epicentros de manifestação festiva da cultura funkeira.

⁸ Para um maior aprofundamento sobre a história do funk na cidade do Rio de Janeiro, ver Vianna (1987), Herschmann (2005), Essinger (2005) e Lopes (2011).

⁹ Para um maior aprofundamento sobre a história do funk na Baixada Santista e na cidade de São Paulo, ver Pedro (2015), Oliveira (2016) e Oliveira (2020).

¹⁰ Ao longo desta dissertação optou-se por utilizar as expressões “baile” e “fluxo” como sinônimos.

Concebendo esses espaços como lugares privilegiados, destinados à prática de lazer funkeira, com significativa repercussão na cidade, nossa pesquisa de mestrado, desenvolvida entre 2022 e 2023, teve como principal objetivo entender as particularidades conflitivas provocadas pelos fluxos de rua, explorando as perspectivas dos sujeitos sociais envolvidos nesse processo, com especial ênfase nos aspectos simbólicos e materiais que constituem o “mundo funk” (Vianna, 1987) e que acirram os tensionamentos que marcam as relações de alteridade entre os agentes envolvidos. Além disso, de forma secundária, questiona-se: que cidade emerge dos modos festivos funkeiros? Que aspectos presentes nessa prática de lazer são capazes de confrontar certos ordenamento e regras que constituem o espaço público? Que aspectos presentes nessa disputa local explicam processos mais amplos sobre a atual configuração urbana e a constituição histórica e social das cidades contemporâneas? Em outras palavras, se o conflito pressupõe relações de poder, o quê, em termos de produção de cidade, se está disputando e quais moralidades têm sido acionadas ao longo dessas relações de inimizade (Mbembe, 2020)?

Um estudo etnográfico dos bailes funk de rua

Ciente das possíveis limitações, fragilidades e inconsistências presentes no desenvolvimento e na apresentação de seu estudo sobre as condições da população negra na cidade da Filadélfia, Pensilvânia (Estados Unidos), Du Bois (2023 [1899]), sem nenhum constrangimento para época, asseverou:

Os melhores métodos disponíveis de pesquisa sociológica são atualmente tão suscetíveis a imprecisões que o pesquisador cuidadoso apresenta os resultados de sua pesquisa individual com retraimento. Ele sabe que eles estão suscetíveis a erro por causa de falhas aparentemente inextirpáveis do método estatístico, a erro ainda maior devido aos métodos de observação geral e, acima de tudo, deve sempre temer que algum preconceito pessoal, alguma convicção moral ou alguma tendência inconsciente de pensamento devido ao treinamento anterior tenham, até certo ponto, distorcido o panorama que vê diante de si. É inevitável que se tenha convicções, em maior ou menor grau, sobre todos os grandes assuntos de interesse humano, e elas entrarão em alguma medida nas pesquisas científicas feitas mais a sangue frio como fator perturbador (p. 37).

Tendo sempre como perspectiva as limitações que atravessam este trabalho e fazendo das palavras de Du Bois um importante lembrete ao longo desta travessia, para

avançarmos no entendimento das perguntas formuladas anteriormente e aprofundarmos na compreensão do fenômeno inicialmente apresentado, realizou-se, entre 2022 e 2023, uma etnografia, “ideia-mãe da antropologia” (Peirano, 2014, p. 380), dos bailes funk de rua. Tal empreitada se configurou, logo no início, como algo imprescindível; afinal de contas, e os desdobramentos da pesquisa mostraram isso, parte dos aspectos simbólicos e materiais que constituem esses espaços de lazer são, em seu conjunto, determinantes para compreendermos como este processo conflitivo surge, se instala e se processa. Para quem não está completamente familiarizado com esses espaços festivos, podemos afirmar, de forma preliminar, sem a intenção de esgotar os múltiplos significados que se pode atribuir a esses lugares, que os bailes funks de rua constituem encontros festivos entre jovens das periferias, em sua maioria negras/os, que se reúnem em torno de paredões de som para dançar e ouvir funk na companhia de amigos.¹¹ Esses encontros costumam acontecer nas ruas, becos ou vielas das áreas residenciais, mobilizando um multidão de jovens, em diversos pontos da cidade.

Nossa imersão etnográfica se deu em três bailes distintos, todos localizados na zona sul de São Paulo, a saber: o famoso baile da Dz7, em Paraisópolis, com intenso intercâmbio no baile do Bega, outro fluxo de rua localizado naquela região; o baile do Capelinha, que ocorre na praça do Capelinha, localizada no bairro do Jardim Capelinha; e, por fim, o baile da 2, que acontece na comunidade Fim de Semana, no Parque Santo Antônio. Em linhas gerais, estes bailes formaram uma espécie de eixo gravitacional por onde a pesquisa se desenvolveu e na órbita de cada baile emergiu um conjunto de pessoas, artefatos e fenômenos que constituem este trabalho. No entanto, é importante dizer que vivenciamos uma rede mais ampla de espaços e pessoas em que se evidenciou a presença, em maior ou menor grau, de aspectos que fazem parte do universo funkeiro – refiro-me a páginas e grupos existentes no Instagram e no Facebook dedicados exclusivamente à circulação de conteúdos funk, eventos promovidos por coletivos ou organizações na

¹¹ Para termos uma perspectiva mais ampla de tais motivações, uma pesquisa realizada pela UNAS Heliópolis e Região, intitulada *O Baile Funk em Heliópolis*, identificou, entre 471 jovens, que a principal motivação para ir aos bailes funk era dançar (65%), seguido de beber (47%), encontrar amigos/conhecer pessoas (44%), paquerar/flertar (13%), usar drogas com liberdade (12%), ouvir música (12%) e fazer sexo (5%). Para detalhes, ver: <<https://www.unas.org.br/single-post/o-baile-funk-dentro-da-maior-favela-de-sp>>. Acesso em: 06 mar. 2024.

abordagem da temática, além da casa de uma moradora localizada na rua onde ocorre um dos referidos bailes.

Funk e periferia

Nossa pesquisa sobre os fluxos de rua não pode estar desassociada de um quadro histórico, político, econômico e social mais amplo, em que as periferias dos grandes centros urbanos ganharam, nos últimos anos, certa centralidade – especialmente nos estudos antropológicos, cuja interface com o campo da sociologia nos remete aos anos 1970 (Frúgoli Jr., 2005). Etnografias de referência desenvolvidas nas últimas décadas, como as realizadas por Vera da Silva Telles (2010) e Gabriel Feltran (2011), no campo da sociologia urbana, demonstram que houve, entre as camadas mais pobres da população, com destaque para o segmento jovem,¹² uma espécie de desilusão em torno de um projeto nacional que tinha como fundamento a integração da classe trabalhadora via assalariamento. Forjada nas lutas pelos direitos políticos e sociais que se desenvolveram na esteira do processo de redemocratização – em que o projeto de ascensão social da família esteve fundado nas relações ampliadas pelo parentesco e no intenso fluxo de migrações para as grandes cidades (Durham, 1973) – tal perspectiva ruiu frente às experiências neoliberais nos anos 1990 e o posterior fracasso dos governos petistas em apostar na conciliação entre classes e nas reformas graduais. Diante da não consolidação desse cenário de prosperidade e garantias sociais, se constituíram, no interior de nossa recente e não consolidada democracia, outras formas de lidar com as múltiplas e seculares desigualdades sociais. Deve-se mencionar que a expansão do “mundo do crime”, das estratégias estatais de gestão dos conflitos cotidianos e o uso abusivo da violência policial, como exercício do poder para “acomodar” situações indesejadas, emergiram como aspectos que produziram uma nova dinâmica nos processos urbanos (Feltran, 2011, p. 315 - 338), em que uma série de práticas sociais se viram diante de um mundo em que as fronteiras entre o ilegal, bem como entre o informal e o ilícito ficaram mais porosas (Telles, 2010, p. 173-178).

¹² Embora esta questão não seja objeto de reflexão nesta dissertação, entendemos que tal “desilusão” afeta as juventudes de várias formas.

É no interior desse amplo quadro histórico-social, de múltiplas e intensas transformações, que o funk e a cartografia de bailes e fluxos de rua emergiram, ao longo dos últimos 20 anos, e se fizeram cada vez mais presentes na vida cotidiana da cidade. O fenômeno dos rolezinhos,¹³ por exemplo, que ocorreram entre janeiro de 2013 e fevereiro de 2014, amplamente divulgado pela imprensa, pautado no debate público e academicamente discutido (França; Dornelas, 2014; Caldeira, 2014; Silva; Silva, 2016; Pereira, 2016 e 2017; Pinheiro-Machado, 2019), já demonstrava a relevância desta temática nas discussões sobre a vida cotidiana urbana. Isso evidenciava, por um lado, a relevância do funk nos processos de socialização das juventudes preta e periférica e sinalizava, por outro, a emergência das plataformas digitais como componentes estruturantes destes processos de sociabilidade. Além disso, mais uma vez, ficavam visíveis as principais fraturas históricas e sociais que continuam a estruturar as relações de desigualdade e de segregação sócio-racial no contexto das grandes cidades brasileiras – as cenas das equipes de segurança privada perseguindo jovens nos principais shopping centers localizados nos territórios periféricos são insígnias desses processos.

O espriamento dos estereótipos em torno do público funkeiro, assim como o contínuo processo de criminalização e repressão dos fluxos de rua só reforçaram o tratamento recorrente que diversos segmentos da sociedade dão às práticas de lazer associada a uma manifestação cultural feita por jovens negros e pobres. Para além das inúmeras iniciativas de caráter legislativo, que têm visado legitimar a repressão policial aos bailes de rua, as constantes investidas policiais a esses espaços ocorrem quase sempre de forma violenta e com ações ilegais – como o que ocorreu no fatídico episódio que ficou conhecido como o “Massacre de Paraisópolis”.¹⁴ Trata-se de situações que contribuem para uma imagem negativa do funk, que é estigmatizado por outros segmentos do contexto urbano, não envolvidos diretamente na cena funk, nem com os fluxos de rua, mas que têm certa visibilidade e voz nas discussões públicas sobre os rumos da cidade.

¹³ Como se sabe, os rolezinhos eram assinalados por série de encontros, organizados por meio das redes sociais, entre jovens da periferia de São Paulo, cujo principal objetivo era dar um rolê, se divertir e paquerar. Naquele contexto, os principais shopping centers da capital, mais especificamente aqueles localizados nos bairros periféricos, foram ocupados por uma multidão de jovens, em sua maioria pretos e pobres, provocando tensão, medo e cenas de repressão policial.

¹⁴ Mais adiante, trataremos deste ocorrido com mais detalhes. Contudo, em linhas gerais, em dezembro de 2019 uma desastrosa intervenção policial no baile da D17, em Paraisópolis, acabaria na trágica morte, por asfixia, de nove jovens, oito rapazes e uma moça, com idades entre 14 e 23 anos, a maioria negros.

Estes segmentos podem ser identificados por meio de agentes políticos, religiosos e na mídia tradicional. Demonstra-se, assim, o quadro social mais amplo do processo de marginalização de um importante segmento cultural, em que o processo de criminalização e a produção constante de estigmas e imagens estereotipadas respaldam práticas e ações policiais no âmbito daquilo que Achille Mbembe (2018 [2003]) chamou de necropolítica, fenômeno em que “o estado de exceção e a relação de inimizade tornaram-se a base normativa do direito de matar” (p. 17). Esta condição deve, no entanto, desde já, ser compreendida na sua complexidade e nas inúmeras possibilidades situacionais em que agentes do funk estabelecem com outros atores urbanos, como veremos.

Deve-se ressaltar que, numa direção contrária, alguns episódios – como a transformação da música *Bum Bum Tam Tam*, do MC Fiot,¹⁵ numa espécie de hino do processo de vacinação contra a Covid-19, com gravação de clipe na sede do Instituto Butantã – sugerem que o funk tem obtido algum reconhecimento junto a setores e segmentos da população. No entanto, estes processos devem ser relativizados. O sucesso do funk com alguns segmentos da população, via indústria cultural – aliás, como veremos, o funk, por meio de empresas de agenciamento artístico, delimita, no âmbito da cultura, seu próprio nicho – não significa, necessariamente, uma mudança de paradigma no modo pelos quais alguns setores da sociedade, especialmente as classes médias, se relacionam com as camadas mais pobres da população. Não é demasiado dizer que nossa pesquisa está centrada nos fluxos de rua e não no funk enquanto gênero musical em si e suas múltiplas e possíveis relações com a indústria cultural; por mais que ambos sejam indissociáveis, trata-se de coisas distintas.

Ao longo desta breve exposição procurei dar ênfase a um aspecto assinalável, até este momento: o contraste existente entre, por um lado, a popularidade do funk, sua capacidade de engajamento no meio do público jovem e seu sucesso como produto na indústria cultural e, por outro, e os efeitos conflitivos gerados pelos fluxos e bailes de rua, dimensões para as quais deseja-se chamar atenção, através de uma abordagem etnográfica. Isso coloca em evidência o quanto uma prática de lazer, ligada a um determinado gênero musical e associado a um grupo social específico – jovens pretos moradores e moradoras das periferias da cidade (Cymrot, 2011) –, tem a capacidade de

¹⁵ Ver, *Vacina Butantan – Remix Bum Bum Tam Tam*, MC Fiot. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yQ8xJHuW7TY>>. Acesso em: 29 fev. 2024.

quebrar o cotidiano nas periferias da cidade. O interesse nos aspectos conflitivos produzidos e experimentados ao longo deste processo consistem no fato de que, a despeito de todo um aparato moral, legislativo e policesco que estigmatiza e reprime essa prática festiva, o público funkeiro demonstra, em geral, uma significativa resiliência.

Nossa abordagem sobre os fluxos de rua procura colocar em relação os modos funkeiros/as de “fazer-cidade” (Agier, 2011, p. 39) e os processos conflitivos que estes modos suscitam, com relevo às dimensões políticas implicadas nesse processo, em relações de alteridade que sugerem colocar múltiplos mundos, ou múltiplas formas de experimentar a cidade em disputa. Neste trabalho atribuímos à política, enquanto categoria de análise, um sentido deslocado daqueles historicamente empregados por outras linhas de estudo das Ciências Humanas. Não nos referimos diretamente a partidos políticos, sindicatos, ou movimentos sociais e suas múltiplas relações com o Estado, mas a eventos festivos. Não desejamos, no entanto, como nos alerta Jacques Rancière (2009), promover uma “captura perversa da política por uma vontade de arte” (p. 16), mas, à luz do que fez Stuart Hall (2017 [1997], p. 33) com o conceito de cultura, repensar a dimensão política por trás das práticas sociais festivas – em nosso caso específico, práticas festivas em contexto urbano.¹⁶ Numa perspectiva antropológica, lida-se com uma noção de política mais ampliada, cuja ênfase recai menos na ideia de sistemas políticos e mais na dimensão política presente em outras esferas e práticas da vida social (Montero; Arruti; Pompa, 2011, p. 25).

Alteridades em campo: nota para uma antropologia plural

Tudo aquilo que não se parece comigo eu estranho.

Mateus Aleluia, em Cinco Sentidos¹⁷

E perceber que por baixo da assinatura do próprio punho, outras letras e marcas havia. A vida era um tempo misturado do antes-agora-depois-e-do-depois-ainda. A vida

¹⁶ Preocupado com a capacidade analítica da noção de cultura, Hall (2017 [1997]) problematiza o seu uso conceitual como instrumento de análise nos estudos culturais; diz o autor: “O que aqui se argumenta, de fato, não é que ‘tudo é cultura’, mas que toda prática social depende e tem relação com o significado: conseqüentemente, que a cultura é uma das condições constitutivas de existência dessa prática, que toda prática social tem uma dimensão cultural. Não que não haja nada além do discurso, mas que toda prática social tem o seu caráter discursivo” (p. 33).

¹⁷ Para ver o trecho do vídeo (14min45) com a fala de Aleluia (2020): <https://www.youtube.com/watch?v=_8xH2oDLUUG>. Acesso em: 27 fev. 2024.

era a mistura de todos e de tudo. Dos que foram, dos que estavam sendo e dos que viriam a ser.

Conceição Evaristo, em Ponciá Vicêncio¹⁸

Durante a escrita desta dissertação, estive encurralado numa controvérsia gramatical. Num primeiro momento está ambiguidade, este “erro” normativo, evidenciava um campo de tensão: de um lado, um certo consenso do uso do pronome pessoal na primeira pessoa na escrita etnográfica, enquanto, do outro, uma visão particular do pesquisador que, mesmo reconhecendo sua individualidade, compartilha de uma visão de vida em coautoria com o mundo. No entanto, à medida que a pesquisa se desenvolvia a querela suscitada pela gramática normativa ia ganhando contornos epistemológicos entre o “eu” e o “nós”. Tomei o “erro”, deslize gramatical, como ponto de inflexão. Ora, só é possível construir o saber antropológico na relação com o outro, na alteridade. Neste sentido, a dimensão coautoral de nossas etnografias é um caminho inseparável da peculiaridade que distingue a pesquisa antropológica das demais. Com isso não desejo, evidentemente, negar minha individualidade, nem criar uma dicotomia entre um “eu”/ “indivíduo” e um “nós”/ “sociedade”.

Desde então, o desafio que se coloca é como construir uma antropologia do “nós”, no plural. Em outras palavras, deve-se perguntar: como essa coautoria se corporifica na escrita do texto etnográfico? Como ela se processa e se realiza no cotidiano desafiante da pesquisa? Não é uma tarefa simples, especialmente porque não há, e isso certamente é uma vantagem, modelos pré-definidos, nem prescrições *a priori*. Quem me/nos lê terá que lidar, entre uma linha e outra, com esse deslize, com o “eu” ora na primeira pessoa do singular, ora na primeira pessoa do plural.

Estrutura da dissertação

Esta dissertação está dividida em duas partes. Na primeira, apresentamos nossas experiências etnográficas nos três bailes da pesquisa, com atenção para as aprendizagens e peculiaridades vivenciadas em cada fluxo.

No baile do Capelinha, a prática do *grau* aparece, aos olhos do pesquisador que se viu *entre “bololos, pipocos e graus”*, como fenômeno relevante, parte constitutiva

¹⁸ Ver Evaristo (2017, p. 110).

deste fluxo de rua, em parte porque as características geográficas da praça onde esse baile ocorre (aqui a cidade emerge como produção humana constituída de agência) estimulam a execução dessas manobras. Já no baile da 2, também pelas especificidades territoriais da comunidade que “acolhe” este fluxo de rua, deu-se destaque para o subgênero *put4ria*, que por meio dos *paredões de som*, espécies de *artefatos simbólico-materiais do conflito funkeiro*, ocupam *a paisagem sonora dos bailes de rua*. Além disso promovem, a partir do machismo presente no conteúdo dessas músicas, intenso debate entre as mulheres, pertencentes ou não à cena funk, além dos múltiplos feminismos implicados nessa discussão, isso sem falar de outras complexidades apreendidas ao longo desta pesquisa. Nossa travessia etnográfica pela cartografia funkeira passa ainda pelo baile da Dz7/Bega, *símbolo do baile de rua em São Paulo*, espaço de lazer que condensa, por meio de um intenso ritual festivo, uma multiplicidade de características típicas dos fluxos de rua. Neste contexto optou-se por destacar a presença das “*umbrellas*”, artefato cultural instituído de *criatividade e inventividade estética*, que nos deu a oportunidade de refletir sobre o fenômeno da *funkeirização* como uma forma de apreensão ressignificada de objetos e artefatos “estranhos” à cultura funkeira, assim como relacioná-lo às discussões em torno do *neoliberalismo* e do *racismo* como aspectos constitutivos da sociedade atual.

Por fim, não poderíamos deixar de registrar – do contrário nosso percurso não estaria completo – nossas interações e trocas ao longo desses dois anos de pesquisa. Num misto de descrição e análise, relato minhas interações com José e Juliana, *o casal mais mandrake da quebra*, com João, além de nossa efêmera, mais intensa, peregrinação na rabeira do *bonde*; vale também mencionar as parcerias “passageiras” que se estabeleceram com Priscila, Antônio, Tiririca, Jonathas e, de forma muito especial, Maria.¹⁹ No geral, nosso intuito, que se deu por meio da reconstituição desses aspectos materiais, simbólicos e afetivos que estruturam esses espaços festivos, foi tecer considerações sobre como o modo festivo funkeiro ocupa, estética e politicamente, as ruas e a vida cotidiana da cidade.

Na segunda parte da dissertação, trataremos dos bailes de rua como “problema”, como pauta que emerge no debate público e mobiliza discursos, imagens, afetos e visões

¹⁹ Todos os nomes que aparecem nesta dissertação, com exceção de figuras notadamente públicas – refiro-me, de forma especial, aos MCs que contribuíram diretamente para esta pesquisa – são fictícios.

de mundo diversos, conflitantes entre si. Um debate que, inicialmente, se estrutura na aparente oposição entre o público funk, de um lado, e a comunidade local, de outro. Nosso percurso etnográfico começa com a reconstituição de fatos que nos remetem ao surgimento de faixas proibitivas, atribuídas ao PCC, que tinham como objetivo, ainda no período da pandemia de Covid-19, *proibir os bailes funk*. No rastro desses dispositivos de contenção e poder, uma série de outras questões emergiram, evidenciando, certamente, a presença do “mundo do crime” como instância de poder, assim como de outros sujeitos sociais que exercem certa influência na dinâmica e no cotidiano que atravessa as periferias de São Paulo. O sentimento expresso nessas faixas tem ressonância nas comunidades locais, que, há anos, precisam lidar com essa realidade. Tal impasse não só coloca os bailes de rua na encruzilhada, como também, e por ser tratar de uma prática cultural majoritariamente jovem e negra, traz consigo aspectos estruturais como o racismo e seus múltiplos e negativos desdobramentos. Estando *no centro da disputa pela cidade*, os bailes funk aparecem como “problemas” que transcendem suas localidades, entram no debate público e participam, à sua maneira, do processo de disputa pelo contexto urbano. Com o intuito de entender de forma minuciosa como este quadro conflitivo se instala, encerramos com a apresentação de falas e discursos, públicos ou privados, obtidos por meio de entrevistas semiestruturadas, com o intuito de mapear as percepções políticas, imagens e valores sobre a cartografia funkeira produzida na cidade de São Paulo.

ABERTURA

Umbrellas²⁰ da Lacoste e da Oakley “fazem vento” sob a noite festiva de Paraisópolis e dançam, de forma frenética e cadenciada, o som pesado do mandelão.²¹ Em meio a tal polifonia de sons e luzes de *led* que atravessam o baile, alguns metros à minha frente, Tenebrosa, imponente paredão de som,²² anuncia sua próxima atração: “Dj K não tá mais produzindo, tá fazendo bruxaria, tá fazendo bruxaria...”.²³

Tô com a erva venenosa
Que te deixa brabo
Tô com a erva venenosa
Que te deixa brabo
Na água colorida tu bate a bunda no saco
*Na água colorida tu bate a bunda no saco*²⁴

A atmosfera sombria e de suspense que constitui o início da música, permeada por efeitos sonoros que suscitam pânico, dá lugar a um ritmo extremamente marcado, uma cadência acelerada que intercala batidas agressivas com a sonoridade de “tuins” agudos extremamente altos, ensurdecedores para corpos não familiarizados com essa batida – estávamos imersos no álbum *Pânico no Submundo*, produzido pelo Dj K, “uma década de cenas de *dance music* misturadas em um liquidificador”, afirma a jornalista Nadine

²⁰ Acessório estético tipicamente utilizado nos bailes funk de São Paulo. Trataremos deste objeto com mais detalhes ao longo da primeira parte desta dissertação.

²¹ Mandelão, cuja origem está associada ao baile do Mandela, fluxo que ocorre na Praia Grande, litoral de São Paulo, é um subgênero do funk, estilo musical que se caracteriza pela produção de batidas mais agressivas e repetitivas.

²² Em seu doutorado, Del Picchia (2021, p. 142-158) faz uma análise detalhada sobre os “sistemas de som da quebrada”, com destaque para os paredões de som, importante artefato cultural deste sistema.

²³ Kaique Alves Vieira, o Dj K, de 22 anos, nascido em Diadema, Grande São Paulo, é considerado um dos percussores do subgênero *bruxaria*, variação mais agressiva do mandelão. Para mais detalhes, ver: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2023/08/10/dj-k-filho-de-pastor-ganha-elogios-da-critica-internacional-e-prepara-turne-europeia-com-funk-bruxaria.ghtml>>. Acesso em: 16 ago. 2023.

²⁴ Para ter acesso à música *Erva Venenos*, do álbum *Pânico no Submundo*, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=v42Xu5uQkA8&list=OLAK5uy_m4ITdQUIInF-D6-VAHImsrcMiSddPhKiA&index=3>. Acesso em: 01 ago. 2023.

Smith, em artigo escrito para o *Pitchfork*.²⁵ O processo de criação e inventividade que caracteriza o fazer artístico-musical do referido Dj²⁶ é aqui representado como prática de “bruxaria”: uma alquimia de descobertas e experimentações facilitada nos últimos anos pelo acesso desigual (Sorj; Guedes, 2005) às novas tecnologias digitais de informação e comunicação, assim como pelo desenvolvimento e acúmulo de técnicas de produção musical por meio do uso de softwares digitais e do *sample*.²⁷

Ainda durante a pulsação do baile, é possível ver o surgimento de alguns focos de luzes, em que uma intensa chama vermelha brota dispersa no meio da multidão: à minha direita, a poucos metros de distância, um jovem rapaz negro, com uma touca da medusa Oakley,²⁸ acende um sinalizador e abre em torno de si uma clareira. Sua performance chama a atenção de todas as pessoas ao seu redor, e sob o olhar robotizado de *smartphones* – que amplificam de forma significativa as “limitações” do olho humano, embora ainda continuem produzindo, sob a perspectiva do olhar, traduções e modos particulares de ver situados e corporificados (Haraway, 1995, p. 22) – o público registra, sob diversos ângulos, a imagem que se desenha diante de nós. Os corpos experimentam os efeitos quase oníricos que a cena suscita, *lives* “capturam” os efeitos “mágicos” da atração, do estado de efervescência que a imagem produz, da fluidez e efemeridade estimuladas pelo episódio. O fluxo de pessoas, motos, substâncias e objetos constroem um quadro em que a sobreposição e articulação de sonoridades, texturas, cores, sabores e cheiros dão vida a uma paisagem heterogênea, de múltiplas formas de experimentação desse ambiente festivo, caracterizado, sobretudo, pela descontração, pelo desejo, pelo lazer e pelo gozo.

Contudo, engana-se quem pensa que o baile é só festa. Além de se caracterizar como lugar de trabalho, muito trabalho, mescla-se ao ambiente festivo um conjunto de afetos diametralmente contrários à ideia de descontração e lazer: o medo e a insegurança,

²⁵ O site norte-americano *Patchwork* é uma referência na avaliação de nomes musicais que fazem parte da cena musical pop contemporânea. Para ver a referida crítica, ver: <<https://pitchfork.com/reviews/albums/dj-k-panico-no-submundo/>>. Acesso em 01 ago. 2023.

²⁶ Na Imagem de Mcs e Djs também faço referência a uma multidão de artísticas, trabalhadoras e trabalhadores, que constroem a estética funkeira, incluindo dançarinas e dançarinos, produtoras e produtores.

²⁷ De maneira geral, o *sample* consiste numa técnica musical em que são extraídos trechos ou partes inteiras de canções, analógicas ou digitais, para utilização em novas composições musicais. Esta técnica foi amplamente difundida, especialmente pelo *hip-hop*, fenômeno cultural produzido pela diáspora negra nas Américas (Gilroy, 2012 [1993]).

²⁸ Lançada em 2008, tal touca, inspirada no mito grego da medusa, é utilizada por alguns jovens no baile como acessório de ostentação. Ver, com mais detalhes, na segunda parte da dissertação.

em níveis que podem variar de pessoa para pessoa, permanecem no ar, mantêm corporeidades, na sua maioria negra, em constante atenção, já que a iminente intervenção policial é um dado da realidade incontornável para quem fez do fluxo de rua um lugar de lazer e diversão. Nas palavras do então prefeito eleito de São Paulo, ainda em 2016, João Dória (PSDB), o baile “é um cancro que destrói a sociedade”, lugar “administrado pelo PCC” que deve ser combatido pela PM – legitimada por diversos agentes e segmentos da sociedade, para atuar infringindo direitos e estabelecendo um estado de exceção em bairros periféricos.²⁹ Não por acaso, três anos depois desta declaração, em dez. 2019, assistiríamos ao episódio que ficou conhecido como “Massacre de Paraisópolis”, onde uma absurda intervenção policial resultou no assassinato de nove jovens. O ocorrido aconteceria, ironicamente, sob a gestão do próprio Dória, que na ocasião exercia a função de governador de São Paulo.

No entanto, também há a existência do “inimigo íntimo”³⁰ que, por vezes, se materializa em pequenos focos de confusão, em discussões que, aparentemente, começam com um olhar ou gesto não compreendidos, um movimento de estranhamento mútuo entre “semelhantes”. Nestes momentos, certa masculinidade sente a necessidade de se impor, e se há receios de se levar o embate adiante, este sentimento tem de ser camuflado, precisa-se demonstrar que não se teme o “debate”, a violência se constitui como meio de sobrevivência e forma de impor respeito e *proceder*.³¹ Contudo, na grande maioria das

²⁹ Para leitura da fala de Dória, ver: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2016/12/1838652-doria-rompe-lua-de-mel-com-haddad-e-diz-que-cidade-de-sp-e-um-lixo-vivo.shtml>>. Acesso em: 01 ago. 2023.

³⁰ Trecho de *Jesus Chorou*, Racionais MC's: <<https://www.youtube.com/watch?v=jLfwZ0nhTAE>>. Acesso em: 01 ago. 2023.

³¹ Tendo como perspectiva a etnografia realizada por Pereira (2005) entre os *pixadores* de São Paulo, podemos dizer que a noção de *proceder* consiste num “conjunto muito particular de regras de comportamento comum a determinados grupos na cidade, que não só regula as relações entre os indivíduos como também exprime o seu pertencimento. Esta ideia de *proceder* utilizada pelos pichadores também engloba outros dois elementos, já citados anteriormente: a humildade e lealdade. (...) estes dois elementos garantem o funcionamento da rede de reciprocidade e asseguram as alianças. Porém, a ideia de *proceder* é mais ampla e engloba outros elementos. Ela envolve um repertório próprio de modos de agir, de postura corporal, de fala, de gírias, de vestimenta e de outras referências comuns. Enfim, o *proceder* envolve um conhecimento específico, um capital simbólico peculiar a estes jovens e que inclusive extrapola os limites da pichação. O *procede* remete a dois significados: o de procedência (de origem, de proveniência) e o de procedimento (de modo de portar-se, enfim, de comportamento). Pode-se afirmar que estes dois sentidos da palavra *proceder* estão presentes no uso do feito pelos pichadores. Portanto, a

vezes, o pessoal do “deixa quieto” consegue evitar o pior. Aos poucos, porém, o estado de beligerância e a linguagem da violência arrefece, a disputa corporal dá lugar novamente ao riso, às conversas paralelas, às danças sincronizadas, e o clima de flerte, paquera e “zoeira” (Pereira, 2010, p. 145-186) outra vez se instala. O ambiente de leveza e descontração é novamente restituído, apesar da epiderme coletiva se manter atenta – fato que deixaria Jim Davis, personagem criada por Du Bois no conto *O cometa*, de 1920, espantado com a atualidade dos efeitos psíquicos do racismo sobre corporeidades negras.³²

Entre cotoveladas, ambiguidades e contradições, que constituem o interior do baile, o fluxo avança madrugada adentro – para alegria do seu público e frustração, desilusão e, muitas vezes, ódio das pessoas que se colocam contrárias a essa prática festiva. A despeito dos estereótipos, preconceitos, estigmas e formas de segregação e violências – que, vindos de “fora”, historicamente se abatem sobre as corporeidades funkeiras – a multidão de jovens, na sua grande maioria oriunda da classe trabalhadora, ocupa as ruas das periferias e constrói umas das maiores práticas de rolê da cidade, cujo poder de mobilização só fica atrás de grandes eventos festivos de rua, como o Carnaval e a Virada Cultural.³³ Em números concretos, estima-se que no baile da Dz7 mobilize – deve-se admitir oscilações nestes números – cerca de 5 mil pessoas por noite. Embora não haja uma estimativa concreta da quantidade de pessoas circulando pela cidade em torno dos bailes funk de rua, pode-se constatar, e os números da “Operação Pancadão” de

ideia de *proceder* – ou simplesmente *procedê*, como muitos costumam dizer – refere-se a normas de procedimento permeadas por noções de procedência” (p. 95). Para outras abordagens sobre o mesmo tema, ver: Hirata, 2006; Marques, 2009; Feltran, 2011.

³² Faço referência ao momento em que a personagem, diante do fim do mundo que separava as pessoas pela cor da pele, vê os grilhões do racismo que prendiam sua alma cair, se desfazer, libertando-o; contudo, antes que a possibilidade de um novo mundo emergisse por completo, com a restituição do “antigo” mundo, aquele separado pela “barreira racial” (Du Bois, 1999 [1903], p. 64), Jim se vê novamente submetido a relação de opressão, em que o corpo responde ao contexto de violência independente da sua racionalidade.

³³ Em 2023 o carnaval de rua de São Paulo mobilizou cerca de 15 milhões de pessoas (São Paulo, 2023a). Já na última edição da Virada Cultural, a participação foi por volta de 4 milhões (São Paulo, 2023b). Ao contrário destes eventos, que são financiados pelo Estado, muitas vezes em parceria com a iniciativa privada, os bailes de rua não só não recebem nenhum tipo de apoio do poder público, como são objetos de uma política oficial de repressão.

2019 são um reflexo deste fenômeno,³⁴ a existência inequívoca de uma grande quantidade de jovens na construção de uma manifestação cultural (e econômica) às margens da cidade, submetidos a um amplo e sistemático processo de repressão e apagamento. Por essas e outras é que o corpo coletivo funkeiro, que se estende pelo asfalto irregular de ruas e vielas e ocupa as artérias por onde circula a vida cotidiana de uma periferia autoconstruída (Maricato, 1982, p. 73-75), constitui uma festa.

³⁴ Entre janeiro e dezembro de 2019, um ano antes da deflagração da pandemia do Covid-19, a PM de São Paulo, por meio das operações “Pancadão”, realizou em todo o Estado cerca de 7,5 mil investidas desta natureza, em que foram efetuadas 874 prisões. Para mais detalhes, ver: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/12/02/pm-de-sp-fez-mais-de-75-mil-operacoes-contra-pancacoes-em-2019-e-diz-que-espirito-e-preventivo.ghtml>>. Acesso em: 10 out. 2023.



PRIMEIRA PARTE

1. “Hoje eu vou pro baile do Capelinha”³⁵

“Fuder piranha, fuder novinha / Fuder piranha, fuder novinha”. Para ouvidos não familiarizados com o subgênero putaria, estes versos-refrão podem escandalizar, mas é assim que Mc Neguinho do Morro e Dj Matheus da Sul dão continuidade ao verso que intitula este capítulo.³⁶ Com mais de 411 mil visualizações no YouTube, o vídeo clipe da dupla, publicado no dia 27 de maio de 2023, não evidencia apenas a atualidade do subgênero putaria na cena funk, temática abordada em diversas pesquisas, sob perspectivas distintas – cuja ênfase recai em compreender a cena pela ótica das mulheres (Mattos, 2014; Caetano, 2015; Bonfim, 2015; Ramos, 2016, Oliveira, 2020, p. 154-215; Coutinho, 2021) – mas também reflete, e a quantidade de visualizações no relativo curto espaço de tempo demonstra isso, o protagonismo do fluxo do Capelinha na cena funk da zona sul de São Paulo. Embora seja um baile de proporções medianas – se o comparamos com outros fluxos de maior expressão, como os bailes da Dz7, Helipa, Pantanal e Marcone – podemos dizer que o baile do Capelinha, representado em outros funks por artistas locais,³⁷ tem papel relevante na cartografia funkeira da cidade. No interior do universo funkeiro paulistano, em que diversos artefatos estéticos e práticas culturais emergem como constitutivos da sua manifestação cultural, a prática do *grau* apareceu, ao longo desta pesquisa, como uma característica peculiar do fluxo do Capelinha. Embora estas manobras não sejam uma exclusividade deste fluxo de rua, pois se trata de um fenômeno mais antigo que também ocorre, em maior ou menor intensidade, em outros bailes, podemos dizer que a composição topográfica do espaço onde este baile ocorre facilita, como veremos, sua execução. Neste sentido, esta etnografia, assim como outras

³⁵ Para ter acesso a canção de Mc Neguinho do Morro e Dj Matheus da Sul, ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=eh3njYgdt-c>>. Acesso em: 30 out. 2023.

³⁶ Outra versão da mesma canção foi refeita pela produtora Clube da Dz7. Além das mudanças no conteúdo sonoro, houve também modificações na letra, como, por exemplo, a substituição da palavra “novinha” por “bandida”, ou a exclusão da palavra “piranha”, denotando certa “suavização” referente à canção original. Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=Hjf7qasB4s8>>. Acesso em: 31 out. 2023.

³⁷ Ver, por exemplo, *A volta do Capelinha*, do Mc Salez e Dj Léo da ZS, <<https://www.youtube.com/watch?v=KC-3ax-XO10>> ; *Corsa do caixa*, do Mc Nathan ZS e Dj Oto, <https://www.youtube.com/watch?v=S_4bkdlqbGo>; *Baile do Capelinha*, dos Mcs Leey, 2W, Mia e Dj Podolski, <<https://www.youtube.com/watch?v=3UuHeG0e1Mg>>. Acessos em: 31 out. 2023.

que se deixam “contaminar” pelas experiências vividas em campo (Vale, 2019, p. 36), “começa” na rabeira de uma motocicleta sem placa.

Entre “bololos, pipocos e graus”

Dezembro de 2021, véspera de Natal. Antes mesmo que eu chegasse na praça do Capelinha, já era possível ouvir o som rouco e metálico de motocicletas, que ia se intensificando à medida que me aproximava do lugar. Já no local, contudo sem me deter nele – naquele primeiro momento me deslocava para a casa de um antigo amigo –, era possível ver o intenso fluxo de motos que ocupavam as ruas no entorno da referida praça. Embora tal movimentação fosse intensa, apenas três rapazes, que aparentavam ter entre 18 e 23 anos, permaneciam no local. O trio não usava capacetes e as motos estavam sem placas – infrações gravíssimas, de acordo com o Código de Trânsito Brasileiro (CTB). Um deles carregava um aparelho celular e fazia filmagens de si e de seus companheiros, que praticavam manobras mais arriscadas. Um jovem negro de pele clara, sem camisa, com partes do corpo tatuado, usando bermuda e chinelo, fazia manobras mais elaboradas e, na comparação com os demais, se destacava. Num movimento de contínua circulação, este rapaz se deslocava até a parte inferior da praça, onde ficam localizados grandes containers de lixo, e de lá subia acelerando a moto; com dois terços da rua percorrida, o jovem diminuía sua velocidade e com um impulso jogava seu corpo para trás, levantando a roda dianteira para o ar, acelerando novamente a moto e percorrendo o restante da rua sobre a roda traseira. Enquanto a cena se desenrolava, o outro rapaz lhe acompanhava com o smartphone, filmando a performance. Esta sequência de manobras, que eu observava com atenção pela primeira vez, é amplamente conhecida, sobretudo no contexto pesquisado, como *grau*.

Acompanhei esta cena a poucos metros de distância, já sentado na mesa de um bar com um copo de cerveja na mão – prática comum ao longo da pesquisa, incluindo os momentos de interação e trocas. Dali pude acompanhar não só o fluxo de motocicletas, mas também a paulatina ocupação da praça e ruas pelos jovens e adolescentes que vinham participar do fluxo natalino e iam diminuindo, assim, o espaço da rua para “chamar o grau”.³⁸ Permaneci ali por uns 40min, até que precisei me deslocar do local, saindo da

³⁸ Embora não estivéssemos em condições sanitárias favoráveis para realizarmos campo face-a-face – ainda estávamos pressionados pelos números da Covid-19 –, minha participação neste

praça por uma das principais ruas da região. No entanto, enquanto caminhava, pude assistir a mais um lance de tais manobras realizadas na rua. Esta área, muito mais residencial, estava relativamente vazia em relação à circulação de carros. Ao longo deste breve percurso, algumas questões importantes chamaram minha atenção: 1. o uso de smartphones para registrar, por meio de vídeos, aquelas manobras, de maneira que houvesse uma fixação das imagens, sugerindo não só a produção de conteúdo para as plataformas digitais, mas também para o compartilhamento em possíveis grupos de WhatsApp; 2. a completa subversão das leis de trânsito, não só pelas manobras em si, condenadas pelo CTB – por meio do Art. 244, inciso III, que proíbe a condução de motocicletas “fazendo malabarismos ou equilibrando-se apenas em uma roda” (Brasil, 1997, s. p.) – mas também pela não utilização de capacetes (Art. 244, inciso I) e pela ausência de placas de identificação nas motos (Art. 298, inciso II); 3. o “desrespeito” a um conjunto de regras instituídas por agentes pertencentes ao “mundo do crime”, dado que naquele contexto o surgimento das faixas proibindo bailes funk, assim como a prática do *grau*, já era uma realidade – estas eram, descobrimos mais tarde, também reflexos da intensa reclamação de moradoras e moradores em torno dessas manobras. Nas palavras de um importante interlocutor que consegui estabelecer algum nível de diálogo pertencente ao universo “grauzeiro”,³⁹ estávamos, naquele dez. 2021, diante das “sementes do mal”.

O uso de ruas, praças ou de outros equipamentos públicos para fins não necessariamente planejados pela gestão pública e pelos projetos urbanístico-arquitetônicos não é algo incomum na cidade de São Paulo. Um breve sobrevoo por algumas etnografias produzidas nos últimos anos tem demonstrado como essas ocupações são usuais e fazem parte da paisagem urbana, da vida cotidiana da cidade. Das ocupações mais arriscadas e subversivas, como as práticas de *pixação* nos centros da cidade (Pereira, 2010), até as ações mais artísticas e políticas, como se evidencia no caso dos saraus em botecos nas periferias (Nascimento, 2011), passando por práticas que, compreendidas inicialmente como problemas, vistas como “subversivas”, mas que têm, nos últimos anos, passado por um processo de acomodação e regulação por parte de agentes públicos e privados, como é o caso das práticas do *skate* (Machado, 2019) – este último, aliás, com

fluxo de Natal foi incontornável. Na segunda parte desta dissertação, tratarei deste e de outros riscos inerentes à pesquisa de campo.

³⁹ Pessoa que executa manobras de *grau*.

significativas semelhanças com a prática do *grau*. No geral, o que se constata é que, como assevera Michel de Certeau (1993), “as maneiras de utilizar o espaço fogem à planificação urbanística” (p. 233) previamente projetada e é justamente nesses pontos de fuga que se processam a inventividade e ressignificação humana, ao mesmo tempo que tais práticas não são imunes aos conflitos decorrentes desses usos não planejados.

Como se pôde constatar, já em 2021, o *grau* emergia como uma prática que afrontava um conjunto de regras legais, representadas na figura do Estado e nas instituições responsáveis por coibir infrações de trânsito; refiro-me de forma especial à PM e à Companhia de Engenharia de Tráfego de São Paulo (CET-SP). Mas também a ilegalidades, representadas pelo “mundo do crime”, já que, como dito anteriormente, os praticantes destas manobras iam de encontro aos códigos de conduta instituídos por esses agentes, evidenciando as relações de poder envolvendo uma série de sujeitos sociais. Não podemos deixar de incluir nesse complexo quadro os inúmeros transtornos que tais manobras causam às comunidades locais – reforçando, assim, o argumento desenvolvido por Vera Telles (2010, p. 173-178) de que as fronteiras entre o mundo legal e ilegal são cada vez mais porosos e complexos. Neste sentido, quando esta prática é colocada em perspectiva com outras que perfazem o contexto urbano e, de maneira semelhante, produz conflitos, os/as praticantes destas manobras de rua revelam algo que, até o momento, não tinha sido objeto de reflexão: uma postura de enfrentamento com tais agentes, em que aqueles ligados ao “mundo do crime” se viram obrigados a recorrer a novas formas de comunicação e ações violentas para impedir as manobras em territórios periféricos e se legitimar, pela via da violência, como uma instância de poder. Percebe-se, assim, que mesmo de maneira pontual e num período de tempo específico, diversos jovens estavam contestando de forma explícita as condutas e forma de atuação destes agentes.

O surgimento de faixas proibitivas pode, guardadas as devidas proporções, evidenciar uma nova reconfiguração na maneira pela qual segmentos da juventude periférica têm se relacionado com o “mundo do crime”. De alguma maneira e por razões que ainda precisam ser aprofundadas, rapazes e moças que se dedicavam a essas manobras escapavam do modelo de ordenamento dos espaços na periferia que vinham sendo, digamos, eficazes. Podemos dizer, no mínimo, que os canais de comunicação do “mundo do crime” que vinham operando no sentido de conformar as sociabilidades nas periferias paulistanas não estavam promovendo os mesmos efeitos esperados nesta parcela jovem da população, sendo necessário, como já dito, a colocação de faixas e

mensagem mais explícitas que circularam por grupos de WhatsApp, com o intuito de restabelecer algum controle relativa e temporalmente deslocado.

Numa perspectiva sociológica, aquilo que se convencionou chamar de “mundo do crime” emergiu e se constituiu enquanto força nas periferias de São Paulo, e do Brasil de forma mais abrangente, com peculiaridade locais, a partir, dentre outros fatores, do fracasso do regime democrático em promover o projeto de integração nacional. De acordo com Gabriel Feltran (2008, p. 94-98), uma série de fatores políticos, sociais e econômicos transformaram o eixo pelo qual a integração nacional gravitava. Nos últimos anos, mais especificamente a partir dos anos 1990, com a inclusão de pautas neoliberais por meio da política institucionalizada, houve certo declínio, especialmente entre as camadas mais pobres da população, com destaque para o segmento jovem, na aposta da integração da classe trabalhadora num projeto nacional – forjada, sobretudo, nas lutas pelos direitos políticos e sociais que se desenvolveram no esteio dos processos de redemocratização, em que o projeto de ascensão social da família esteve fundado nas relações ampliadas pelo parentesco e no intenso fluxo de migrações para as grandes cidades durante os anos 1970 e 1980 (Durham, 1973; Caldeira, 1984; Zaluar, 1985). Diante da não consolidação desse cenário, forjou-se, no interior de nossa recente e não consolidada democracia, outras formas de lidar com as múltiplas desigualdades sociais. Neste contexto, ainda de acordo com o autor, a expansão do “mundo do crime”, das estratégias estatais de gestão dos conflitos cotidianos, assim como o uso da violência policial como meio para exercício do poder, produziram uma nova dinâmica nos processos urbanos (Feltran, 2011, p. 315-338).

Diante do exposto devemos nos perguntar: para além do fracasso na agenda de aprofundamento da democracia por meio da integração da classe trabalhadora via assalariamento, quais seriam as causas deste afrontamento das “leis” constituídas pelo “mundo do crime”? O diálogo que tive com Mc Lalão e Semente do Mal, ambos com a mesma faixa etária, evidencia um caráter geracional que não deve ser ignorado. Semente do Mal foi enfático quando lhe questionei sobre o surgimento das faixas proibitivas: “eu penso que os manos estão tirando, não há nada de mais” na execução dessas manobras. Já Mc Lalão me disse que “ao invés dos caras agredirem os manos, eles deveriam chamar para trocar ideia”. Como se pode observar, embora estivessem vendo a questão por perspectivas distintas, ambos questionavam a atitude desses agentes. Em outras palavras, essa geração mais nova estaria contestando não só os valores e atitudes que

caracterizariam as formas de sociabilidade das ruas, mas também questionando a maneira pela qual o “mundo do crime” interferiria na dinâmica desta socialização.

Ainda em diálogo com Feltran (2011), se a rígida fronteira que existia entre “trabalhador” e “bandido” passou por processos que deixaram essas linhas de distinção mais porosas, em que o “mundo do crime”, e disso não temos a menor dúvida, emergiu como instância de poder e regulação das atitudes e comportamentos nas periferias de São Paulo, o que a prática do *grau* naquele contexto revela, assim como o surgimento das faixas proibitivas, é que tal legitimidade tem sido, de certa forma, contestada; mesmo que de forma não sistemática, em diálogo com setores da sociedade próximos de agentes políticos institucionalizados, o fato é que tem havido sensíveis deslocamentos no interior das relações de sociabilidade envolvendo o “mundo do crime” e uma parcela – não confundamos com o todo – da juventude periférica, sinalizando para a tendência de que esses momentos agudos de crise, com aumento das práticas de violência, podem continuar. Cabe, no entanto, destacar que, em se tratando da prática do *grau*, estávamos passando por um período de acomodação, em que a recorrência dessas manobras e os transtornos decorrentes destas diminuíram consideravelmente a posteriori, tanto que, fosse por meio de suas retiradas ou pelo desgaste do tempo, estas faixas proibitivas desapareceram da paisagem urbana, o que revela o caráter efêmero e particular da crise que estávamos vivenciando.

Como dissemos no início deste capítulo, ao longo desta pesquisa, o baile do Capelinha ficou fortemente associado à prática do “grau”. Tal associação, em nosso entendimento, se deu, como já dito, devido à composição topográfica do local onde este fluxo de rua ocorre. Nessa perspectiva a cidade não aparece apenas como um palco ou pano de fundo onde os processos sociais se desenrolam, mas emerge como algo vivo, dinâmico, uma produção humana dotada de agência, reforçando a ideia presente na abertura desta dissertação. Neste sentido, algumas considerações sobre este local, assim como uma descrição mais detida sobre nossas vivências neste fluxo, se fazem necessárias.

O bairro, a praça e o baile

Situada no distrito do Jardim São Luís, mais especificamente no cruzamento entre os bairros do Jardim Capelinha e Parque Santo Antônio – eternizado no rap *Fim de*

Semana no Parque, do grupo Racionais MC's –,⁴⁰ a praça do Capelinha, extensão de território com pouco mais de 1.710m², distribuídos num perímetro que percorre 270 metros, “acolhe” um dos bailes de rua mais antigos da região: o fluxo do Capelinha. Margeada por três ruas, as Radialista Nascim Filho, Antônio Bauschert e Marcos Tadeu Gouveia, a área, projetada para o convívio social da comunidade local, tem o formato de uma ilha retangular. É cercada, predominantemente, por residências, embora haja pequenos pontos comerciais distribuídos ao longo de sua extensão, com a existência de supermercado, cabeleireiro, papelaria, bares e adegas – essas últimas num volume crescente nos últimos anos, para atender a demanda promovida pelo fluxo que retornou com relativa força ainda no contexto da pandemia, nos últimos meses de 2021. Como se pode observar (Imagem 3), quase metade do território que constitui a praça, ao sudoeste, possui uma maior concentração de vegetação, sendo esta parte do território cercada por grades, já que ali corre a céu aberto um pequeno córrego; já sua extremidade oposta se configura na área propriamente livre, com possibilidade de ocupação.

A configuração geográfica do referido espaço, nesses termos, e comparado com os outros bailes que vivenciamos, propicia a prática do *grau* justamente porque as ruas que cercam a praça acabam se convertendo numa pista de manobras e a presença e ocupação do público nas mediações potencializa o estímulo a manobras. Nos dias de bailes menos populosos – isso ocorreu, sobretudo ao longo do primeiro e segundo semestres de 2022 –, o público presente se concentra na área central da praça e a outra parcela de frente para as ruas paralelas, nas calçadas opostas à praça, de costas para as residências, deixando o espaço das ruas livres para a intensa circulação de motocicletas e, em menor número, de carros – quando não estão circulando, essas motocicletas ficam estacionadas, numa espécie de conversação em “bololos” e “pipocos”, em que a aceleração das motos forçam o escapamento a produzir um som de estouro. Contudo, podemos adiantar: nos dias em que o baile ficava muito lotado – esse período ocorreu com mais frequência no fim do ano de 2022 e, ainda mais, no primeiro semestre de 2023 – o espaço da rua é literalmente ocupado, dificultando os deslocamentos das motos; a prática do *grau* fica extremamente limitada, material e simbolicamente, não sendo possível sua execução como parte constitutiva da festa.

⁴⁰ Refiro-me a *Fim de Semana no Parque*, Racionais MC's: <<https://www.youtube.com/watch?v=gpDIKSNNrrE>>. Acesso em: 30 out. 2023.

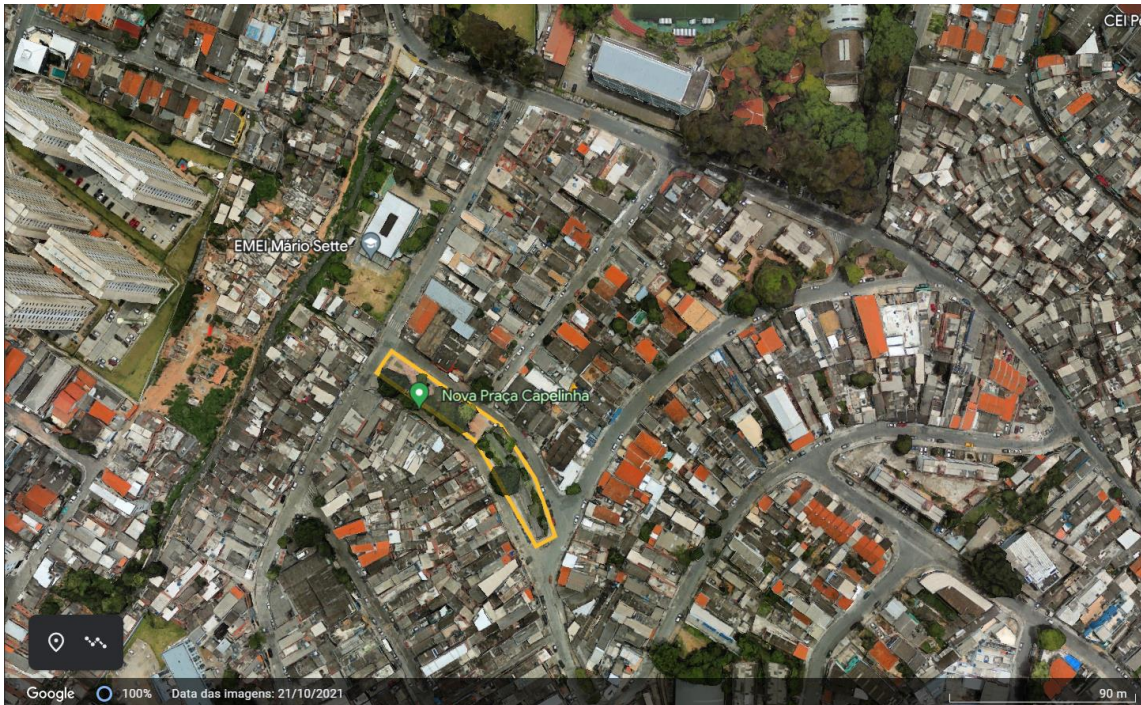


Imagem 3 - Praça do Capelinha. Fonte: Google Maps, ago. 2023.

Como se pode observar, uma descrição minuciosa da composição morfológica e territorial da praça do Capelinha nos ajuda a entender as razões pelas quais o *grau* ganha dimensões especiais neste baile de rua. No entanto, e aqui voltamos à dimensão conflitiva que perpassa nosso olhar para o fenômeno, essas primeiras observações, somadas a uma descrição mais precisa da região e do local onde ocorre o baile, desde já, nos obrigam a refletir sobre os primeiros impasses a opor público funk e moradoras/es locais: uma área extremamente residencial onde ocorre, pelo menos durante dois dias na semana, uma prática de lazer festiva que concentra uma grande quantidade de pessoas por um longo espaço de tempo, cujo efeito é muito “barulho”, impedindo, assim, que as pessoas do bairro consiga descansar ou dormir. Estamos, neste sentido, diante do primeiro problema que pode, a princípio, ser formulado, de maneira arbitrária, entre quem deseja dormir, descansar e quem deseja curtir. Abordaremos este tópico de maneira mais aprofundada quando tratarmos do baile da 2, já que em tal contexto estabelecemos vínculo com a Maria, moradora daquela localidade. Aqui nos interessa chamar atenção, como já argumentado, para a cidade como “produto” instituído de agência, que aparece não como simples pano de fundo ou palco onde as relações sociais e a vida cotidiana se desenrolam.



Imagens 4, 5 e 6 - Baile do Capelinha.

Fonte: Autor, fev. 2023.



Minhas imersões no baile do Capelinha ocorreram ao longo de 2022 até o primeiro semestre de 2023, momento em que o baile entrou novamente num período de recuo – que se caracteriza, de forma semelhante a outros fluxos da região, por suas sucessivas idas e vindas na cena do rolê local. Ao longo do presente ano, acompanhamos esta cena e pudemos atestar que a mesma passou por uma intensa transformação. De forma sintética, pode-se distingui-las em três momentos distintos: no primeiro, que ocorreu entre final de 2021 até meados do segundo semestre de 2022, houve uma gradual retomada das noites de fluxo, há muito tempo paralisadas devido à pandemia; no segundo momento, entre o fim do segundo semestre de 2022 até o primeiro semestre de 2023, vivenciamos o auge do baile, com a sua expansão pelas ruas da região, a abertura improvisada de novos locais comerciais, a interdição das ruas e uma verdadeira explosão da festa; o terceiro e último momento se caracteriza pela repressão ao baile e sua “definitiva” paralisação por completo, com a ocupação da praça pela PM, com auxílio da CET.

Processo semelhante ocorreu com o baile da 2, revelando-se, assim, uma dinâmica perversa que tem como objetivo o apagamento e a invisibilidade desses sujeitos na produção de seus espaços e, conseqüentemente, de si e da cidade que desejam. Nas duas noites em que ocorreram repressões, eu não estava presente no baile. Só soube por meio de relatos. Já nas semanas subsequentes a essas intervenções policiais, até estive na praça do Capelinha, mas apenas para presenciar a atuação da PM que, em parceria com a CET, executava, de forma “eficiente”, a “Operação Pancadão”, cujo objetivo consiste em inibir os fluxos antes de sua formação – e, de fato, foi o que presenciamos. Minha última ida ao fluxo do Capelinha se deu numa noite de sábado relativamente fria, sentando-me no bar que transformei em ponto estratégico de entrada em campo. De lá pude presenciar a operação policial para evitar a paulatina aglomeração de noites anteriores. Finalmente convencido de que a PM não deixaria seu ponto, decidi me deslocar para o baile da 2 e lá, sem nenhuma surpresa, já havia uma viatura policial na entrada da comunidade Fim de Semana. O “fim” melancólico, contudo, se deu apenas no âmbito desta pesquisa: enquanto escrevo me chegam notícias de que o baile do Capelinha está, aos poucos, retomando suas movimentações, em tornos de paredões de som instalados na frente de algumas adegas e, conseqüentemente, atraindo jovens novamente para região da praça, sugerindo a permanência de dilemas e impasses antigos.

“O casal mais mandrake da quebra”

Oh morena
Cabelão 'tá batendo na placa
Coxa esquerda toda tatuada
Dederinha da Tony de prata
Acho que eu encontrei minha mandraka

Maloqueira completa o vilão
Se ele dá fuga, nós fala "acelera"
'To contigo e rolete os bailão
O casal mais mandrake da quebra

Que eu 'to de Flack, ela também
Eu 'to de Ju, ela de Penny
Pistolinha no pingente
Se brotar talarica ela mata no dente

Mcs Dricka e Paulin da Capital, Casal Mandrake⁴¹

Como se pode observar, o “casal mais mandrake da quebra”, entoado pela dupla de Mcs Paulin da Capital e Dricka, é aquele que, para além do fato de esteticamente expressarem um estilo, identificado com o subgênero ostentação (Oliveira, 2016), traz consigo aspectos que evidenciam um modo ou estilo de vida, que se estrutura a partir de determinados valores e crenças compartilhados entre o público presente nos bailes de rua, de maneira particular, mas que possui ressonância nas periferias de maneira geral. Refiro-me, especificamente, a um conjunto de saberes e práticas de quem sabe manejar, com sagacidade, o “proceder” das ruas. Além deste fato, outro aspecto de aprendizagem que podemos retirar desta letra é a participação de Mc Dricka e a representatividade feminina que o seu eu-lírico encarna: quando a Mc canta o refrão da música e faz a marcação de gênero – “Eu ‘to Flack, ele também/ Eu ‘to de Ju, ele de Penny/ Pistolinha no pingente/ Se trombar talarica nós mata no dente” – mesmo que se possa questionar a falta de sororidade do eu lírico feminino para com outras mulheres, identificadas aqui como “talarica” que se deve “mata no dente” – refletindo, assim, o caráter cis⁴² e heteronormativo (Wittig, 2022 [1980]) da canção – não podemos desconsiderar que a sua performance destoa da imagem que costumamos ter das mulheres do interior do funk.

⁴¹ Casal Mandrake, Mc Paulin da Capital e Mc Dricka: <<https://www.youtube.com/watch?v=bxRG95Rjjdk>>. Acesso em: 17 ago. 2023.

⁴² Expressão utilizada para “marcar identidades de gênero nas quais o sexo designado ao nascer e a identidade de gênero são convergentes” (Nascimento, 2019, p. 474).

No geral, a expressão “mandrake” pode remeter a diversos significados. No contexto desta pesquisa, em que seu uso, como gíria, está articulado ao universo funkeiro, a síntese elaborada por Claudiane Guedes (2022) se encaixa aos nossos propósitos, em que “mandrake” é considerada uma

expressão que pode ser entendida como sinônimo de “chavoso”, termo popularizado no início dos anos 2000 (...) Entre os funkeiros e funkeiras da periferia, a gíria é usada para se referir não só à pessoa que tem um visual diferenciado e que se veste bem, mas que tem a autoestima alta, é inteligente e tem a sagacidade e a sabedoria das ruas. O termo pode ser flexionado também no feminino, *mandraka* (Guedes, 2022, p. 16, grifo da autora).

Ainda de acordo com a autora, isso “...pode ser associado a alguém com a ‘caminhada torta’, envolvido com ‘fita errada’, ou seja, que pratica atos questionáveis e/ou ilícitos” (Guedes, 2022, p. 67-68). Mesmo que este último sentido seja, ainda na perspectiva de Guedes (2022), utilizado com pouca frequência, esta associação, que aparece em diversos funks, nos interessa porque traz alguns aspectos sobre as representações sociais, especialmente no senso comum, sobre as figuras masculinas e femininas no interior do funk. Embora concordemos com o argumento da autora de que há sobre estas imagens um processo de criminalização que estereotipa, entendo também que um segmento no interior do universo funk, em particular, lida de forma ambígua com uma série de estereótipos sobre a sua imagem, não negando de maneira direta essas representações, mas utilizando-as em determinadas circunstâncias situacionais. Estes aspectos nos interessam, pois a imagem que funkeiros e funkeiras desejam expressar contribui para os processos de conflito, nessa dinâmica de disputa pelo imaginário em torno de sua prática festiva. O que se evidencia é que estes estereótipos são apropriados, ressignificados e reinterpretados estrategicamente. De fato, no contexto atual, algumas figuras que expressam a insígnia de anti-herói, como o Coringa, por exemplo, são emblemáticas e reveladoras deste processo, embora o fio condutor dessas expressões contemporâneas nos pareça mais ligado a uma genealogia da malandragem brasileira (Neto, 2016, p. 14-17), mesmo que personagens ligadas ao universo global figurem na cena contemporânea do funk.

Essa breve exposição sobre a Imagem do “Casal Mandrake”, no entanto, não passa apenas pelo recorte musical-representativo que suscitam. Embora se tenha dialogado,

mesmo que de forma efêmera, com diversas pessoas ao longo de nossas incursões no fluxo do Capelinha, foi na companhia de um jovem casal que vivenciamos boa parte do tempo neste baile. Refiro-me a José e Juliana, o “Casal Mandrake” real de nossa etnografia.

Passava das 4h da manhã quando, saindo do baile, me encontrei, muito por acaso, com José e Juliana. Para o meu espanto, o casal estava chegando no fluxo. Cumprimentamo-nos e o rapaz, de 24 anos, me apresentou Juliana como sua companheira. Depois dessa entusiasmada, eu diria, apresentação, José me devolveu na mesma moeda a surpresa que tive com ele no início de nosso encontro: “Mano, o que você está fazendo aqui”? Ele deixava escapar o seu espanto em me encontrar num baile funk de rua. “Estou fazendo uma pesquisa sobre funk”, disse, esperando a reação de José. Era o que costumava dizer sempre que iniciava uma conversa com uma pessoa que podia se tornar uma relação de interlocução. José sorriu e de forma irônica, com certa sagacidade, comentou: “Esse Luiz Paulo...”. Trocamos contato e desde aquele momento, sempre que José e Juliana iam para o fluxo do Capelinha, eu me organizava para ir ao encontro do casal que, desde início, se mostrou receptivo à minha presença. Nem sempre o casal estava presente no baile, já que ambos tinham filhos pequenos de outros relacionamentos. Além de dividirem o mesmo teto, no Capão Redondo, possuíam um pequeno negócio de vendas de comida no formato de *delivery*, onde Juliana cozinhava e José, numa motocicleta velha, fazia as entregas. Naquela rápida troca, Juliana permaneceu em silêncio, e só com o tempo conseguiríamos conversar sem a mediação de José.

Não preciso dizer que eu já conhecia o José, embora não o visse há alguns anos, nem possuísse seu contato. Ele era primo do meu irmão mais novo. Além de não termos uma relação consanguínea, pertencíamos, por assim dizer, a gerações diferentes, fato que contribuiu para não compartilharmos os mesmos espaços de lazer e diversão. No entanto, a partir deste encontro, o baile se tornou um espaço comum para ambos. José nunca esteve muito interessado no que eu realmente estava fazendo, ao contrário de Juliana que, com o tempo, se revelou mais curiosa e interessada não somente com a temática da pesquisa em si, mas com o modo que a mesma se desenvolvia. “Quer dizer que você ganha pra vir pro baile”? Disse-me ela, com desconfiança, numa de nossas primeiras conversas. “Dá pra acreditar”? Essas curiosidades, no entanto, duraram, de forma mais sistemática, até

nosso quarto encontro e, com o passar do tempo, os assuntos com Juliana foram variando entre rolê,⁴³ família e empreendedorismo. Já com José a conversa envolvia assuntos relacionados a um passado “comum”, ligados ao bairro em que morávamos e pessoas que conhecíamos. No geral, com ele as conversas eram muito mais lúdicas e despreziosas do que com Juliana.



Imagem 7 – Baile do Capelinha. Fonte: Autor, fev. 2023.

⁴³ Embora se possa admitir outros significados no uso dessa expressão (Pereira, 2005, p. 52-53), no geral, rolê é uma gíria amplamente utilizada por jovens e adolescentes para fazer referência ao ato de sair para se divertir.



Imagem 8 – Baile do Capelinha. Fonte: Autor, fev. 2023.

José tem por volta de 1m70, usa um corte de cabelo com o pezinho bem feito, possui tatuagens e, embora não seja um negro retinto, se considera negro. Já Juliana, uma morena de cabelos castanhos iluminados, não tem mais que 1m55 e também traz no corpo algumas tatuagens. Embora ela não ostentasse no pescoço um pingente com “pistolinha”, ambos sempre traziam consigo algum tipo de corrente, mais “modestas” do que aquelas entoadas em algumas letras de funks ostentação. Como a grande maioria dos rapazes de sua idade, José costuma usar boné, sobretudo quando seu corte de cabelo está “zuado”, uma camiseta de alguma marca, bermuda e um tênis de marca, com frequência da Nike. Sempre que os encontrava no baile, ele estava com uma garrafa de “Cavalo Branco” (White Horse) nas mãos, seu whisky preferido, e desde primeiro momento fazia questão de me fazer bebê-la, mesmo eu dizendo, sistematicamente, que gostava e preferia tomar cerveja. Era impossível, ao menos num primeiro momento, não dar um gole na sua bebida. Já Juliana não costumava ir como as meninas “mais novas”, mas sempre estava muito bem vestida, com um vestido colado ao corpo, tênis, jeans e uma blusinha. Ela

também consumia álcool, mas minha impressão é que sempre numa quantidade menor, embora não descarte sua resistência maior ao álcool.

As cenas mais cômicas entre o casal, presenciadas por mim, eram em torno de ciúmes: José fazia questão de provocar Juliana e ela respondia, como esperado, por ele. Em algumas situações, quando ficava sozinho com José, ele sempre ficava observando as meninas, apontava algumas para mim, fazendo caras e bocas. Em tom de brincadeira, eu dizia: “José... deixa a Juliana saber disso”. Ele dava risada e, como quem para não deixar dúvidas, me dizia: “Eu tô suave, mano”. “O que ele está aprontando?”, Juliana me perguntava quando nos “pegava” rindo de alguma situação embaraçosa. “Nada”, dizia ele. Juliana gostava do baile, mas não era o espaço de lazer preferido dela, pois achava muito perigoso e arriscado: “Tenho uma filha para criar”. Conversei bastante com ela e José não via nessas conversas uma “ameaça”, nem se importava que eu trocasse ideia com Juliana diante de alguns colegas deles – e se isso o incomodava, disfarçava muito bem. Na verdade, não só o casal, mas todas as pessoas com quem tive contato por meio deles, me viam como uma espécie de “café com leite” no rolê, uma pessoa “*dahora* para trocar ideia”, uma pessoa “inteligente e firmeza”.

José e Juliana me deram uma ideia bastante peculiar de como um casal curte o baile. Nas pesquisas já realizadas, as relações de gênero no funk sempre são tomadas, de um modo geral, a partir de uma perspectiva no âmbito na feminilidade ou da masculinidade. O enfoque nesse casal nos chama atenção para pensarmos numa perspectiva dialógica das relações de gênero, no interior de um baile cis-heteronormativo. Com o passar do ano, sobretudo a partir do início de 2023, as idas do casal ao fluxo do Capelinha começaram a diminuir. A família de José, mais especificamente sua mãe, é evangélica. Muito recentemente vi, por meio do status do seu WhatsApp, que ambos estavam na igreja, recebendo uma oração de um pastor numa que evocava muita comoção – não fiz nenhum comentário a respeito. De vez em quando me comunico, via mensagens, com José que, sempre provocado sobre o fluxo, me responde de maneira assertiva, mas sempre com ironia: “estou sossegado”.

“*Grau é arte*”?

Em abril de 2022, mais especificamente no dia 9, uma noite de sábado, participei do primeiro encontro do *Revoada Funk*, projeto financiado pelo VAI,⁴⁴ que ocorreu na sede do Bloco do Beco, zona sul de São Paulo. Foi neste primeiro evento que conheci MC Lalão do TDS, uma importante artista do Taboão da Serra (daí o TDS de seu nome artístico). Durante uma roda de conversa, em reação a um questionamento feito por mim sobre os bailes de rua, Lalão, numa longa resposta, fez uma crítica à conduta de alguns agentes do “mundo do crime” e soltou a seguinte expressão: “*grau é arte*”. Fiquei com essa ideia na cabeça, mas, de fato, nunca consegui me aprofundar nessa problemática, apesar de nos encontrarmos em outras ocasiões. Se, no item anterior, *Entre “bololos, pipocos e graus”*, tratamos do “*grau*” pela perspectiva do conflito – e lá utilizamos expressões com o intuito de assegurar, mesmo que de maneira parcial, certa neutralidade na descrição, sabendo que isso é impossível –, aqui tentaremos trazer alguns desdobramentos a partir da fala de Lalão e Semente do Mal.

Ao contrário do que preconiza Lalão, a prática do *grau* é concebida por outros segmentos da sociedade como esporte, como algo que precisa ser regulamentado. Se já não fosse desafiador levar a afirmação de Lalão, de que *grau é arte*, até às últimas consequências – entrando, assim, nos dilemas e desafios conceituais que marcam a histórica relação entre antropologia e arte, sobretudo no que diz respeito às noções de objeto-criação e sujeito-criado (Cesarino, 2016, p. 1-2) – no contexto da nossa interação ligada à pesquisa, emergiu a noção de que a prática do *grau* é concebida como um esporte (e aqui está o pomo da discussão que desejamos fazer), como algo que precisa ser objeto de regulamentação. Parte desta perspectiva encontra lastro e discurso político-institucionalizado na Imagem da ex-deputada federal Alessandra Silvia Ribeiro, mais conhecida como Alê Silvia, do Republicanos-MG.⁴⁵ Num pronunciamento feito no dia 23 de nov. de 2021, segurando uma folha de sulfite com a *hashtag* “#graunãocécrime”, a

⁴⁴ Criado em 2003, na gestão municipal de Fernando Haddad (PT), o Programa de Valorização de Iniciativas Culturais (VAI) constitui uma política pública de financiamento de projetos culturais conduzidos por coletivos e organizações sociais que atuam, sobretudo, em áreas periféricas da cidade. Para mais detalhes, ver: <<https://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/projeto/679/>>. Acesso em: 28 dez. 2023.

⁴⁵ Trata-se de uma Imagem política controversa, ligada ao *bolsonarismo* e relativamente conhecida em âmbito nacional. Uma breve circulação por suas redes sociais, constata-se o caráter conservador e de extrema-direita de suas ideias.

deputada fez um discurso em defesa da prática do *grau*. Em seu pronunciamento, feito da tribuna da câmara, a então deputada não só definiu a prática como uma modalidade esportiva, como também defendeu sua regulamentação. Além de denunciar o processo de criminalização em torno da referida prática, estabelecendo paralelos com outras modalidades esportivas, como o skate, artes e motocross, Alê fez um apelo para que governos municipais e estaduais respondessem a essa demanda por meio de medidas legislativas, regularizando a modalidade para que a mesma saia da informalidade. Por fim, enfatizou as possibilidades econômicas por trás do *grau*, já que a prática iria promover a realização de eventos que não só aqueceriam a economia local, como também estimulariam a vendas de acessórios para motocicletas.⁴⁶

Dez dias após esta intervenção, mais precisamente no dia 3 de dez. de 2021, a deputada iria coordenar uma audiência pública sobre o tema na Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados.⁴⁷ Não sabemos dizer qual o alcance e os efeitos da atuação da deputada em municípios e estados em âmbito nacional, mas o fato é que por meio da Lei nº 11.393, de agosto de 2022, a cidade de Belo Horizonte (MG), capital do Estado pelo qual Alê Silvia foi eleita, declarou-se como “Capital Nacional do Esporte *Wheeling*⁴⁸ – ‘Grau’”.⁴⁹ Em sua justificativa a proposta legislativa, apresentada pelos vereadores Bim da Ambulância (PSD) e Léo Burguês (União Brasil), era fundamentada na ideia de que “enquanto modalidade esportiva” que vem crescendo a cada dia no Brasil, a prática “merece atenção e estímulo do Poder Público”. Ainda de acordo com o projeto de lei, o reconhecimento do *grau* poderia “trazer mais uma oportunidade de esporte e lazer, negócios e turismo para a capital mineira”. Além de definir o que é a prática do *grau*, classificando-a como uma “modalidade esportiva” que consiste na “realização de manobras e acrobacias de solo sobre duas rodas, nas quais força e equilíbrio são exigidos ao máximo dos praticantes”, e situá-lo historicamente como um “esporte” que surgiu nos Estados Unidos, cuja técnica “desenvolvida pelo californiano Doug Domokos na década de 1970” lhe consagraria como “o Rei do *Wheeling*”, uma primeira curiosidade merece a

⁴⁶ Para ver o pronunciamento: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZP9BJ59ObRU>>. Acesso em: 06 nov. 2023.

⁴⁷ Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=C16SXQh7IwE>>. Acesso em: 06 nov. 2023.

⁴⁸ Termo de origem norte-americana associado a manobras sobre duas rodas. Atualmente, é reconhecido, no Brasil e em outras partes do mundo, como modalidade esportiva.

⁴⁹ Lei nº 11.393, de 18 de ago. de 2022, ver: <<https://www.cmbh.mg.gov.br/atividade-legislativa/pesquisar-legislacao/lei/11393/2022>>. Acesso em: 09 nov. 2023.

nossa atenção: na justificativa do projeto de lei não há um argumento histórico ou cultural que nos leve a entender o porquê da nomeação de Belo Horizonte como “capital nacional do grau”.⁵⁰

Para além da cidade de Belo Horizonte, o que se pode constatar é que outros municípios estão, paulatinamente, discutindo, no âmbito legislativo, essa temática e isso evidencia o crescimento, ou pelo menos uma maior visibilidade pública, desta prática – com consequências que acabam produzindo mais conflitos entre pessoas que praticam o “grau” com o poder público, a vizinhança local e o “mundo do crime”. Em Araucária, cidade localizada na região metropolitana de Curitiba, foi instituído, por meio da Lei nº 3.768, de 21 de outubro de 2021, o projeto “Rua do Grau”, que permite a prefeitura desta cidade destinar espaços públicos para prática;⁵¹ em Manaus, capital do Amazonas, o prefeito David Almeida, do Avante, sancionou, no dia 6 de out. de 2023, a Lei nº 3.164 que reconhece o “grau” como “esporte radical” e, assim como em Araucária, concede a prefeitura poderes para estabelecer em quais espaços o mesmo pode ocorrer – o Projeto de Lei 221/2022 que tornou possível este avanço de regulamentação, foi apresentado pelo vereador Eduardo Assis, também do Avante.⁵² Nossa pesquisa identificou, ainda, que o mesmo movimento de regulamentação do *grau* ocorreu nas cidades de Patos (PB),⁵³ Divinópolis (MG),⁵⁴ Belém (PA)⁵⁵ e Campo Largo (PR)⁵⁶, além do estado de Sergipe.⁵⁷

No entanto, vale salientar que o aparente processo de “pacificação” por meio do avanço desses movimentos de regulamentação da prática não é algo propriamente linear,

⁵⁰ Para ter acesso a justificativa do Projeto de Lei, ver: <<https://www.cmbh.mg.gov.br/atividade-legislativa/pesquisar-proposicoes/projeto-de-lei/138/2021>>. Acesso em: 08 nov. 2023.

⁵¹ Ver: <<https://sapl.araucaria.pr.leg.br/materia/8443>>. Acesso em: 08 nov. 2023.

⁵² Ver: <<https://sapl.cmm.am.gov.br/materia/29104>>. Acesso em: 09 nov. 2023.

⁵³ Lei nº 5.962, de 11 de jul. de 2023, ver: <<https://camarapatos.pb.gov.br/leis/index.php?page=21>>. Acesso em: 09 de nov. 2023.

⁵⁴ Para ver o projeto de Lei, acesse: <https://www.divinopolis.mg.leg.br/leis/copy_of_legislacao-municipal>. Acesso em: 09 de nov. 2023.

⁵⁵ Projeto de Lei nº 134, de jun. de 2022, ver: <<https://cmb.pa.gov.br/projeto-de-lei-no-134-2022-de-29-de-junho-de-2022-reconhece-o-wheeling-conhecido-por-grau-e-demais-manobras-de-motocicletas-como-pratica-de-esportiva-no-municipio-de-belem-institui-condicoe/>>. Acesso em: 09 de nov. 2023.

⁵⁶ Ver: <<https://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2023/06/06/vereadores-aprovam-criacao-de-rua-do-grau-para-motociclistas-empinarem-motos-e-fazerem-manobras-em-campo-largo-veja-regras-para-uso.ghtml>>. Acesso em: 09 de nov. 2023

⁵⁷ Lei nº 9.262, de 18 de ago. de 2023, ver: <<https://aleselegis.al.se.leg.br/legislacao/norma.aspx?id=11750&interno=0&autor=460>>. Acesso em: 09 nov. 2023.

ausente de disputas, e mesmo em contextos regulados a questão não é completamente “resolvida”.⁵⁸ Iniciativas legislativas que ocorreram nas cidades de Cotia (SP)⁵⁹ e Viçosa (MG)⁶⁰, por exemplo, não prosperaram. No município de Cotia (SP), o Projeto de Lei nº 39 de 2022, apresentado pelo vereador Sérgio Luiz de Freitas, conhecido como Serginho, do PSB, foi aprovado pela câmara legislativa, mas vetado pelo prefeito Rogério Franco, do PSD. Já na cidade mineira, numa votação apertada na câmara municipal de Viçosa (MG), o Projeto de Lei nº 016 de 2022, apresentado pelo vereador Rogério Fontes (antigo PSL), atualmente sem partido, foi recusado pela referida casa legislativa. Não podemos deixar de registrar a surpreendente existência de uma “Escola do Grau” localizada no Estado de São Paulo, com quatro unidades espalhadas pela referida unidade da federação (Mogi das Cruzes, Osasco, Sorocaba e Guarulhos). Trata-se de uma “autoescola” que ensina cotidianamente, a pelo menos dois anos, a prática do *grau* para pessoas que estejam interessadas.⁶¹ Por fim, convém ainda destacar que no município de São Paulo, contexto de nossa pesquisa, há um projeto de lei de autoria do vereador Faria de Sá (PP) que, de forma semelhante aos outros projetos aqui já citados, também tenta regulamentar a prática do *grau* na 4ª cidade mais populosa do mundo.⁶²

Nessa ampla discussão em torno das regulamentações, chama nossa atenção o fato de que esta pauta, na grande maioria dos casos, esteja sendo mobilizada por segmentos da direita. Esta constatação, no entanto, não deveria nos surpreender, já que o envolvimento da direita na disputa política de pautas no âmbito da cultura tem crescido.

⁵⁸ O caso de Belo Horizonte é sintomático neste sentido, pois embora haja a garantia de espaços “adequados” para a execução dessas manobras, há relatos de que a prática continua acontecendo em ruas não autorizadas. Além disso, mesmo nos espaços autorizados pelo poder executivo, tem havido reclamação da vizinhança, colocando em risco a garantia dada pela prefeitura. Para mais detalhes, ver: <<https://www.itatiaia.com.br/editorias/cidades/2022/12/23/capital-nacional-do-grau-belo-horizonte-pode-ficar-sem-espaco-oficial-para-pratica-da-modalidade>>. Acesso em: 09 nov. 2023.

⁵⁹ Projeto de Lei nº 39 de 2022, ver: <<https://cotia.siscam.com.br/Documentos/Documento/33705>>. Acesso em: 09 nov. 2023.

⁶⁰ Projeto de Lei nº 016 de 2022, ver: <<https://www.vicosa.mg.leg.br/institucional/noticias/2022/05-2022/vereadores-derrubam-projeto-sobre-20182019grau-em-moto20192019>>. Acesso em: 09 nov. 2023.

⁶¹ Para mais detalhes, ver: <<https://agenciamural.org.br/em-mogi-das-cruzes-escola-do-grau-ensina-a-empinar-moto-de-forma-segura-e-fora-das-ruas/>> Acesso em: 06 nov. 2023.

⁶² Projeto de Lei nº 305 de 2022, ver: <<https://www.saopaulo.sp.leg.br/cgi-bin/wxis.bin/iah/scripts/?IsisScript=iah.xis&lang=pt&format=detalhado.pft&base=proj&form=A&nextAction=search&indexSearch=^nTw^ITodos%20os%20campos&exprSearch=P=PL3052022>>. Acesso em: 09 nov. 2023.

No caso dos bailes, por exemplo, um fenômeno semelhante pode ser constatado. Ao se debruçar, num amplo mapeamento, sobre as iniciativas legislativas para disciplinar os bailes funk, seja na cidade de São Paulo, assim como no Rio de Janeiro, Danilo Cymrot (2021) identificou uma série de controvérsias envolvendo as legendas consideradas de esquerda ou de direita, apontando para o fato da existência de políticos, identificados com o campo progressista, que votaram ou propuseram projetos de lei que procuravam limitar a ocorrência dos fluxos, enquanto que políticos da direita votavam em projetos a favor da regulamentação dos bailes e valorização do funk. Para além das aparentes contradições em si, o autor afirma que “apesar do recorrente discurso sobre a criminalização do funk por parte do Estado, o Estado não é homogêneo” (p.133), pois tanto os poderes executivos quanto legislativos “adotam políticas de repressão ao funk, mas também políticas de reconhecimento e valorização” relativas ao funk, enquanto prática cultural. Cymrot assim finaliza:

[...] não se pode concluir de forma simplista que parlamentares de direita formulem e apoiem projetos de lei que visam reprimir o funk, enquanto os de esquerda formulam e apoiam projetos de valorização cultural do gênero. Enquanto em São Paulo há registros de parlamentares do PT e até do Psol votando nas comissões favoravelmente em projetos de lei relacionados ao funk de autoria de parlamentares de direita, além de um parlamentar do PT ser autor de um projeto que busca proibir os “pancadões”, há registro de parlamentares de direita, incluindo autores de projetos de lei que visam proibir os “pancadões, como Conte Lopes e Camilo, que apresentam e/ou votam favoravelmente a projetos que reconhecem o funk (...) e cedem espaços públicos para realização dos bailes (Cymrot, 2021, p. 133).⁶³

Cymrot (2021) arremata afirmando que a contradição e disputa entre correntes ideológicas-partidárias “é aparente, tendo em vista o discurso de que, ocorrendo em espaços longe de residências ou com isolamento acústico, não haveria óbice para a

⁶³ Conte Lopes (PTB) e Coronel Camilo (PSD), que exerceram as funções de vereador e deputado estadual, são apresentados pelo autor como políticos de direita que protocolaram projetos de lei com a intenção de proibir os bailes de rua. No entanto, argumenta Cymrot (2021), estes projetos tinham a intenção de conceder aos poderes executivos, municipal e estadual, autonomia para determinar quais os locais apropriados para que os fluxos de rua ocorressem – a restrição aos bailes ficaria circunscrita a locais residenciais, populosos. Já a referência feita ao PT, diz respeito ao então vereador Reis (PT), que apresentou um projeto de lei, nº 121/2013, que consistia em conciliar os interesses entre o público do baile e a vizinhança local, delegando às subprefeituras o papel de apontar quais seriam os locais mais apropriados para a realização dos fluxos, longe de áreas residenciais.

realização dos bailes” (p. 133). Contudo, me limito a fazer algumas considerações sobre o argumento do referido autor: 1. não há homogeneidade política-ideológica no interior dos partidos políticos, sejam eles considerados de esquerda, direita ou de centro; 2. a valorização do funk enquanto cultura no âmbito do Estado, especialmente no âmbito legislativo, com a existência de projetos que visam garantir lugares específicos para a realização dos fluxos de rua, não anula as práticas de violência por meio do aparato policial deste mesmo Estado, sugerindo que há uma combinação, sempre eficaz, entre concessões pontuais e sistemática violência policial a grupos específicos, especialmente quando se trata de jovens negros. Na “aparente contradição” explicitada pelo autor, o racismo, “como a *sintomática* que caracteriza a *neurose cultural brasileira*” (Gonzalez, 2020 [1984], p. 76, grifos da autora), como eixo que estrutura a sociedade e suas graves consequência para a juventude negra presente nos bailes, parece ser relativizado, frente ao suposto consenso envolvendo campos políticos opostos.⁶⁴ O que nos interessa aqui, levando em consideração o paralelo que se deseja estabelecer com a prática do *grau*, é que as iniciativas legislativas para sua regularização, promovidas, seja por integrantes de direita como de esquerda, têm o objetivo de acomodar uma prática considerada como um “problema”. O que a nossa pesquisa identifica é a existência de significados e sentidos diferentes sobre o mesmo fenômeno social e as pessoas que desejam regularizar o *grau* representam um desses sentidos, dentre outros que estão em disputa.

Como já dissemos, é possível, a partir dos aspectos colocados, estabelecer, ainda que de maneira aproximada, alguns paralelos semelhantes com a prática do skate. De acordo com Giancarlo Machado (2019), a prática do skate no Brasil passou por um histórico processo de marginalização até ser reconhecida como uma modalidade esportiva, definitivamente consagrada em 2020, quando foi incluída como modalidade nos Jogos Olímpicos de Tóquio.⁶⁵ Contudo, e pensando o contexto da cidade de São Paulo, local onde sua etnografia foi realizada, apesar de sua popularidade e reconhecimento, “o *skate* também vem motivando polêmicas por conta dos dissabores oriundos de seu uso em locais tidos como ‘inadequados’, como as ruas e seus equipamentos” (p. 239), a despeito das inúmeras iniciativas, especialmente por parte da

⁶⁴ Trataremos desta questão mais adiante, quando realizarmos uma abordagem dos bailes de rua como fenômeno urbano.

⁶⁵ Por causa da pandemia de Covid-19 os Jogos Olímpicos de Tóquio 2020 só ocorreram em Jul. de 2021.

prefeitura, em construir e promover lugares adequados para a prática do skate. Ainda de acordo com Machado, por trás dessas iniciativas há uma forte percepção moral de que é preciso “tirar os jovens do tempo ócio” (p. 247), regulando suas ações, determinando espaços para prática do skate e retirando suas manobras das ruas, identificado como lugar perigoso.

No caso do *grau*, no entanto, o processo de regulamentação se justificaria pois evitaria acidentes, uma vez que são estimulados o uso de equipamentos de proteção e a reserva de lugares públicos apropriados para a execução dessas manobras; por outro lado, não podemos negar que com muita frequência esses processos de regulamentação estão mais preocupados, como argumentado no parágrafo anterior, com a eliminação dos ingredientes transgressivos que constituem essas práticas e o ordenamento dos usos ‘adequados’ dos espaços públicos. No Projeto de Lei que proclamou Belo Horizonte como a capital do *grau* encontra-se a seguinte afirmação, reproduzia nos demais projetos analisados: “a prática em via pública é tipificada como infração de trânsito gravíssima, e assim deve permanecer, pois praticada sem as devidas cautelas *coloca em risco a vida de quem pratica e a de terceiros*”. Não temos dúvidas de que, de fato, os acidentes decorrentes destas práticas podem ser fatais.⁶⁶ Contudo, esta percepção e a justificativa para a regulamentação deve ser relacionada com dados mais abrangentes. De acordo com o Boletim Epidemiológico do Ministério da Saúde (abr. 2023),⁶⁷ a taxa de mortalidade por acidentes de motocicletas no Brasil voltou a crescer. Em 2021 houve 11.115 óbitos, números estáveis se considerarmos o período histórico de abrangência da pesquisa, entre 2011 e 2021. Além disso, identificou-se um aumento de 55% na taxa de internações por decorrência de acidentes com moto, pois foram 115 mil em 2021, se comparado com o ano de 2011, quando 70.508 pessoas sofreram algum tipo de lesão. Ainda de acordo com o Boletim,

⁶⁶ Para ver alguns casos, acesse: <<https://noticias.r7.com/sao-paulo/influenciador-da-grau-em-moto-mata-adolescente-e-deixa-crianca-ferida-em-sp-03072023>>; <<https://g1.globo.com/ma/maranhao/noticia/2023/07/02/jovem-que-debochava-da-policia-dando-grau-em-moto-morre-ao-bater-em-caminhao-na-br-222-no-maranhao.ghtml>>. Acessos em: 09 nov. 2023.

⁶⁷ Para ter acesso ao referido estudo, ver: <<https://www.gov.br/saude/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/boletins/epidemiologicos/edicoes/2023/boletim-epidemiologico-volume-54-no-06/view>>. Acesso em: 09 nov. 2023.

O perfil das vítimas fatais de motociclistas em lesões no trânsito em 2021 (Tabela 2) são predominantemente do sexo masculino (88,1%), adultos jovens com idade entre 20 e 29 anos (30,8%), de baixa escolaridade com 8 a 11 anos de estudo (39,6%), de raça negra (64,9%) e solteiro (57,3%) (2023, p. 4).

O estudo ainda apontou para um conjunto de fatores de risco, dividido em quatro eixos, que pode explicar as causas por trás destes acidentes: refiro-me ao conjunto de aspectos ligados aos 1. usuários, 2. ambiente viário, 3. veículos e 4. fatores estruturais, (p. 2). Embora o número de óbitos não esteja quantificado com base nos eixos de fatores de risco, o Boletim chama atenção para questões estruturais que são relevantes e têm significativa influência nos números de acidentes. Além do aumento da frota de motocicletas que cresceu, entre 2011 e 2021, mais de 60%, indo de 18,4 milhões de veículos para 30,3 milhões; essa tendência de aumento

[...] se agravou após a pandemia em 2020, guarda relação com crises estruturais do transporte público, demandas por serviços de tele-entregas, em sistemas de trabalhos precarizados e sem nenhuma garantia ou direito ao trabalhador, somada às vantagens que estes veículos apresentam, do ponto de vista individual (tráfego fácil, estacionamento, baixos custos de aquisição e manutenção (2023, p. 5).

Diante desses números e diagnóstico, deve-se questionar até que ponto a prática do *grau* responde por este quadro mais abrangente, além das condições estruturais envolvendo a precarização das condições de trabalho e o caos do trânsito nos grandes centros urbanos. Se estivéssemos, de fato, preocupados com os acidentes de trânsito sobre duas rodas, como alegam as justificativas legislativas, não teríamos de enfrentar questões mais amplas e estruturais como, por exemplo, as condições de trabalho dessas/es trabalhadoras/es?

Retomemos a provocação formulada por Lalão, de que “grau é arte”. Não temos a intenção, depois deste longo sobrevoo em torno dos aspectos legislativos, com base social, de caracterizar a prática do *grau* como esporte, propondo uma oposição entre as duas categorias, arte/esporte, que se soma a outras, como veremos, mas tentar evidenciar que por trás dessas formas de nomeação, há percepções e sentidos diferentes sobre o mesmo fenômeno. Deve-se ressaltar, contudo, que do ponto de vista da presente pesquisa, outras percepções e sentidos entram em jogo. Em uma das conversas que tive com Semente do Mal, perguntei a ele o que o levava a fazer essas manobras, já que são tão

arriscadas. Ele me respondeu que, na sua visão, *grau* significava “liberdade”, uma forma de “tirar um lazer”, “dar uma *chaviada* na quebrada” e, em algumas situações, “dar fuga nos policiais”. A primeira observação que podemos fazer a partir dessas colocações é que a depender do contexto e da situação na qual Semente do Mal está inserido um sentido fica mais latente que outro, dando certa concretude à ideia de que a prática do *grau* mobiliza significados diferentes em contextos e situação variadas.

Outro aspecto que chama atenção é o fato de que o seu último comentário, “dar fuga nos policiais”, deixa explícito um enfrentamento à autoridade instituída, o que, ao menos num primeiro momento, o afasta da noção que trata o *grau* como esporte, sobretudo porque nestes contextos provocar os policiais com o intuito de chamar atenção deles e mostrar suas habilidades como “piloto de fuga” constitui uma forma de mostrar o seu valor sobre duas rodas numa situação extremamente arriscada – agora com tudo filmado e compartilhado nas plataformas digitais, diga-se de passagem, amplificando essas ações e valores numa rede que transcende as relações locais e cria uma outra territorialidade que se constitui nas interações virtuais. Este elemento de afronta e revide a determinadas autoridades institucionalizadas também aparece em algumas letras de funk, que fazem relativo sucesso em certas páginas do Instagram e do YouTube dedicadas ao compartilhamento dessas manobras em forma de vídeos, com se pode observar na letra *Tropa do 244 X na Pista Cortando de Giro*, produzida pelos DJs Do Brooklyn e Lafon Do Md, com referência explícita ao artigo 244 do CTB:

*Na pista cortando de giro
Menor te pega bolado
Sai da frente, vai pro canto
É a tropa do 244
244, 244, 244 (2x)*

*Piquezinho do natal
Ritmozinho diferente*

*Ele é maré 244
244
Só que os menor que dá grau
244
Que passa cortando de giro e ainda de taca o pau
244⁶⁸*

⁶⁸ Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=9PMoIUy1tjQ>>. Acesso em: 30 dez. 2023.

Como se pode observar, se para a ordem instituída 244 é uma infração de trânsito gravíssima,⁶⁹ para segmentos da população jovem negra e periférica, 244 é, como traduzida no funk que acabamos de mencionar, a insígnia de pertencimento que identifica a “tropa”. Em outros funks, mais ou menos atuais, a referência ressignificada (e subversiva?) do código de trânsito continua, agregando outros aspectos igualmente interessantes que evidenciam a atmosfera que permeia essa prática cultural e as controvérsias, sobretudo nas periferias, que as atravessam. Para MC Braz, “244 não é artigo, é estilo de vida”, estimulado pela “adrenalina”. Este “estilo de vida”, vocalizado no estilo ostentação, não pode, contudo, ser confundido com uma tentativa, via consumo, de se desprender de suas origens periféricas, pois “É fato vai acontecer/ cair até aprender/ se fosse fácil playboy já tava na onda”.⁷⁰ A ideia de queda soa, mesmo que essa não fosse a ideia do MC, como uma espécie de duplo sentido, em que “cair” não se trataria apenas de uma consequência previsível durante a aprendizagem das manobras, mas parece fazer alusão a “cair” nas mãos da PM. MC Iguinho da Capital, em outro funk, alerta para o risco: “[...] através do funk a visão eu passei/ que grau não é crime entenda a parada/ crime é prender o ganha pão de alguém/ porque tem umas multas e parcelas atrasadas”. A inversão no sentido do que deve ser considerado crime evidencia uma crítica às condutas policiais nos territórios periféricos diante da juventude “grauzeira”⁷¹. Tais referências sobre a prática do grau nas letras de funk são inúmeras, como enfoques e formas de abordagem diferentes.⁷²

⁶⁹ Convém recordarmos que de acordo com o Código de Trânsito Brasileiro, no inciso III do artigo 244, é proibida a condução de motocicletas “fazendo malabarismos ou equilibrando-se apenas em uma roda” (Brasil, 1997, s. p.).

⁷⁰ *Chama no Grau*, MC Braz, com produção de DJ 2W: <<https://www.youtube.com/watch?v=mH9xUTreyrM>>. Acesso em: 30 dez. 2023.

⁷¹ Mais adiante, sinalizando na direção de regulamentação, o mesmo MC afirma: “[...] enquanto a gente não tem nosso espaço/ vamos fazer as ruas de palco”. Para ter acesso ao funk 244 não é Crime, de MC Iguinho da Capital, produção do DJ Totu, ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=4yoQaB9dkI4>>. Acesso em: 30 dez. 2023.

⁷² Eis alguns exemplos: Bololo no Natal, do MC Neguin da BRC, produção do DJ Drácula: <https://www.youtube.com/watch?v=uvP_zlrkAQ>; 244 não é Crime, do MC Fiel Dk, produção dos DJs Dw Forasteiro e Chris 011: <<https://www.youtube.com/watch?v=Gz-Nu03B8vo>>; Olha esses Robôs – Despertador das Favelas, dos MCs Lipi e Digo STC, produção DJ Guh Mix: <<https://www.youtube.com/watch?v=VrSIkU6CqV8>>. Acesso em: 30 dez. 2023.

Embora a presença feminina na prática do *grau* seja uma realidade, uma breve circulação pelas páginas do Instagram e canais do YouTube dedicadas à divulgação dessas manobras é suficiente para se constatar este fato, deve-se ressaltar que, no contexto dessa pesquisa, a presença masculina na execução dessas manobras foi preponderante. Essa presença reduzida nas ruas, no entanto, tem se modificado e a presença de funks com essa temática entoada por mulheres é só um reflexo desta realidade. Em julho de 2023, MC Lalão lançou um videoclipe chamado *Mandraka Siliconada*, em que a personagem principal é uma mulher que aparece no clipe sobre duas rodas chamando o *grau* pelas ruas da periferia de São Paulo:

*Ô Mandraka
Ô Mandraka
Ah não, é a Lalão né*

*Mandraka siliconada
De Porsche toda blindada
É o colírio pras vilã
E o terror das recalcada
Cheirosa ela tá trajada
Vestidinho é da Prada
A unha toda rosé
Pra dá aquela chaviada*

*Deu salve no meu radinho
Perguntou qual é a missão
Eu falei fica tranquilinha
Que cê tá com a Lalão
Desentoca o foguetão
Cola aqui, me tromba às sete
Pelo ronco da bichuda
Pode pá que é Hornet*

*Foi hora que ela chegou
Eu de bermuda e chinelo
Avistei aquela nave
Toda preta e amarela*

*Mandraka siliconada
Colou na minha quebrada
Me tacou na sua garupa
Acho que eu tô apaixonada*

*No pião de duas rodas
Ela é bem habilidosa*

*A cada curva e acelero
Me deixou libidinosa
Foi quando nós avistou
Aquela VT logo a frente
Mandraka logo é o toque
Fuga foi bem excelente*⁷³

No tocante à prática do *grau*, podemos dizer que as fronteiras entre esporte, arte, lazer e descontração (associada ao ócio) são porosas, imbricadas numa rede de diferentes sentidos e significados que não só estão em jogo, se sobrepondo umas às outras, bem como sugerem, em alguma medida, estarem em conflito. O que se nota, de fato, é o constante desenvolvimento e acúmulo de técnicas corporais (Mauss, 2003 [1935]), que sobre duas rodas promove riscos, trajetos e ranhuras sobre o contexto urbano, em que o corpo, notadamente, jovem e negro, vê sua extensão acrescida pela máquina. Tomando como referência a metáfora elaborada por Raquel Rolnik (1995 [1988]), para quem “construir a cidade significa também uma forma de escrita” (p. 16), em que o “desenho das ruas e das casas, das praças e dos templos, além de conter a experiência daqueles que os construíram, denota o seu mundo” (p. 17), podemos dizer que *chamar no grau*, no contexto pesquisado, não só grafa as ruas e vielas da periferia, como também produz imagens e memórias locais, promove embates e disputas, cria novas maneiras de ocupação, simbólicas e materiais, da cidade, e, seguindo ainda a proposta da autora, essas manobras podem “ser lidas e decifradas, como se lê e decifra um texto” (p. 16) histórica e socialmente situado.

2. Baile da 2

Com pouco menos de três metros e meio, a 2, uma viela de proporções medianas que fica localizada na Avenida Fim de Semana, é onde acontece – ou pelo menos acontecia até a metade do ano de 2023 – o baile da 2. Atravessada por becos e vielas de proporções ainda muito menores que sua via principal, a comunidade, estruturalmente precarizada, a despeito da adaptação criativa da população local ao território, é constituída

⁷³ *Mandraka Siliconada*, da MC Lalão do TDS: <<https://www.youtube.com/watch?v=OckhBqqqqUA>>. Acesso em: 30 dez. 2023.

de pequenos sobrados e alguns pontos comerciais (um supermercado, alguns bares e uma adega) que disputam, de forma paralela, com comerciantes mais bem localizados na Avenida Fim de Semana. Também contam com uma unidade da igreja evangélica e um Telecentro, serviço público de acesso gratuito à internet disponível para comunidade, que fica na entrada da favela.⁷⁴ Territorialmente irregular, nas noites de sexta-feira e aos sábados, intercalados de acordo com Maria, a estreita viela é completamente tomada por grupos de jovens ávidos por algumas horas de diversão e lazer – dividindo espaço, sempre em menor número, vale dizer, com a comunidade adulta local que se distribui nos pequenos bares da região.

Este fluxo é especial não apenas porque, comparado com os outros da pesquisa, ele traz nuances para entendermos a cartografia funkeira da cidade, mas também porque foi neste local que conseguimos estabelecer relação com a Maria, “jovem senhora”, como gosta de dizer, de 54 anos, que mora na comunidade há pelo menos 7 anos. Contrária aos fluxos, a nossa anfitriã, não atrelada a um ponto comercial, defendia o direito de funkeiras/os se divertirem, mas por outro lado enfatizava a “falta de limites e respeito” com as pessoas que “precisam descansar para trabalhar no dia seguinte”. Por se tratar de um baile de menor proporção, se o compararmos com os outros da pesquisa, a única e fundamental coisa que ele possuía era o paredão de som, que ficava, ironicamente, na frente de uma adega, de um lado, e da casa de Maria, de outro. De acordo com a nossa “jovem senhora”, a comunidade ficava sabendo dos fluxos por meio do perfil da adega no Instagram e o baile só ocorria “com a autorização dos ‘irmãos’” locais – embora, ainda de acordo com a Maria, nem sempre estes avisos fossem comunicados com antecedência, de forma regular ou respeitassem a regra de “um final de semana sim e outro não”.

⁷⁴ Para mais detalhes sobre o serviço, ver: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/desenvolvimento/espaco_do_trabalhador/?p=256570>. Acesso em: 05 jan. 2024.



Imagem 9 – Fluxo da 2. Fonte: Autor, abr. 2022.

Neste cenário, o único paredão de som existente se configurava como um componente indispensável, sem o qual a realização do fluxo não seria possível. Pela especificidade do contexto e a centralidade que este artefato cultural possuía no seio da 2, nosso percurso até a sua direção foi algo, diríamos, incontornável, sobretudo porque este objeto carregava em si uma ambiguidade, no mínimo, dramática para a vida cotidiana daquela comunidade: era o elemento indispensável para a realização do baile, cuja agência tinha a capacidade de aglutinar em torno de si o grupo de jovens, mas, por outro lado, era concebido como instrumento de tortura diária da vizinhança local que não pertencia ou frequentava aquele ambiente festivo. Nas palavras de Maria, o paredão de som era provocador de doenças, objeto que promovia a “expulsão” das pessoas de suas casas, alterava e mexia com os valores dos aluguéis e os preços de venda dos imóveis no local, sempre desvalorizados – mais pela existência do baile do que pela precariedade da favela. Tratava-se, de fato, do artefato-símbolo que expressava, no âmbito local, o conflito e os dilemas provocados pela festividade funkeira.

No entanto, vale salientar, que o paredão de som é o ponto de partida para um “problema” que se desdobra em várias camadas. Em torno de um baile de rua o “barulho” é, sem dúvidas, uma problemática fundamental e, neste sentido, aparece como “problema”. Com o “problema” do “barulho”, da “poluição sonora”, outros são trazidos à baila: como sujeira na rua, “músicas feias” etc. Destas questões, o que nos chamou mais atenção é o caráter valorativo e moral que é dado às letras de funk que são tocadas nas noites dos bailes. Esta percepção foi expressa por diversas mulheres cis que aceitaram participara desta pesquisa, inclusive Maria. Neste sentido, para além da “agressão” física, material que os altos picos de decibéis submetem moradoras/es, há também uma “agressão” de ordem que é do simbólico, já que a grande maioria das músicas que embalam estas festas de rua são os funks de estilo putaria, subgênero que aborda o erótico e, muitas vezes, a prática sexual de forma explícita.

Paredão de som: artefato simbólico-material do conflito

Os ritmos irreprimíveis do tambor, outrora proibido, muitas vezes ainda são audíveis em seu trabalho. Suas síncopes características ainda animam os desejos básicos – serem livres e serem eles mesmos – revelados nesta conjunção única de corpo e música da contracultura. A música, o dom relutante que supostamente compensava os escravos, não só por seu auxílio dos legados ambíguos da razão prática, mas também por sua total exclusão da sociedade política moderna, tem sido refinada e desenvolvida de sorte que ela propicia um modo melhorado de comunicação para além do insignificante poder das palavras – faladas ou escritas.

Paul Gilroy, em *O Atlântico negro*⁷⁵

Da laje da casa de Maria, esta era a segunda vez que acompanhávamos o fluxo de sua residência, e víamos do alto a movimentação em sua viela. Nesta ocasião, nossa anfitriã – que “fazia uma social” com alguns familiares e que, gentilmente, me convidou para que eu observasse qual era a sua realidade – chamava atenção de forma sistemática para o “barulho” emitido pelo paredão de som que ficava na frente de sua residência, porém com as cornetas de costas para ela. O seu incômodo, para além do fato de não

⁷⁵ Ver Gilroy (2012 [1993], p. 164).

conseguir ouvir, de forma plena, o som da própria casa, eram as “músicas feias” que ela, “enquanto mulher”, era obrigada a ouvir. Maria fazia suas concessões: gostava da batida, mas, com frequência, criticava as letras, algo muito comum entre as pessoas da pesquisa e, ouso dizer, de significativa parcela da cidade. Nas suas ponderações, a dimensão simbólica contida na estrutura física do “barulho” se estendia, de maneira significativa, para o comportamento de alguns jovens, moças e mulheres, presentes no fluxo: “a mulherada de hoje em dia não sabe se valorizar”. Onde Maria via “barulho” e “músicas feias” – reparem que ela considera funk música, embora “feia” –, o público do funk via “música” e no estilo putaria, o melhor subgênero para dançar.

Rei absoluto na viela da 2, seja para o “bem” ou para o “mau”, o único paredão de som presente no fluxo era, nesses termos, encurralado numa espécie, parafraseando Viveiros de Castro (2018), de “equivocação descontrolada”, que aparentemente colocava, em lados opostos, comunidade e o público do baile funk. O que se pode inferir, mesmo que de maneira preliminar, é que por trás das críticas aos fluxos de rua, outros aspectos que dizem respeito à ordem da vida social têm também estado em jogo, como o comportamento das mulheres, por exemplo. Diante do exposto, entendemos que seja necessário entrar um pouco mais nessa paisagem sonora que constitui os fluxos de rua, com o intuito de nos debruçarmos sobre uma dessas muitas camadas que compõem a relação do funk, do baile e da sociedade de maneira mais abrangente. Este cenário me faz lembrar de uma famosa frase atribuída a Friedrich Nietzsche, importante filósofo que nasceu na Alemanha no século XIX, que diz o seguinte: “aqueles que foram vistos dançando foram julgados insanos por aqueles que não podiam ouvir a música”.⁷⁶ Entre “barulho” e “música”, só nos resta, se quisermos “ouvir” alguma coisa, continuar nossa travessia etnográfica.

⁷⁶ De acordo com Marcos Beccari (2019, p. 192) há dúvidas de que a referida frase, “oriunda de um ditado popular alemão”, seja realmente de Nietzsche.



Imagem 10 – Paredão de som, fluxo da 2. Fonte: Autor, fev. 2023.

“Put4ria”: a paisagem sonora dos bailes de rua



Imagem 11 – Sofia no “século da put4ria”. Fonte: Funkeiros Cults.⁷⁷

Durante o *Primeiro Festival de Mulheres do Funk*, ocorrido nos dias 28 e 29 de abril de 2023, no Centro de Formação Cultural Cidade Tiradentes (CFCCT), na zona leste da cidade, o DJ Pablo RB,⁷⁸ que se autodenomina como “mago das cornetas”, fez, durante uma oficina ministrada por ele sobre criação musical, uma observação curiosa: às vezes um funk faz mais sucesso no YouTube, outros têm mais repercussão no Spotify, enquanto que há aqueles que só estouram nos bailes. Naquele momento, o discurso de RB promoveu duas inflexões importantes. A primeira, deslocava minha percepção de que a rua ainda possuía alguma centralidade na legitimação e no sucesso de MCs e DJs, percepção esta que pode ser vista no documentário *No Fluxo*⁷⁹. Ainda durante o festival, Samira, uma amiga que me acompanhava no evento, ponderou: “não foi isso que ele

⁷⁷ Retirado da *Funkeiros Cults*, página no Instagram que produz e socializa conteúdos relacionados ao universo funkeiro. Postagem realizada em 24 de outubro de 2023, ver: <<https://www.instagram.com/p/CyyXWghr34k/>>. Acesso em: 20 dez. 2023.

⁷⁸ Conhecido como “Mago das Cornetas”, Pablo Roberto de Almeida, de 22 anos, mais conhecido como DJ Pablo RB, é cria do Jardim Ângela, periferia da zona sul de São Paulo. Começou no funk com 18 e já possui alguns *hits* de sucesso, como *Eu Sento e me Acabo* e *Bota na Pipokinha*. Para mais detalhes, ver: <<https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4N4HofKkmZkBZKITLfNsPW>>. Acesso em: 18 dez. 2023.

⁷⁹ Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=ChFb8lhjjs8&t=11s>>. Acesso em: 18 dez. 2023.

disse”. De fato, como se pode constatar, Pablo não afirmou que a rua perdia sua legitimidade, esta afirmação era minha, como desdobramento da sua fala inicial. Refletindo um pouco mais e retomando algumas notas etnográficas produzidas em campo, reformulei: a rua não estava perdendo sua legitimidade como instância reguladora na produção dos funks, mas com a emergência das plataformas digitais, a rua vem dividindo este espaço de regulação com outros espaços e territórios de legitimação. Há funks que surgem em estúdios de produção pensando na repercussão no interior das plataformas, há letras que são produzidas com base nos fluxos de ruas, há aqueles que já são concebidos sob a perspectiva das imagens visuais dos clipes disseminados no YouTube. Contudo, o que a pesquisa evidencia é que estes processos não são lineares. Esta reflexão inicial é para chamarmos atenção para o seguinte fato: os funks que embalaram os fluxos de rua não são os mesmos que figuram como os mais tocados no Spotify, nem são, necessariamente, aqueles que se transformam em videocliques com mais de 20 milhões de visualizações, embora, como já dissemos, isso não constitua uma regra.

Esta percepção de que a paisagem sonora dos bailes de rua ainda é constituída, majoritariamente, por funks do estilo putaria, é uma constatação, inclusive, identificada em outras pesquisas que, embora não tenham feito desse funk específico seu objeto central de estudo, chegaram à mesma conclusão. É o caso das pesquisas realizadas por Oliveira (2016) e Del Picchia (2021). Embora estivesse preocupada em explicar quais seriam as causas, econômicas e sociais, que pudessem explicar a ascensão do estilo ostentação na cidade de São Paulo, Oliveira (2016) chegou à seguinte conclusão: ainda “que a vertente mais popular do *funk* hoje seja a da ostentação, pude perceber que nos bailes de rua o que toca é o chamado ‘*funk* putaria’” (p. 90). Já Del Picchia (2021), durante sua etnografia, reconheceu o protagonismo do funk putaria presente no que ele chamou de “sistemas de som da quebrada”, composto pelos “sistemas de som customizados fixos”, os “paredões de som”, os “sons automotivos” e os “sistemas de sons de fábrica” (p. 145-158). Contudo, o autor pondera e relata que este subgênero dividia a sonoridade dos bailes de rua com o estilo proibidão⁸⁰ (p. 138). O fato é que lidar com os bailes de rua na cidade de São Paulo implica olhar para esta peculiaridade em constante transformação.

⁸⁰ Em síntese, os funks do estilo proibidão são aqueles que versam sobre o cotidiano do “mundo do crime”, da vida sob a perspectiva do “bandido”.

Depois do festival, já em casa, me debrucei sobre minhas notas etnográficas, aquelas dedicadas ao baile da 2, com o intuito de mapear alguns funks entoados naquele fluxo. Ao longo de nossas incursões tornou-se prática comum, no processo de descrição, intercalar observações de cenas no baile com trechos ou frases soltas de funks ouvidos ao fundo.⁸¹

Já passava da meia-noite e o fluxo da 2 estava lotado. Wilson, Timbé e eu, mais dois amigos de Timbé que conheci naquela noite, estávamos na frente de um bar, local que se transformou, ao longo do tempo, em ponto estratégico de entrada em campo. Como a viela era pequena e a multidão tornava o deslocamento desafiador, me acostumei, acompanhado ou sozinho, a ficar numa região central da viela, cuja visibilidade e a interação com o dono do bar eram favoráveis – não havia pontos de fuga na viela caso houvesse uma investida policial. Como de costume, naquela altura da madrugada, era comum que eu circulasse pelo território, indo sempre na direção do único paredão de som que ficava praticamente no fim da viela, na frente da casa de Maria. Com exceção do Wilson, Timbé e seus dois amigos optaram por permanecer no mesmo local. Com um “já voltamos”, demos início, Wilson e eu, a caminhada que, entre outras coisas, se deixava levar pela escuta atenta da paisagem sonora ao meu redor. Ao longo do deslocamento, com o *smartphone* nas mãos, ia anotando, sempre que possível, as frases que conseguia identificar naquele contexto sonoro difuso:

Já te cortei?

Te corte não

As meninas do Mandela

*Tá fudendo de montão*⁸²

Caminho alguns metros e paro na frente de outro salão, transformado em bar de forma improvisada, descendo a viela. Ao contrário do estabelecimento anterior – onde o público era majoritariamente mais velho e a máquina de músicas tocava mais sertanejo e

⁸¹ Tais descrições eram registradas, sobretudo, em paradas estratégicas ao longo das minhas circulações e deslocamentos.

⁸² *Sequência do Toma Toma – As menina do Mandela*, produção dos DJs Rafinha e Chavão: <<https://www.youtube.com/watch?v=Q8jn6EB697M>>. Acesso em: 19 dez. 2023.

fórró-brega –, aqui o público presente é nitidamente mais jovem, assim como aquelas/es que fazem o atendimento, quatro jovens, três rapazes e uma moça. Aliás, a cena de um dos rapazes com um copo de bebida nas mãos, curtindo o baile e atendendo ao público constitui um ótimo referencial para entendermos a atmosfera de descontração do local. Não temos acesso ao interior do bar improvisado, que vende os combos de bebidas da sua entrada, simulando um balcão. Enquanto compro uma cerveja, a trilha sonora que embala a nossa travessia é modificada:

*É o DJ Bruno Prado
O mágico dos beat*

*Atenção, novinhas: isso é um assalto!
Isso é um assalto! (2x)
Levanta a mão, levanta a mão, levanta a mão (2x)
Eu vou roubar teu coração
Coração, coração, coração (2x)
Eu vou roubar seu coração*

*Atenção, novinhas:
Levanta a mão, levanta a mão (2x)
Levanta a mão: isso é um assalto
Levanta a mão: eu vou roubar seu coração
Levanta a mão, levanta a mão*

(...)

*Rouba, rouba o coração dela (2x)
Roubei!
Isso é um assalto!
Agora passa pra xereca*⁸³

⁸³ Lançada em 28 de jan. de 2022, o *beat* *Eu vou roubar seu coração - Isso é um assalto*, produzido por DJ Bruno Prado e interpretado pelos MCs Toy e Lil, foi lançado no YouTube pelo perfil do referido DJ Prado e, atualmente, possui mais de 600 mil visualizações: <<https://www.youtube.com/watch?v=tIN7ozFf6WQ>>. No dia seguinte deste lançamento, 29, a mesma música já estava perfil do Clube da Dz7, com a *assinatura sonora da produtora* no corpo da música, ausente na primeira versão. Neste perfil a canção já conta com mais de 6 milhões de visualizações: <<https://www.youtube.com/watch?v=hUtBRyPOijE>>. Já em abril do mesmo ano, mais especificamente no dia 14, *Eu vou roubar seu coração* ganharia vida em um videoclipe produzido pela *Love Funk* e, atualmente, o mesmo tem mais de 400 mil visualizações: <<https://www.youtube.com/watch?v=Y0pdU02jYog>>. Retomando a discussão pautada pelo DJ Pablo RB, reconstituída na página 34 deste trabalho, a trajetória desta música dá uma pequena dimensão dos inúmeros percursos que um *beat* pode ter. Acessos em: 18 dez. 2023.

O eu-lírico cantado pelos MCs Toy e Lil não recorre a nenhuma imagem romântica para evidenciar sua verdadeira intenção: uma vez que o “coração é roubado”, imagem figurativa para evidenciar o ato de conquista, o eu-lírico masculino recorre a uma imagem pouco romântica, de uma ironia grotesca, eu diria, para revelar sua segunda intenção, “passa pra xereca”. Com a cerveja nas mãos, mexendo levemente os ombros, com os braços colados ao corpo e o copo de cerveja na altura do rosto, dou mais alguns passos na direção do paredão. Ao longo de nosso passeio sonoro, além do ato sexual explícito contido nas letras, entoado por homens cisgênero, na sua maioria negros, é interessante notar que no início da grande maioria dos funks captados há uma espécie de introdução onde, com muita frequência, o DJ que produziu o beat fala de si na terceira pessoa, como se fosse uma espécie de “assinatura sonora-oral” do DJ, ou DJs, que produziu o *beat* que está para começar, como acontece na música *Eu vou roubar seu coração*, onde o DJ Bruno Prado é apresentado como “*O mágico dos beat*”. Fizemos uma pausa estratégica na nossa circulação pela viela e paramos na frente de uma casa. De costas para um portão, observo o outro lado da viela, cheia de casas e pequenos sobrados. Dali é possível visualizar que, em um dos sobrados, duas pessoas observam o movimento na viela, mas a grande maioria das casas estão com janelas, portas e portões fechados. Em outra casa, um casal observa o fluxo do portão. Eles não estão, necessariamente, curtindo o baile, só estão observando atentamente a pequena multidão de jovens à sua frente.

*Fala aí nessa porra quem é que tá barulhando na favela do Paraisópolis,
caralho*

No baile da Dz7 estou ouvindo esse nome a todo tempo

DJ Ruan ZS, ein. Tá falado pa caralho na boca das piranhas

É o J2, porr!*

Maestro da bruxaria

‘Eu só quero ser feliz’

Ela só quer fazer um boquete

Vou arrastar pro beco, pro beco da Dz7

Oh, só tenho uma coisa pra falá, só tenho um coisa pra dizer

A sua amiguinha fode, fode, fode, fode, fode, fode

Fode mais do que você

Fode, fode, fode, fode, fode mais do que você (3x)

E na piranha é vapo

E na pinhara é vapo, vapo, vapo, vapo, vapo, vapo, vapo...

*Na Dz7 ela trepa
Na Dz7 ela fode
Na Dz7 ela trepa, trepa, trepa, trepa, trepa, trepa, trepa, trepa...*⁸⁴

Depois de uma “longa” introdução, em que os DJs Ruan ZS e J2 “assinam” seu *beat*, um clássico do funk carioca entra, de forma *sampleada*, em cena: “*Eu só quero é ser feliz*”. Antes que o gatilho da nostalgia pudesse fazer qualquer tipo de efeito, somos “arrastados” para algum “beco” e presenciamos a cena de uma “piranha” fazendo uma “boquete”. Enquanto caminho, ou tento caminhar, já que à medida que me aproximo do paredão de som, maior é a concentração de jovens ao redor do “astro-rei”, observo que no geral ninguém dança de maneira muito expressiva, nem há espaço para tanto, e o clima é mais de conversas paralelas, descontração, embora seja possível reparar que os corpos estão sempre em movimento, com os ombros e as cabeças se mexendo no ritmo das batidas cada vez mais altas.

*DJ Wizard, o bruxo das américas (aí)
Se quiser tocar toca, se não quiser tocar escuta
Npcsize lançou mais uma, hein?
Caralho, filha da puta*

*Soca, soca, soca, soca, soca, soca, soca, soca (4x)
Vem com o DJ NpcSize
Que ele é mó piranhão
Vem com o DJ Wizard
Que ele é mó piranhão
Ele te bota, soca, soca
Sem nem ter preocupação*

*Ele te bota, soca, soca, soca, soca, soca, soca, soca...
Sem nem ter preocupação*

*Depois do bailão, você vai ir pra minha treta
É soca, soca, soca, soca, soca, soca, soca na buceta
Soca, soca, soca, soca, soca, soca, soca, soca
Soca, soca, soca, soca, soca, soca, soca na buceta*⁸⁵

⁸⁴ *A sua Amiguinha fode mais do que você*, dos MCs Mingau, Buraga e Nutella, com produção dos DJs Ruan ZS e J2. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MUFefsOCx-0>>. Acesso em: 18 dez. 2023

⁸⁵ “*Ele te bota soca soca*”, da MC Mazzie e do MC RD. Produção dos DJs Wizard NpcSize. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jb607eEscw0>>. Acesso em: 19 dez. 2023.

Embora haja a participação de uma MC neste funk, nada se altera em relação à postura de passividade das mulheres diante de desejo masculino, o eu-lírico feminino, na voz da MC Mazzie, que canta praticamente a música inteira, restando ao MC RD a voz masculina, cantar somente a última estrofe da letra, o que não evidencia uma relação mais ativa nesse jogo sexual – além da violência explícita sugerida pelos versos “Ele te bota, soca/ Sem nem ter preocupação”. Muito próximo do paredão de som, no centro nevrálgico da sonoridade funkeira, a pulsação das batidas mais graves, intercaladas com os sons agudos estridentes, fazem qualquer corpo vivo, seja humano ou não, tremer.

Aí DJ Blakes!

Lança as pura pra elas, caralho

E aí DJ Blakes!

Lança as pura, porra

Só mandelão original

‘A vida, pode ser, mas ó: eu só transo se for sem camisinha’

Caralho, eu tô sem camisinha

Caralho, ela fode no pelo

Fode no pelo

Fode no pelo

Ela toma na frente, ela toma na xota

Ela toma nas costas,

Ela toma no...

*Caralho, eu tô sem camisinha*⁸⁶

Depois da já “tradicional” introdução, desta vez com o MC 2K chamando o DJs Blakes para “lança” as “pura”, uma voz feminina não identificada, num timbre de voz muito parecido com a da MC Mazzie – um pouco mais sussurrante para evocar sensualidade –, informa o eu-lírico masculino de que “só transo se for sem camisinha”, sugerindo uma aparente decisão feminina que logo é “tomada” por batidas aceleradas e agressivas quando a voz masculina retoma a cena. Diante desse sobrevoo pela paisagem sonora dos bailes de rua, é natural, num primeiro momento, que haja um desconforto com as letras desses funks, mais com o tempo, como veremos, uma série de negociações são colocadas em prática de maneira que o baile seja “curtido”, inclusive pelas jovens moças que frequentam os fluxos. Finalmente, cruzo com o paredão e me desloco para o espaço

⁸⁶ “Caralho eu tô sem camisinha - Ela fode no Pelo”, do MC 2K. Produção DJ Blakes. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fmEHeRZt64Y>>. Acesso em: 19 dez. 2023.

praticamente vazio do seu lado traseiro, onde todo o luxo das cores, das luzes de *led* e da expressão de potência, evocada na força dos decibéis deste artefato, são substituídos por um fundo opaco, sem cor, numa madeira relativamente surrada. Depois dessa sequência de funks no estilo putaria, MC Rodolfinho é “convocado” para “quebrar” a atmosfera criada pelo acelerado ritmo dos funks putaria. Com um *hit* com mais de quatro anos de existência e espantosos 51 milhões de visualizações, o MC dá o seu recado:

*Hoje eu joguei a XJ na pista
Enrolei o cabo dela e parti pra Copacabana
Cabelo ao vento, sente a adrenalina
A nave nós que domina e a vida Deus comanda
Lembra daquela ruiva cinderela
Que sempre fechou comigo
Independente da missão
Andava de mão dada na favela
E hoje é a garupa do meu foguetão
Um recado para aqueles recalçado
Só descreditou e hoje quer colar
É tchau pra eles fui abençoado
E nós tá voando baixo, em outro patamar*

*Mundão girou
Agora vários quer chamar de amigo
Mundão girou
Mas se eu moscar age igual inimigo
Tranquilo eu sigo igual um velho ditado
Só vai beber da minha água, quem passou sede comigo⁸⁷*

Com elementos do estilo ostentação, já é possível identificar em *Velho Ditado* mudanças significativas, se o comparamos com o que se mencionou até aqui, não somente no conteúdo da letra, mas também no ritmo e na melodia, mais cadenciados. Uma espécie de “respiro” para o baile, depois de sequência de funk putaria. Esta breve caminhada na direção do paredão de som do baile da 2 assinala uma fotografia representativa da paisagem sonora que constitui os fluxos de rua da nossa pesquisa. Nas ruas há uma certa hegemonia do estilo putaria, cantada, produzida e colocada em circulação por homens cisgênero, na sua maioria negros, oriundos da classe trabalhadora. Embora se deva

⁸⁷ *Velho Ditado*, de MC Rodolfinho, com a produção do DJ W. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w86u_r_RyZ8>. Acesso em:

reconhecer que durante os bailes outros subgêneros são tocados, o fato é que o estilo putaria ainda reina soberano em tais fluxos de rua.

Com o fim da nossa travessia e com tal reconstituição sonora dos bailes da pesquisa em mãos, podemos chegar a algumas conclusões. Uma delas nos obriga a olhar para o conteúdo destas letras e refletir sobre as representações ali contidas, em que as relações de gênero e sexualidade são expressas tendo como perspectiva central, como visto, o ‘eu’ masculino, notadamente machista e sexista, em alguns casos. Diversas autoras (Lopes, 2011; Oliveira, 2020) que se debruçaram sobre essa questão chegaram à mesma conclusão, embora por caminhos diferentes. Tomando como exemplo a pesquisa desenvolvida por Láiza Santana Oliveira (2020), cujo objetivo se concentrou em analisar como os bens de consumo foram importantes para estruturar a cena funk de São Paulo entre os anos de 1995 e 2014, a representação das mulheres no funk paulista caracterizava-se por um processo marcado não só pela “mercantilização do corpo feminino”, como também pela construção social representativa do corpo feminino pela ótica masculina.



Imagem 12 – Baile da 2. Fonte: Autor, abr. 2022.

Nossa pesquisa etnográfica, deve-se lembrar, se deu em três bailes heteronormativos e isso, evidentemente, se reflete na paisagem sonora que acabamos de descrever. Embora estejamos vivenciando mudanças significativas nos últimos anos, o fato é que a presença masculina no circuito de produção e circulação dos funks nas periferias de São Paulo, incluindo-os na ativação dos sistemas de som que promove os fluxos de rua (Del Picchia, 2021, p. 138), ainda é, majoritariamente, feita por homens cis.

Dito isso, acrescentaria outro aspecto que explicaria o sucesso dos funks putaria nos bailes de rua: sua peculiaridade rítmica favorável à dança. Ao longo da pesquisa, diversas pessoas me afirmaram que o estilo putaria era muito melhor para dançar que outros subgêneros do funk. No caso das moças e mulheres que se incomodam com o conteúdo desses funks, de um modo geral as letras são literalmente ignoradas, apesar dos tons “ofensivos”, e o foco é concentrado na batida. Esta percepção pode ser identificada no discurso das mulheres que participaram da pesquisa. Neste sentido, o estilo putaria estaria atravessado por uma primeira ambiguidade: quando entoada por homens cis, seu conteúdo é machista, mas entre os subgêneros do funk sua batida envolvente é, nos dizeres das participantes da pesquisa, a melhor para se dançar. Quando, porém, o eu-lírico da enunciação do estilo putaria é uma mulher o sentido ofensivo por parte das jovens presente nos bailes se altera e a ambiguidade, a princípio, deixaria de existir, já que se tratando de uma mulher falando sobre o seu próprio corpo o sentido e o significado do que é dito se altera, já que o sujeito do discurso poético muda. Justamente nesse ponto é que a nossa travessia se completa: ao longo de nossas imersões notamos a presença, cada vez mais expressiva, de mulheres do funk na paisagem sonora dos fluxos de ruas. Ao longo de 2022, umas das figuras mais emblemáticas da cena funk paulista, com repercussão e trânsito nas ruas, é a MC Pipokinha que, no dia 30 de jul. 2023, esteve no aniversário da Dz7 entoando um de seus *hits*:

*Clube Dz7 fábrica de Mandelão
Esse é o Nogueira, porra
Felypinho 013 manda pra meninas sapeca*

*Aí Pablo RB
Vem com bigodinho de Hitler que minha pepeca é terrorista*

*Pipokinha princesa da putaria*⁸⁸

Ao se autointitular “princesa da putaria”, MC Pipokinha desloca o sujeito de enunciação, descrito em parágrafos atrás, com uma postura ativa no jogo sexual, que sugere uma inversão de papéis onde o eu-lírico feminino possui desejo. Assim como seus interlocutores, homens cis, do funk putaria, ela também quer gozar, numa alusão ao sexo oral. Interessante notar que quando MC Pipokinha chama sua “pepeca” de “terrorista”, nos fazendo lembrar do funk *My Pussy* é o poder, da MC Valesca Popozuda – referência do funk carioca que surgiu, nos anos 2000, no grupo Gaiola das Popozudas, um dos precursores do funk feminino no Brasil –, ela institui, confere poder ao órgão sexual feminino, assim como já fez Valesca Popozuda e outras mulheres MCs. Como se pode perceber, o debate vai se deslocando: se para significativa parcela das moças e mulheres que vai ao baile o funk putaria cantado pelas mulheres é diferente do entoado pelos homens cis, diminuindo a princípio certo desconforto, entre as feministas, dentro e fora da academia, contudo, a questão não é tão simples assim. O debate que aí se instala é: essas MCs estão praticando suas “liberdades sexuais” ou estariam ainda presas ao patriarcado e as representações que os homens cis fazem das mulheres? Trataremos desta questão adiante. O que precisa ser dito neste momento é que a “princesa da putaria” não é a única mulher com presença nos bailes de rua, ao menos nos bailes que circulamos. MC Dricka foi outra personagem presente nos fluxos da pesquisa, com uma performance feminina diferente daquela protagonizada pela MC Pipokinha; a “rainha dos fluxos”, como gosta de se autodefinir, está mais próxima do estilo ostentação, como se pode observar em um dos seus *hits* de sucesso, com mais de 100 milhões de visualizações:

*E nós tem um charme que é da hora, da hora
Um sorriso que é de impressionar
E nós desenrola nas palavra, não leva desaforo pra casa
Eu que posso me bancar*

*De nave nós tamo a milhão
No baile chamando atenção
E as recalçada me odeia
Nós é porte de sereia desejo dos vilão*⁸⁹

⁸⁸ *Bota na Pipokinha*, da MC Pipokinha, com produção dos DJs Pablo RB, Noguera e Felypinho: <<https://www.youtube.com/watch?v=vSkW7eHyjFk>>. Acesso em: 18 dez. 2023.

⁸⁹ *E Nós Tem Um Charme Que é Dahora*, da MC Dricka, produção 506 FILMS. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=h53iBmEKupg>>. Acesso em: 05 jan. 2023.

Embora a MC não se furte de interpretar funks do estilo putaria, como o lançado recentemente, *Só socando Dentro*⁹⁰ – um nome, por si só, particularmente sugestivo –, deve-se reconhecer que a *cria*⁹¹ da Vila Nova Cachoeirinha, zona norte de São Paulo, não performa da mesma maneira que MC Pipokinha, e, pelo fato de ser uma mulher negra, traz consigo diálogos e influências da cultura negra, como se pode constatar neste encontro que ela teve com o arte-educador Mestre Ivamar.⁹² Seja como for, é importante frisar que as mulheres que constroem a cena funk sempre tiveram entre suas/seus fãs pessoas que pertencem ao universo LGBTQIAP+ e esta realidade pode ser, inclusive, identificada nos próprios bailes heteronormativos que frequentamos, com a presença, ainda pequena, de grupos que podem ser vistos por essa perspectiva – em um dos fluxos que circulamos, mas que não fez parte de nosso campo de maneira sistemática, era possível ver um grupo de pessoas gays e mulheres trans se divertindo no baile, aparentemente sem nenhum constrangimento.

Como dito anteriormente, para parcela significativa de jovens que vai ao baile de rua, o funk putaria cantado pelas mulheres é diferente do entoado pelos homens cis, tirando ou minimizando, por assim dizer, o desconforto que essas jovens sentem ao ouvir o subgênero putaria na voz masculina. Em tese, para essas jovens a questão se resolveria com mais espaço para as mulheres na paisagem sonora dos bailes. No entanto, as feministas, no plural, dentro e fora da academia, dizem que a questão não é tão simples assim, promovendo um intenso debate sobre o papel das mulheres funkeiras, e aqui me refiro não somente às MCs, mas também dançarinas, produtoras e DJs, no processo de emancipação e igualdade nas relações de gênero. Esta questão pode ser formulada da seguinte maneira: estas mulheres, especialmente MCs como a Pipokinha, estariam exercendo suas “liberdades sexuais”, com autonomia sobre os seus corpos ou estariam

⁹⁰ *Só socando Dentro*, Mc Dricka, produção dos DJs Dozabri, Deivão e Biel Divulga: <<https://www.youtube.com/watch?v=j1v4hZgEh6E>>. Acesso em: 05 jan. 2023.

⁹¹ *Cria* é uma gíria muito utilizada no universo funkeiro e deriva do substantivo “criação”. Dizer que uma pessoa é *cria* de um determinado lugar significa que ela nasceu e foi criada nesta região.

⁹² Para ter acesso ao encontro, ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=vdnmonigWs8>>. Acesso em: 05 jan. 2023.

ainda presas ao patriarcado e as representações que os homens cis fazem delas? Carla Mattos (2011) sintetizou de forma precisa essa polaridade:

A controvérsia sobre o funk erótico-sexual traduz uma disputa de sentidos sobre “liberdade sexual” ou “opressão/objeto sexual” e do que seria uma “autêntica subversão cultural à ordem sexista e racista”. O debate tende a polarizar *sujeito* e *estrutura*, reproduzindo a dicotomia *indivíduo/autônomo* x *sociedade/reprodução dos padrões*. Essa percepção política sugere uma importante interrogação: o funk é um obstáculo ou uma possibilidade de ‘empoderamento’ feminista na cultura jovem feminista de segmentos populares? (Mattos, 2011, p. 245-246, grifos da autora).

A dicotomia, que pressupõe uma disputa, sintetizada na forma de uma pergunta por Mattos (2011), tem, de tempos em tempos, mobilizado discussões e estudos no sentido de enfrentar a questão colocada. Mesmo se submetendo ao contexto geral, em que a entrada das mulheres no funk, sobretudo a partir do final dos 1990, se caracterizou por meio da objetivação de seus corpos, deveríamos ainda nos perguntar: haveria alguma forma de agência ou resistência neste contexto de opressão patriarcal? Em sua pesquisa sobre o funk no Rio de Janeiro, Adriana Carvalho Lopes (2011) argumenta que a emergência das mulheres no funk se deu em um período histórico de crise do próprio movimento funk enquanto gênero musical (Essinger 2005), e que o espaço das mulheres na cena carioca, em que o corpo se caracterizaria como instrumento de visibilidade, ocorreu, ainda de acordo com a autora, em um contexto “ultramodernizante, no qual o sexo passa a ser uma mercadoria altamente vendável, que essas personagens da cena funk atual têm lugar. Poderíamos dizer que essas personagens refletem tal contexto, ao mesmo tempo em que colaboram para a sua construção” (Lopes, 2011, p. 161). Para Lopes, que fazia referência à primeira geração de mulheres do funk carioca, não havia somente uma ascensão numa perspectiva puramente mercadológica, mas também, e isso tem a ver com a maneira pela qual essas artísticas se colocavam, uma espécie de reatualização de uma gramática sexista, homofóbica e racializada. Depois de vivenciar, ao longo de sua pesquisa, os bastidores e o cotidiano do trabalho artístico dessas mulheres, e se questionar se havia alguma forma de agência ou resistência em suas atuações, a autora conclui que

Mais uma vez, é preciso lembrar que a agência não é sinônimo de resistência, ou, nesse caso, que a agência das funkeiras – que não são passivas diante dos discursos e das performances do mundo funk [masculinizado] – não é sinônimo de resistência feminista. O funk

interpela as mulheres como “fiéis”, “amantes”, “novinhas” e elas não ficam caladas diante desse “chamado”, mas a resposta que elas encenam, dificilmente rompe com a desigualdade entre os gêneros. As mulheres têm participado da cena funk atualizando a dicotomia “virgem/puta” e, conseqüentemente, as relações de poder que naturalizam tais posições (p. 177).

Nesse processo de interpelação, em que as mulheres, em síntese, responderiam ao “chamado” dos homens cis, as MCs daquele contexto não estariam, ainda de acordo com Lopes (2011), deslocando as relações de gênero na direção da emancipação feminina. Já Tamiris Coutinho (2021), que analisa uma série de funks cantados por diversas MCs cariocas, argumenta que o funk aparece, sim, como espaço de empoderamento feminino. Numa complexa seleção de trechos de funks considerados pela autora como tipos representativos deste processo de empoderamento, Coutinho enquadra essa seleção de fragmentos em campos, ou como ela chama, “esferas” da vida social, que englobam o enfrentamento das mulheres em torno de questões ligadas aos seguintes fatores: 1. transformações das estruturas patriarcais, com o objetivo eliminar as discriminações de gênero e sociais; 2. questionamentos da ideologia patriarcal; 3. criação de condições concretas para que as mulheres pobres possam ter acesso e controle a recursos materiais e comunicacionais (p. 96-105). Para cada trecho de funk analisado, a autora dava enfoque diferente no tocante às pautas de luta dos movimentos feministas, em especial o feminismo negro.

Em sua etnografia, Izabela Nalio Ramos (2016), acompanhou as interações de um grupo de mulheres do funk com a temática do feminismo. De acordo com a autora, embora as funkeiras de sua pesquisa tivessem tido contato com essas questões,

Isto não significou que as funkeiras com quem conversei se dissessem necessariamente feministas, e nem que os espaços que frequentei nas atividades da Associação fossem totalmente receptivos às pautas feministas. Nas conversas e interações que tivemos, o que mais me chamou a atenção no aspecto das relações de gênero foi que as funkeiras buscavam um status de igualdade (MATTOS, 2014) em relação aos funkeiros homens, tanto no cotidiano quanto nas produções artísticas. Esta igualdade era pensada de forma ampla, e na maioria das vezes se refletia em uma demanda por igualdade de direitos nos termos praticados pelos meninos. O direito a ostentar, o direito a se relacionar com quantas pessoas quisesse sem ser estigmatizada e inferiorizada, o direito a tratar os meninos da mesma forma que estes as tratavam (p. 170-71).

O exercício da autora para escapar da dicotomia que abriu esta seção encontra inspiração no trabalho desenvolvido pela Mariana Gomes Caetano (2015), que se debruçou, entre outras coisas, sobre a vida profissional da funkeira Valesca Popozuda, para compreender qual a trajetória da sua relação com as pautas feministas – o interesse da autora, diga-se de passagem, era compreender as raízes de certos setores feministas que criticavam as funkeiras. Nas palavras de Caetano, olhar para trajetória da cantora, foi fundamental para compreender

[...] o caminho pedagógico que acompanhou a funkeira até que ela pudesse afirmar, sem qualquer restrição teórica, que é sim feminista. Acredito que esta história foi construída através de trabalho árduo e de muita escuta, já que a própria cantora afirma que as próprias mulheres vão até ela para dizer que se inspiram através de sua música, seus discursos – que se modificaram ao longo dos seus 15 anos de carreira – e suas performances (p. 156).

Caetano ainda sugere que

Compreender a vivência da funkeira e as posturas corajosas adotadas por ela em mais de uma década é construir com o feminismo uma relação que permite a escuta, o compartilhamento de experiências e trajetórias, o respeito às vivências e, principalmente, a construção coletiva de um olhar democrático e empático para com as mulheres (p. 156).

Por fim, a autora afirma que, por diversas vezes, a dançarina se afirmou como feminista, mas que, a despeito disso, “parte do movimento feminista brasileiro (...) parece preferir o julgamento do comportamento da funkeira ao diálogo aberto e franco sobre as enormes contribuições de Valesca ao feminismo brasileiro” (p. 146). Neste sentido, a perspectiva de Caetano (2015) é pertinente pois a sua aposta no “caminho pedagógico” sugere optar pelo *movimento*, pelas relações de alteridade que atravessa as mulheres, no plural, e nessa perspectiva, mesmo se posicionando no interior desta discussão, oferece ao menos uma pista para a dicotomia, ou a ambiguidade, que trouxemos no início desta conversa. Este “caminho pedagógico”, no entanto, deve ser compreendido como um processo de aprendizagem que não é, deve-se ressaltar, linear e considerar que ao longo destes percursos há rupturas, avanços, negociações e recuos; além disso, este processo deve ser compreendido e analisado à luz de contextos políticos e sociais mais amplos, em

que os dilemas e desafios que atravessam o funk e suas relações com os feminismos e as lutas de emancipação e igualdade das mulheres no Brasil estão intimamente imbricados em questões relacionadas a aspectos raciais e de classe.

Ao longo de nossa pesquisa, tivemos a oportunidade de conversar com alguns MCs. Três deles, homens cis negros, escreviam funks no estilo putaria, nos moldes daqueles reproduzidos anteriormente. Nesses diálogos, meu interesse sempre era entender como se dava o processo de criação e quais eram as condições concretas de suas inspirações. Ambos me relataram que as mulheres entoadas em suas canções eram inspiradas em mulheres reais, que eles conheceram pessoalmente ou que tiveram contato por meio de histórias que ouviram. Em síntese, o perfil relatado por eles descreve um perfil de mulher que, no geral, gosta de estar nos bailes de rua, usa roupas curtas, “mostrando a polpa da bunda”, fica com mais de um rapaz na mesma noite sem nenhum constrangimento e gosta de ostentar às custas de seus parceiros. Devemos, evidentemente, relativizar algumas dessas colocações, especialmente aquelas que se referem à autonomia financeira dessas mulheres. Mas, o que se pode inferir dessas declarações, mesmo que de maneira preliminar, é que os funks produzidos por esses rapazes podem ser compreendidos como uma espécie de interpretação ou tradução machista de determinadas mulheres que assumem um comportamento livre na performance de suas sexualidades, com autonomia sobre seus próprios corpos, independente dos julgamentos a que podem ser submetidas.

Deve-se admitir que a participação e entrada das mulheres no universo funkeiro é ambígua: a princípio como dançarinas, para na sequência emergirem como MCs. Ainda que pressionadas ou interpeladas, como sugere Lopes (2011), a continuarem falando sobre seus corpos de forma erótica e se submetendo ao contexto mais ampliado da sociedade machista, misógina e patriarcal, esta foi a maneira pela qual a primeira geração de mulheres do funk pôde participar da cena e pavimentar caminhos para si e para outras que surgiram ao longo do tempo. No curso desses desdobramentos, a questão que sempre se colocou – e que ainda se coloca –, sobretudo entre as feministas, dentro e fora da academia, é se haveria ou não agência e formas de resistências ao longo desses processos. Como dissemos anteriormente, em conversas com moças e mulheres que frequentam os bailes de rua, há um significativo incômodo e mesmo repulsa a canções no estilo putaria entoado por homens cis; em outras palavras é preciso reconhecer que mesmo estando sob este contexto e dançando essas músicas, não há passividade, mesmo que a cena possa

sugerir contradição. Faço essas observações, creio eu, na direção contrária à dicotomia que se procura estabelecer sobre essa questão, assumindo a perspectiva pedagógica argumentada por Caetano (2015), pois o que o trabalho de campo demonstra é que a questão é complexa, permeada por ambiguidades.

Em meio às muitas incertezas da atual conjuntura política, em que o “bolsonarismo”, força política de extrema direita que emergiu no Brasil recente, avança sobre as pautas de caráter cultural, fazendo uso do chamado “pânico moral” como estratégia política para submeter sua visão de mundo às demais formas de existência, o que se identifica é que cada vez mais mulheres têm, de diversas maneiras, protagonizado a cena funk e criado formas de resistência. Isso não só na defesa do universo funkeiro e da participação das mulheres do funk em si, mas no acolhimento e reverberação de pautas identificadas com as minorias, sugerindo que a questão não é deixar de cantar funks no estilo putaria, falando sobre suas sexualidades, seus desejos e seus corpos, mas ampliar o repertório temático de suas escolhas musicais e serem igualmente reconhecidas e valorizadas por suas escolhas. Nestas circunstâncias, a canção *Não foi Cabral*, entoado por MC Carol, exemplifica nosso argumento:

*Professora, me desculpe
Mas eu vou falar
Esse ano na escola
As coisas vão mudar*

*Nada contra ti
Não me leve a mal
Quem descobriu o Brasil
Não foi Cabral*

[...]

*Pedro Álvares Cabral chegou vinte e dois de abril
Depois colonizou, chamando de Pau-Brasil
Ninguém trouxe família, muito menos filho
Porque já sabia que ia matar vários índios*

*Treze caravelas trouxe muita morte
Um milhão de índio morreu de tuberculose
Falando de sofrimento dos tupis e guaranis
Lembrei do guerreiro Quilombo Zumbi*

*Zumbi dos Palmares
Vítima de uma emboscada*

*Se não fosse a Dandara
Eu levava chicotada*

*Nada contra ti
Não me leve a mal
Quem descobriu o Brasil
Não foi Cabral⁹³*

Este percurso pedagógico, de múltiplas aprendizagens, que articula diferentes gerações de mulheres do funk, na direção de um mundo feminino mais emancipado, não reeduca, parafraseando a pesquisadora Nilma Lino Gomes (2019), apenas as mulheres funkeiras, seus pares, os segmentos feministas que ainda olham com certa desconfiança para atuação dessas personagens, mas, deve-se admitir, a sociedade como um todo.

3. Dz7: símbolo do baile de rua em São Paulo

O baile da Dz7, que ocorre em Paraisópolis, zona sul da cidade há mais de 20 anos, é um dos maiores fluxos funk de rua da cidade de São Paulo, um símbolo da festa funk paulista e, ousado dizer, do Brasil. Em seu interior, concentram-se todos os objetos e artefatos simbólicos-materiais que constituem um baile. Refiro-me, de modo especial e sem a intenção de esgotar essa lista, à presença dos *bondes*, dos paredões de som, das *umbrellas*, do uso de sinalizadores e de todo um ecossistema que orbita a sonoridade funk – como o conjunto de ilhas de bebidas, barracas das mais variadas, a presença marcante de jovens de fora da comunidade, entre outras coisas. Fontes consultadas, em campo e por meio de conteúdos retirados da internet,⁹⁴ relatam que a Dz7 teve início durante os intervalos de um pagode que acontecia naquela região aos domingos. No local, havia um pequeno estabelecimento comercial chamado *Dz7 Rei da Batida*, famoso pela elaboração

⁹³ *Não foi Cabral*, de MC Carol, produção de som e mixagem Leo Justi. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yYs5U5OjUeU>>. Acesso em: 21 jun. 2023.

⁹⁴ Fontes consultadas: *Como surgiu o baile da Dz7*, no canal Favela Business (2019), ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=QH9pWluct3Q>>; *Quem somos*, no site do Clube da Dz7 (s/d), ver: <[https://murbbrasil.com/12-anos-de-baile-da-dz7/](https://www.clubdadz7.com.br/quem-somos/#:~:text=%20%20baile%20tem%20%20anos,fim%20do%20pagode%20tocava%20funk.>>; <i>Os 12 Anos de Baile da Dz7</i>, no site Murb, artigo escrito por Yhago Mendes (2022), ver: <. Acessos em: 30 dez. 2023.

“das melhores caipirinhas” do bairro. Com o passar do tempo, os períodos dedicados ao funk, sobretudo ao final dos sambas, foram ficando maiores e mobilizando mais pessoas, de dentro e de fora do bairro, até que chegássemos ao contexto atual. Forjada nessa mistura, que combina pagode, samba e caipirinha, na Imagem do Sr. 17, como ficou conhecido o nome do proprietário do Rei da Batida, é que nasceu o baile da Dz7.

Localizada em uma das regiões mais ricas da cidade, Paraisópolis, que pertence ao distrito de Vila Andrade, é considerada a segunda maior favela do Estado de São Paulo, a quinta do país.⁹⁵ Suas primeiras ocupações tiveram início em meados de 1921, período em que parte da antiga Fazenda Morumbi começou seu arruamento. Sua composição geográfica e a falta de infraestrutura na região, de acordo com Juliana Vargas de Castilho (2013), estaria na base do seu processo de ocupação informal: o “abandono dos lotes pelos proprietários, pela dificuldade de ocupação devido à topografia e pela falta de infraestrutura no arruamento e seu entorno, facilitou a ocupação por grileiros e posseiros, que começou a se intensificar no final da década de 60” (Castilho, 2013, p. 179 apud São Paulo, 2010d, p. 1). Com a criação do bairro do Morumbi, da avenida Giovanni Gronchi, da construção do Estádio do Morumbi e a transferência do Governo Estadual para o Palácio dos Bandeirantes, a região se valorizou, atraindo para lá parte das classes médias e altas – trazidas pelo crescimento dos empreendimentos imobiliários promovidos pela construção civil, que intensificou a especulação imobiliária da região. No entanto, paralelo à construção da parte “luxuosa” do bairro, ao longo da segunda metade do século XX o processo migratório, sobretudo de nordestinos, se intensificou, criando uma proximidade física entre dois mundos distintos, profundamente desiguais – embora se possa, atualmente, considerar que a área nobre da região esteja vivendo uma espécie de fase decadente.⁹⁶ Atualmente, Paraisópolis, local onde ocorre um dos maiores bailes funks de São Paulo, conta com mais de 100 mil habitantes, possui cerca de 21 mil de

⁹⁵ Ver: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/09/16/paraisopolis-2a-maior-comunidade-de-sp-completa-100-anos-com-festa-e-campanha-de-arrecadacao.ghtml>>. Acesso em: 23 jun. 2024. <<https://wikifavelas.com.br/index.php/Parais%C3%B3polis#:~:text=Parais%C3%B3polis%20%C3%A9%20a%20segunda%20maior,regi%C3%A3o%20considerada%20nobre%20na%20cidade.>>. Acesso em: 23 jun. 2024.

⁹⁶ Para mais detalhes deste processo, ver: <<https://vejasp.abril.com.br/cidades/predio-morumbi-desigualdade-social-favela-piscina>> e <<https://www.msn.com/pt-br/viagem/noticias/retrato-da-desigualdade-pr%C3%A9dio-com-piscinas-nas-sacadas-reflete-decad%C3%Aancia-do-morumbi/ar-AA1nLp2Y>>. Acessos em: 23 jun. 2024.

domicílios, distribuídos numa área de 10 km², em que 42% das famílias são chefiadas por mulheres, sendo que 85% de suas/seus moradoras/es são nordestinas/os.⁹⁷

Antes de entrarmos nas particularidades das experiências vividas em campo, julgo ser necessário fazer algumas considerações preliminares, embora se deva admitir que estas considerações já são reflexo do vivido. Entendo que o baile da Dz7 não pode ser confundido com o Clube da Dz7.⁹⁸ Trata-se de duas coisas distintas: o Clube da Dz7 é uma entidade privada que agrega em torno de si uma rede de pequenos empreendimentos comerciais⁹⁹; já o baile da Dz7 é uma manifestação cultural mais abrangente, uma espécie de mancha espalhada por uma determinada região do bairro de Paraisópolis que engloba o Clube da Dz7, assim como outros estabelecimentos comerciais espalhados ao longo de três quadras. É neste contexto mais ampliado que o baile do Bega se integra à Dz7, fazendo parte desta mancha mais abrangente. O nome Bega faz referência ao Bar do Bega, espaço comercial que vende bebidas e, assim como o seu vizinho, o *Clube da Dz7*, instala um enorme paredão de som na entrada do seu estabelecimento. Em síntese, o baile da Dz7, enquanto mancha, engloba o baile do Bega, localizado na rua Manoel Antônio Pinto, área de influência do Bar do Bega, e o baile da Dz7, cuja área de concentração se dá na rua Ernest Renan, área capitaneada pelo Clube da Dz7. Essa distinção local entres os nomes dos bailes ocorre por influência dos respectivos estabelecimentos, contudo, essa distinção não é rígida e, a despeito dessas nomeações internas, a região do baile da Dz7 abarca, em nosso entendimento, as duas localidades, os dois estabelecimentos comerciais e os dois bailes.

⁹⁷ Para mais detalhes, ver: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/12/01/paraisopolis-e-a-2a-maior-comunidade-de-sao-paulo-e-moradores-pedem-aco-es-sociais-ha-pelos-menos-10-anos.ghtml>>, <https://cultura.uol.com.br/noticias/39616_comunidade-de-paraisopolis-completa-100-anos-de-historia-nesta-quinta-feira-16.html> e <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-50694377>>. Acesso em: 23 jun. 2024.

⁹⁸ De acordo com o site do *Clube da Dz7*, Raul Nunes, de 28 anos, é o criador da entidade. Para mais detalhes, ver: <<https://www.clubdadz7.com.br/quem-somos/>>. Acesso em: 31 dez. 2023.

⁹⁹ Atualmente a entidade tem uma adega-bar com tabacaria, onde costuma colocar um enorme paredão de som para atrair grupos de jovens para frente do estabelecimento, que fica na região da Dz7. Além disso, a marca *Clube Dz7* é proprietária de um estúdio musical, que promove e agencia artistas da cena funk, de uma loja virtual, que comercializa roupas e acessórios de sua própria marca, e costuma fazer ações sociais na comunidade local. Convém destacar que desde 2023, quando participou pela primeira vez do *Festival Primavera Te amo*, a entidade tem promovido eventos culturais onde reproduz a atmosfera do fluxo de rua em outras localidades da cidade.

Realizar uma etnografia em um dos fluxos de rua mais importantes da cidade, após um longo período de distanciamento social, nos limites de tempo disponível,¹⁰⁰ conciliando este campo com os outros dois bailes, foi desafiador. Além de termos de começar do zero, naquele momento não tínhamos nenhuma interlocução inicial, tínhamos ainda as intempéries próprias de se realizar uma etnografia num território relativamente distante – estas eram as minhas sensações naquela última semana de fevereiro de 2022 que precedeu nosso primeiro campo em Paraisópolis. No entanto, quando iniciei minhas incursões no baile da Dz7, no início de 2022, não contava com o fato de que o baile em si estava num período, digamos, de recuperação da pandemia – esta realidade iria se modificar ao longo daquele ano. Mais uma vez estávamos diante do imponderável que constitui a dinâmica da vida social e incide diretamente sobre a prática etnográfica, para angústia daquelas/es que são mais pragmáticas/os e deleite daquelas/es que se deixam “levar” pelo campo – sendo os dois extremos perigosos. Nada que já não tenha sido objeto de reflexão no interior da própria teoria antropológica, como se pode constatar no argumento de Marilyn Strathern (2017 [1999]), ao refletir sobre a existência de dois campos no processo de construção etnográfica:

O(a) pesquisador (a) de campo tem de administrar, e portanto habitar os dois campos ao mesmo tempo: recordar as condições teóricas sob as quais a pesquisa foi proposta, e com isso a razão de estar ali, *cedendo ao mesmo tempo ao fluxo de eventos e às ideias que apresentam*. ‘Voltar do campo’ significa inverter essas orientações (p. 313, grifos nossos).

Em fevereiro de 2022, deslocamo-nos para o bairro de Paraisópolis com a intenção de nos debruçarmos sobre o baile da Dz7, mas fomos surpreendidos pelo baile do Bega, que naquele momento protagonizava a órbita do ecossistema da Dz7. Não tivemos outra escolha se não o de acolher essa imprevisibilidade e ceder, como nos aconselha Strathern (2017 [1999]), às ironias, desencontros e descaminhos que constituem o fazer etnográfico.

*A caminho do Bega vou que vou
Ah, tô entrando, a braba, o bailão começou
Eu de cantin', ela me chamou pro beco*

¹⁰⁰ Como já dito, por causa da pandemia do Covid-19 e do distanciamento social decidimos, naquele momento, nos debruçarmos sobre o conteúdo funk nas plataformas digitais. Esta ideia foi se alterando com o abrandamento das regras sanitárias.

*Safada, vai passando a mão, agacha e vai
Me mamar, me mamar, me mamar
Até o dia raiar¹⁰¹*

“O que está fervendo agora é o Bega”

Fazia quase três anos que eu não ia a Paraisópolis. A última vez tinha sido em dezembro de 2019, durante uma das muitas manifestações de rua que ocorreram no bairro em resposta ao “Massacre de Paraisópolis” – aliás, uma das mais impressionantes da qual participei. Cheguei na comunidade por volta das 22h e me surpreendi positivamente por ter acertado a entrada da favela, embora tenha errado o caminho que me conduziria até a rua Ernest Renan, onde o baile acontecia. Não foi por falta de aviso: já na entrada, depois de passar por uma longa faixa, que dizia, em letras garrafais “O sistema corrupto, logo, tornou-se o câncer da sociedade! (...) Abaixo a tortura psicológica nos Presídios Federais”, avistei quando dois rapazes, um deles segurando uma sacola plástica com uma garrafa de whisky, tomou um caminho diferente daquele que eu pretendia pegar. Naquele momento decidi seguir minha intuição, mesmo correndo o risco de “errar”. Caminhei bastante até me ambientar com o espaço. Parei em um bar para beber uma cerveja, estratégia que utilizei para obter informações e deixar com que minha presença fosse acomodada, “familiarizada” no bairro – nós sempre estamos sendo observados, até quando achamos que não.

Novamente na rua, voltei para a entrada da favela, refiz o caminho feito pelos rapazes e cheguei com precisão na Ernest Renan. Teimosamente, refiz o percurso de volta, me desloquei novamente para entrada da comunidade e insisti no primeiro caminho do meu “erro”, até que acertei a trajetória que minha memória sugeria. Finalmente me “familiarizei” com as ruas, as travessas e os becos. O território, enfim, estava “mapeado”; mas, devo dizer, a minha sensação é que as coisas mudaram bastante por ali. Indo pela “rua do forró”, na Melchior Giola, chego ao local onde acontece o baile, virando a minha esquerda, na Ernest Renan, cruzando por dois salões grandes, onde ocorre samba e pagode. Já na encruzilhada da Ernest Renan com a Hebert Spencer, me sento num bar de

¹⁰¹ Com mais de 20 milhões de visualizações, *A Caminho do Bega* foi publicado no YouTube em agosto de 2022 e é interpretada pelos MCs Dom LP e L3, com produção musical do DJ Patrick Muniz. Para ter acesso ao videoclipe da canção, ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=szzboy0dXUw>>. Acesso em: 05 dez. 2023.

esquina e fico observado a movimentação no palco do baile. Ainda está completamente vazio, embora haja um intenso fluxo de pessoas, motos, carros, animais e objetos. Alguns bares estão abertos e há pequenos paredões de som na frente deles, disputando a clientela e, como sugeri parágrafos acima, construindo o ecossistema funkeiro da Dz7. Depois de uns 45min, o tempo de outra cerveja, resolvo voltar na rua onde ficam localizado alguns bares que tocam “fórró-brega” e lá observo o movimento das pessoas nas entradas dos bares, com paredões de som ecoando o ritmo nordestino ao som de teclado. Desloco-me novamente voltando para o baile e entro nos dois salões onde está ocorrendo samba ao vivo, no terceiro andar de um estreito sobrado de quatro andares.

Novamente na rua do baile reparo que a aglomeração não se forma e já passamos da meia noite, apesar do fluxo intenso. Sento-me em uma das calçadas e fico de frente para a *Hiper Outlet Paraisópolis*, uma loja de roupas masculinas, observando a movimentação. Seria comum, naquela altura, perguntar para alguém o que estava acontecendo, porque o fluxo ainda não tinha se formado, mas raramente eu fazia este tipo de movimento no meu primeiro campo, intuía que algo escapava das minhas observações. De maneira mais atenta, reparo que há uma contínua migração de jovens na direção das Casas Bahia, loja que fica a poucos metros depois da CEI Indir Paraisópolis, mais abaixo da rua. Decido seguir o fluxo e, para minha surpresa, dou de cara com o baile. O tamanho da rua é mediano e apesar de não estar completamente cheia, há uma concentração considerável de jovens. Ando pela rua observando a movimentação. Além das barracas e ilhas de bebidas espalhadas pela rua, com uma infinidade de vendedores ambulantes, com seus letreiros enormes anunciando combos de bebidas, há pelo menos uns três paredões de som. A grande maioria das pessoas fica na frente de um dos bares, em suas escadarias, voltados para a rua, numa clara simulação de camarote. Alguns carros ostentam suas caixas de som e a concentração de jovens, a grande maioria rapazes e garotos negros, se faz próxima desses espaços de som. Reparo que nas casas acima dos bares, estamos falando dos sobrados, há algumas sacadas com pessoas bebendo, contemplando a movimentação da rua, com luzes de *led* vermelhas ao fundo, enquanto outras estão completamente fechadas, no escuro. Em pequenos grupos, as pessoas ostentam enormes copos de bebida nas mãos. O número de jovens dançando é, com exceção dos *bondes*, relativamente pequena, embora a grande maioria balance o corpo. Depois de uma paulatina circulação por toda a extensão da rua, com pequenas pausas entre um bar e uma ilha de bebida, faço algumas imagens. Aqui, ao contrário do baile da 2, tirar fotografias

não é um problema, afinal de contas os celulares estão por toda parte, registrando e sendo registrados. No fim da rua há um acentuado declínio; no lado oposto aos bares, há um grande paredão, com uma mata no interior. Durante minha circulação, tento estabelecer alguns diálogos com comerciantes locais; há uma maior facilidade, como se deve imaginar, com pessoas entre 26 e 50 anos. Um grande copo de cerveja que carrego nas mãos no mínimo anuncia que sou um corpo “estranho” entre esses jovens e adolescentes.

Horas depois, em um pequeno comércio improvisado, uma estrutura de madeira mal construída numa calçada na rua Manoel Antônio Pinto, no lado oposto do baile, eu “descobriria” que estava no baile do Bega, a sensação do momento, “O que está fervendo agora é o Bega”, me disse Priscila, uma negra mulher de uns 30 anos que trabalhava neste local e me deixou usar o banheiro do improvisado ponto comercial. Foi nosso primeiro contato. Desde então, este local serviria, durante um longo período da pesquisa, como uma espécie de entreposto estratégico para minhas entradas e saídas de campo, espaço utilizado para fazer minhas pausas durante as madrugadas, lugar que iria me proporcionar trocas com o público que se dirigia para o baile e que estacionava os carros na calçada em frente ao estabelecimento improvisado de Priscila; nada mais que seis vagas, cujos valores ela negociava com maestria. Além de cuidar dos carros, a comerciante cobrava pelo uso do banheiro – local que passei a ter acesso sem a necessidade de pagar “pedágio” – e dizia, para quem desejasse ouvir, que os combos de bebidas dela eram mais baratos que os vendidos no baile. Foi nessa noite, nessa breve descrição, que retornei ao bairro de Paraisópolis.



Imagem 13 – Baile do Bega. Fonte: Autor, jun. 2023.

Durante os primeiros meses de campo, minhas imersões em Paraisópolis ficaram circunscritas ao baile do Bega. No entanto, à medida que o fluxo da Dz7 ia tomando fôlego e forma, minha circulação se dava nos dois espaços de maneira paralela – além de uma cena mais ampla que abarcava a “rua do forró” e os espaços de samba que cheguei a circular com certa regularidade. Deve-se reconhecer, contudo, que minhas interações mais “sólidas” ocorreram no fluxo do Bega, local onde o campo começou e se estruturou durante esses primeiros meses. Lá, além da relação que estabeleci com a Priscila, tive muitas interações com o Tiririca, o Antônio, comerciantes locais, e um jovem rapaz de pele clara, Jonathas, que morava e trabalhava em Paraisópolis, além de fazer “bicos” no trailer do Tiririca. Numa perspectiva mais ampla era difícil, sobretudo quando os dois bailes estavam lotados, fazer uma distinção incisiva sobre ambos – isso, como já afirmamos, parecia ser de maior interesse das pessoas responsáveis pelo Clube da Dz7 e pelo bar do Bega. Contudo, não era incomum identificar entre o público do baile pessoas que faziam essa distinção, embora fosse recorrente que uma parcela do público presente circulasse durante uma mesma noite pelos bailes, já que a distância entre ambos era curta, pouco mais de 165 metros que separavam um fluxo do outro. Essa demarcação, entretanto, evidenciava uma reconfiguração no interior do ecossistema e o Bega emergia como “novo” espaço de lazer e sociabilidade.

Para Priscila, a diferença entre os fluxos não só era enfatizada, como ela demonstrava certa preferência pelo baile do Bega – não podemos esquecer que a frase “*O que está fervendo agora é o Bega*”, dita a mim, é de sua autoria. Para Antônio, um jovem senhor negro de 56 anos, que morava a mais de 15 anos na Rua Iratinga e que, em tese, servia ao público do Bega, essa distinção não era tão evidente, e isso ficou demonstrado em uma de nossas conversas. Quando o questioneei sobre o baile do Bega, o comerciante, de forma incisiva, me disse: “aqui tudo é Dz7...”, “pelo menos era assim antes”. Indiferente ao assunto que eu tentava pautar, Antônio se mostrava queixoso com a queda do movimento: “Antes da pandemia essa rua ficava cheia”, apontando para a frente da sua casa – um ponto comercial pequeno, um cômodo improvisado como bar. Enquanto isso, Jonathas fazia a distinção entre os fluxos e, embora a demarcação dos espaços fosse considerada, as fronteiras entre ambos não eram tão rígidas como para Priscila, nem completamente abertas e soltas, como para seu Antônio: “Qual a diferença?”, perguntei: “Mano, eu não vejo muita diferença, é que o rolê da Dz7 é mais visado por ser o primeiro”. Como se pode observar, em linhas gerais, essa distinção entre Bega e Dz7, enquanto fluxos de rua, variava de acordo com a pessoa e minha percepção sobre a região do baile, foi construída, em alguma medida, a partir da perspectiva expressa pelo Jonathas. De alguma maneira a ideia de ecossistema ou região da Dz7 era reflexo de nossa interação, já que com ele tive algumas incursões sobre, por assim dizer, os dois bailes.

O início do campo e as relações estabelecidas ao longo do caminho foram determinantes para situar o espaço do baile do Bega como fluxo de referência nesse cruzamento entre Bega e Dz7. Embora eu tenha circulado pela Dz7, sobretudo a partir do fim do segundo semestre de 2022, foi no Bega que o campo se estruturou de forma permanente. Mas também uma outra dinâmica reforçou esse percurso: quando o baile da Dz7 lotava, era muito difícil colocar em prática alguns procedimentos que foram se mostrando eficazes ao longo de nossas imersões – a constante circulação, o diálogo com comerciantes, sobretudo nos momentos de “respiro”, e as interações com o público funkeiro. Na Dz7 a multidão compacta e o estado de constante efervescência acabaram se tornando um “obstáculo”. Já baile do Bega, mesmo com o fluxo “pocando” – ver a imagem que abre a segunda parte desta dissertação – era possível colocar esses procedimentos técnicos em prática. Além disso, e isso é uma característica minha como pessoa, adotada, inclusive, em manifestações de rua, sempre procurei evitar aglomerações que inviabilizassem espaços de fuga – e, talvez, isso pode ser uma evidência da minha

individualidade como homem negro, numa sociedade racista, num contexto em que uma intervenção policial pode ser fatal.

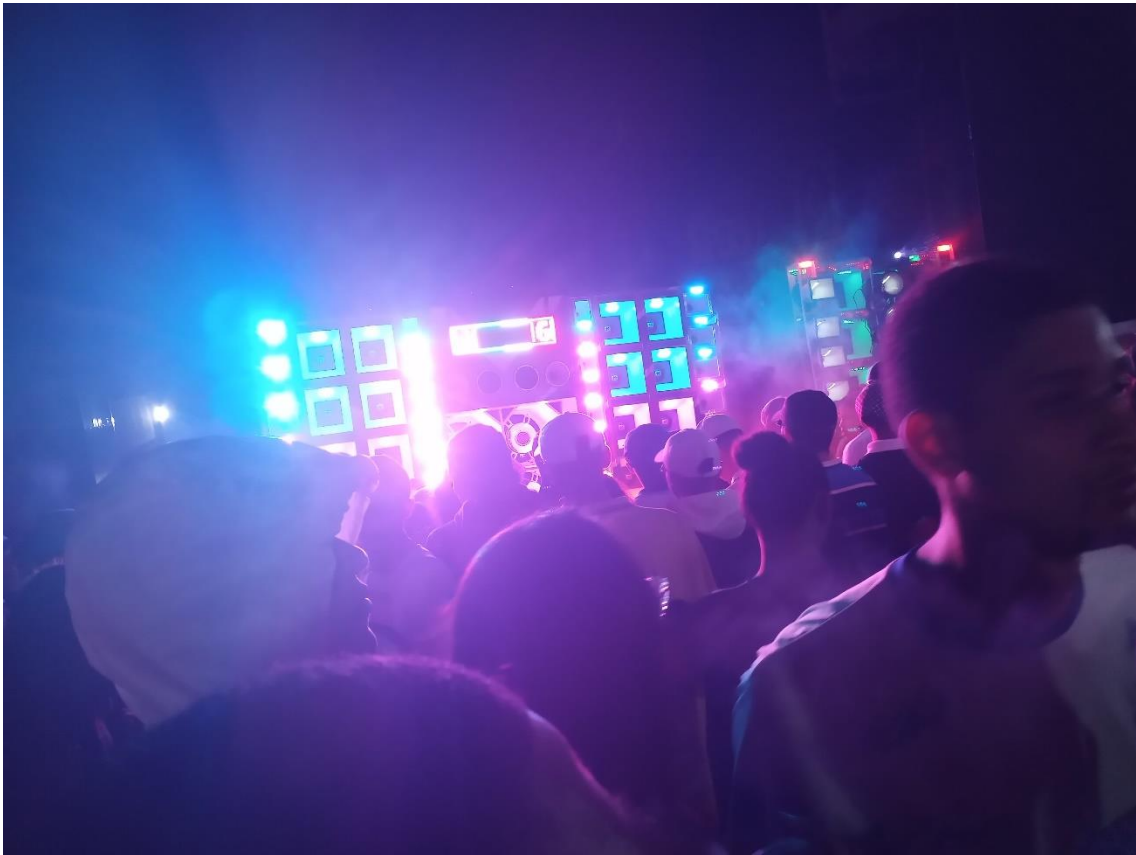


Imagem 14 – Ranger, paredão de som. Baile do Bega. Fonte: Autor, jun. 2023.

O ecossistema ou região que abarcava os fluxos da Dz7 e do Bega sempre me pareceu transcender os dois bailes. Como já dissemos, era como se todos os aspectos possíveis que constituem um fluxo de rua estivessem concentrados em um só lugar, de forma intensa, incisiva e vibrante. Em suma, tratando-se de uma manifestação cultural cujo histórico reuni em torno de si vestígios e camadas de uma cultura negra, forjada na diáspora (Gilroy, 2012 [1993]; p. 204; Hall, 2001, p. 343), deve-se admitir e reconhecer a dimensão híbrida e multifacetada do baile como um espaço que promove o reencantamento da rua como espaço de lazer, de festa e brincadeira, a despeito dos múltiplos conflitos que emergem deste processo. Neste contexto, corpos, artefatos e ritmo se amalgamam e ocupam o tecido urbano e a cidade-funk emerge.

Ao longo deste processo, em que foi possível identificar um conjunto de objetos, artefatos, acessórios, indumentárias e conteúdos que compõem a estética funk paulista,

decidimos nos debruçar sobre as *umbrellas*, artefatos estético-culturais que se transformaram numa espécie de extensão do corpo funkeiro, por meio de performances que articulam dança, ritmo e *umbrellas*. Por meio delas desejamos evidenciar algumas peculiaridades sobre o modo funkeiro, um direcionamento mais detalhado sobre aspectos cujos fios revelam questões mais abrangentes do modo cultural do funk, em particular. Deve-se admitir, contudo, que diante daquilo que se pôde observar e viver ao longo desses quase dois anos, as *umbrellas* são apenas uma particularidade em meio a um conjunto de outros objetos que compõem a estética funk, com destaque especial para suas indumentárias e roupas (Mizrahi, 2019; Guedes, 2022). A prática etnográfica é atravessada por esses e tantos outros (des)caminhos: estamos no constante e difícil exercício de, no processo de escrita, selecionar as vivências com o intuito de fixá-las no texto etnográfico (Silva, 2015 [2000], p. 124-133), sem nunca termos a completa certeza de que estamos, de fato, dando centralidade à “coisa certa” – já que “a coisa certa” tende sempre a variar de acordo com quem a “enxerga”.

“Umbrellas”: criatividade inventiva na estética funk de São Paulo

Então, eu acho que o MC é meio que um tradutor da periferia.

*MC Marks*¹⁰²

MC Marks, nome artístico de Paulo Alexandre Marques Santos, é *cria* de Americanópolis, bairro localizado na periferia da zona sul de São Paulo, e surgiu na cena funk em meados de 2010. Identificado, no início da carreira, com a vertente romântica do funk, foi o jovem MC de 27 anos que consagrou, na canção *Deus é por Nós*,¹⁰³ a famosa expressão “a favela venceu”. Ao se colocar como um “tradutor da periferia”, Paulo parece acolher os argumentos feitos por Talal Asad (2016 [1988], p. 231-236), para quem o projeto de tradução só é possível se houver o reconhecimento das assimetrias e relações de poder desiguais entre as culturas, associando-se, assim, e mesmo que de maneira

¹⁰² Trecho de discurso proferido em 8 de novembro de 2023 durante a 14ª Mostra Cultural da Cooperifa, na Fábrica de Cultura do Jardim São Luís. O bate-papo, em formato de mesa-entrevista, mediado por Rodrigo Kenan, intitulado *Favela fala – O funk como expressão cultural*, contou ainda com a presença da DJ Lu Beats e do sociólogo Bruno Ramos. Para mais detalhes, ver: <<https://periferiaemmovimento.com.br/mostracooperifa102023/>>. Acesso em: 06 dez. 2023.

¹⁰³ Lançada em 8 de maio de 2020, *Deus é por Nós* tem mais de 250 milhões de visualizações no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=BM_3d5DE9Ks>. Acesso em: 06 dez. 2023.

involuntária, às críticas da chamada antropologia pós-colonial, elaboradas por James Clifford e George Marcus (2016 [1988]) – que, não só colocaram a autoridade etnográfica em xeque, como também questionaram alicerces importantes da Antropologia. Deve-se admitir, contudo, que do ponto de vista epistemológico a fala de Marks vai mais ao encontro da noção de “escrevivência”, formulado pela escritora Conceição Evaristo (2020, p. 29- 32/ 34-35), já que em diversos momentos o MC fez menção de que suas músicas são criadas a partir da sua vida cotidiana como sujeito da periferia.

Independente das possíveis conexões que ainda podem ser feitas entre o referido MC e a história recente da teoria antropológica pós-colonial, sobretudo a partir dos anos 1970, o fato é que podemos olhar para as produções musicais de determinados grupos marginalizados como representações de sua própria realidade social – já que estes já não mais disfarçam esta peculiaridade de profissões. Tomando como referência o mundo do funk, este argumento não é nenhuma novidade. Os trabalhos desenvolvidos por Coutinho (2021), Caetano (2015) e Novaes (2016) evidenciam essa relação dialética entre as vivências e experiências sociais e formas de representação ou “tradução” destas mesmas realidades por meio da palavra escrita e cantada. No entanto, deve-se considerar que, para além de assumirem-se como intérpretes de suas próprias realidades sociais, o inverso também é verdadeiro; pode-se, assim como antropólogas e antropólogos, se colocarem como tradutoras/es de uma realidade social diferente daquelas a qual são pertencentes. Se tomarmos, cientes da arbitrariedade destas distinções, a dicotomia entre cultura popular e erudita como pressuposto de análise, o que se identifica é que alguns segmentos ligados ao funk têm feito um exercício de tradução daquilo que pode ser lido como pertencente de uma “cultura letrada”, grafocêntrica.

Ao longo de 2021, período em que, por conta da pandemia, a pesquisa ficou restrita às plataformas digitais, circulamos, como dito, por diversas páginas e grupos do Facebook e do Instagram cujo conteúdo das postagens e interações abarcavam um conteúdo digital exclusivamente voltado para o público funkeiro. Neste contexto nos deparamos com a página *Funkeiros Cults – O último Bailão do Fim do Mundo*, grupo criado pelo amazonense Dayrel T. Azevedo.¹⁰⁴ Em suma, por meio da linguagem de

¹⁰⁴ Criada em 28 de maio de 2020, o grupo, presente no Facebook <https://www.facebook.com/groups/602849520332436?locale=pt_BR>, conta ainda com um blog na mesma plataforma social <https://www.facebook.com/funkeirosculpts?locale=pt_BR>.

“memes”, a referida página faz uso da comunicação visual não somente para se comunicar com o seu público, mas para estabelecer conexões entre o mundo funkeiro, o mundo das “cria”, e determinados conteúdo de um nicho cultural que pode ser classificada, sempre de forma arbitrária, como “cult”, letrada. Além de “traduzir” cânones ligados às ciências humanas e da filosofia de maneira geral, as postagens ainda dialogam com obras clássicas da literatura e das artes plásticas, além de se relacionar com outras temáticas envolvendo o mundo da música, da fotografia, do cinema e da política,¹⁰⁵ por meio de uma linguagem arrojada, provocativa, num exercício de bricolagem intelectual criativa, como pode ser observado nas duas postagens retiradas da sua página no Instagram:



Imagem 15 – Mandraka, a mulher selvagem. Fonte: Funkeiros Cults.¹⁰⁶

criado em 23 de maio de 2020; além de possuir uma página no Instagram <<https://www.instagram.com/funkeiroscults/>> também criada em 2020.

¹⁰⁵ Interessante notar que ao mesmo tempo que se pode encontrar conteúdos críticos relacionados ao Supremo Tribunal Federal (STF), às mudanças climáticas e ao marco temporal, pode-se também encontrar propagandas de campanhas ligadas ao projeto Criança Esperança, da TV Globo, bem como para estabelecimentos comerciais na área da educação, como para Faculdade Anhanguera.

¹⁰⁶ Postagem realizada em 8 mar. 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cph-8xiOuWL/?img_index=1>. Acesso em: 18 dez. 2023.



Imagem 16 – Abaporu “funkeirizado”. Fonte: Funkeiros Cults.¹⁰⁷

Diante dessas postagens, como de outras da referida página, assim como do conteúdo presente na epígrafe que abre esta seção, pode-se inferir que a capacidade de “tradução” presente em alguns segmentos do funk não diz respeito apenas à sua realidade social. Não se trata apenas de traduzir uma experiência concreta por meio de canções que evidenciam determinada realidade, mas de se apropriar de conteúdos e objetos “estranhos” à sua própria particularidade cultural, reforçando, neste sentido, uma habilidade que consiste na apropriação e ressignificação de objetos, conteúdos e artefatos culturais que não são, necessariamente, constitutivos do universo funkeiro. Poderíamos, inspirados na noção de “indigenização da modernidade” desenvolvido por Marshall Sahlins (1997), afirmar que não só a página *Funkeiros Cults* promove uma espécie de *funkeirização* de elementos que constitui, a assim chamada, “cultura culta”, mas que diversos aspectos que, atualmente, constituem o baile de rua passaram pelo mesmo processo. Se, para Sahlins, a “indigenização da modernidade” é a forma pela qual os povos indígenas tem elaborado suas interações culturais com o Ocidente, incorporando artefatos do capitalismo global a partir de suas “próprias ordens cosmológicas” (1997b, p. 132), onde “a ordem indígena engloba a moderna” (1997b, p. 116), para nós o processo de *funkeirização* consiste numa apreensão ressignificada de objetos e artefatos não

¹⁰⁷ Postagem realizada em 20 jul. 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cu76LncPWdD/?img_index=1>. Acesso em: 18 jan. 2023.

“pertencentes” àquele nicho cultural, em que objetos e conteúdos culturais aparentemente “estranhos” ao mundo do funk são inseridos em seu interior de maneira ressignificada, nos termos do seu próprio contexto cultural. No caso das *umbrellas* não se trata apenas de uma constatação empírica do nosso argumento, mas uma evidência de que há diversas maneiras de resistências e negociações políticas nesse processo, embora precisem, sim, ser compreendidas em suas limitações, como veremos.

“Fazer vento” e “dar um giro” são algumas das expressões utilizadas por alguns rapazes que ostentam, com maestria, suas *umbrellas*. Ao menos essas foram as palavras mais repetidas por alguns jovens no baile da Dz7 quando indagados sobre o significado daquelas manobras envolvendo esses “guarda-chuvas”. Estávamos no baile do Bega, durante nosso quarto campo, quando, finalmente, consegui interagir com um desses rapazes pela primeira vez. Não me recordo do seu nome, mas ao revelar que estava fazendo um trabalho para faculdade, o jovem, de 17 anos, pele clara, se mostrou bastante receptivo à minha curiosidade. Com a *umbrela* nas mãos, me dizia que eu devia seguir o ritmo e a intensidade da batida do funk, que às vezes era importante fazer movimentos de giro com o objeto não só para tornar a performance mais bonita, mas também para aliviar os braços ao longo da noite. Estes momentos de interação, raríssimos por sinal, só aconteciam depois que *eu me deixava ser notado* numa observação mais detida. Se a recepção ao meu olhar parecesse positiva, eu me aproximava com um “Posso tentar?” e a interação era estabelecida.

Minha primeira observação mais detida em relação às *umbrelas* se deu no seguinte contexto: passadas as impressões mais gerais que marcam os momentos inaugurais da entrada etnográfica, o que no meu caso específico se deu a partir do quinto campo, começa-se a olhar com mais vagar para alguns detalhes com certa recorrência – sabendo sempre que aquilo que a gente “vê” também tem a capacidade de, como o reflexo de um espelho de Oxum e Iemanjá, nos enxergar e, neste sentido, devolver algo de nós para nós.¹⁰⁸ Num primeiro momento não dei a devida atenção para estes artefatos, por mais

¹⁰⁸ Parafrazeando Conceição Evaristo (2020), uso os espelhos, os abedé, de Oxum e de Iemanjá como contraponto ao espelho de Narciso. Evaristo afirma que a escritivência, escrita que parte da sua própria experiência, “não é uma escrita narcísica, pois não é uma escrita de si, que se limita a uma história de um eu sozinho” (p.38). Ainda de acordo com a escritora, trata-se de uma escrita “que não se contempla nas águas de Narciso, pois o espelho de Narciso não reflete o nosso rosto

que estivesse “próximo” de suas manobras e sombras, dos seus rabiscos no céu; o fato é que durante os primeiros meses não me atentei devidamente à sua existência, limitando-me (ou limitando-a) à sua peculiaridade estética. Para termos uma real dimensão do meu “distanciamento” das *umbrellas*, nas minhas primeiras anotações etnográficas sobre estes objetos, eu fazia uso da expressão “dança com guarda-chuva”. Trago essas observações não só para demonstrar como se dão os processos etnográficos em campo, mais para problematizar as noções de “familiar” e “estranho” (Velho, 1978) implícitos nas expressões “próximo” e “distante”.

Depois de algumas conversas e experimentações – assim como a escuta “estranhada” de alguns funks entoados ao longo de minhas imersões auditivas que faziam referência explícita às *umbrellas* – é que estes artefatos “emergiram” não só como um artefato estético peculiar da cena funk paulista, mas como um objeto capaz de “explicar” uma característica que atravessa a cultura funkeira de maneira mais ampla. Em síntese, espalhadas pelo baile, as *umbrellas* compõem uma espécie de orquestra dançante e comunicativa, em que ritmo, corpo e ambiente produzem uma performance própria. Quando a *umbrella* possui duas cores distintas – vermelha e branca, por exemplo, o efeito estético nos permite estabelecer relações com o frevo, dança característica de Pernambuco (PE). Em síntese, a sagacidade dos movimentos e a sincronia destes últimos com o ritmo e a pulsação estimuladas pelas batidas do “mandelão” mostram, no seu conjunto, nos movimentos corporais e nas expressões faciais, uma complexa e arrojada “técnica corporal” (Mauss, 2003 [1935]) que, evidentemente, não surge da noite para o dia, mas que se estrutura e se desenvolve ao longo do tempo.

No caso específico das *umbrellas* é difícil, numa perspectiva histórica, situar com precisão quando é que estes objetos foram incorporados à estética do funk em São Paulo. Em campo, sempre que questionávamos nossos interlocutores sobre a origem desses artefatos, não obtivemos respostas precisas, para além de algumas referências em vídeos do YouTube que nos foram sugeridas no contexto da pesquisa. Obviamente que a

[negro]” (p. 38). Como alternativa ao narcisismo, Evaristo lança mão dos espelhos de Oxum e de Iemanjá para estruturar a noção de escrevivência em outros pressupostos onde há o reconhecimento de si, da sua subjetividade, mas também o de “outras imagens para além de nosso rosto individual” (p. 39). Pensando no fazer antropológico, as relações de alteridade não podem ser uma projeção de si no outro, mas um encontro em que “outro” seja capaz de interpelar o seu próprio “eu”.

necessidade de estabelecer uma origem, um marco fundador para as *umbrellas* era uma necessidade muito mais do pesquisador, do que dos jovens com quem dialoguei. No entanto, em linhas gerais, e tomando como referência indicações feitas por alguns de nossos interlocutores, podemos dizer que as *umbrellas* emergiram nos bailes funks da cidade de São Paulo ao longo dos anos 2010. Tomando como referência a *umbrella* da Oakley, modelo *Black Golf* lançada em 2002, podemos afirmar que este guarda-chuva surgiu para atender as necessidades de jogadoras/es de golfe, para proteção do sol e da chuva, como sugere André de Mello, colecionador de peças da Oakley, num vídeo produzido pela Portal KondZilla.¹⁰⁹ Ainda de acordo com Mello, responsável pelo Canal O-STORY, entre 2002 e 2014 a Oakley lançou 8 modelos diferentes até parar com a fabricação.¹¹⁰ Paulatinamente o acessório foi migrando para festas *rave* até que fossem finalmente incorporadas nos bailes funk – o que evidencia não somente o possível intercâmbio cultural entre o público das duas festas. Uma vez incorporadas nos bailes, outras marcas de *umbrellas*, originais ou não, surgiram, na esteira do funk ostentação e da consolidação de alguns fluxos de rua em São Paulo.

Tal argumento faz sentido e dialoga, de alguma maneira, com o momento presente. Depois de 9 anos, após seu último lançamento, em 2014, a Oakley lançou uma nova *umbrella*, no *site* oficial da marca, na matriz norte-americana, sendo possível atestar a presença da mesma, assim como para qual finalidade é destinada. Trata-se da *Oakley Turbine Umbrella*, modelo destinado para “manter o seu jogo de golfe onde é importante”: “no campo”. Para além das descrições físicas do objeto,¹¹¹ o que se pode constatar, a despeito da funcionalidade e do público alvo a que este produto se destina, é que o mesmo escapou das suas intenções de origem. Já completamente incorporadas no universo funkeiro, as *umbrellas* passaram a figurar em letras e videoclipes de funk, por vezes como protagonista, como se pode observar no funk *Joga a raba aqui pros mano de Umbrella*, cantado por Luana Maia e produzido pelos DJs Duh 011 e Marquesa:

¹⁰⁹ Para ver: <https://www.youtube.com/watch?v=Y9yV2tu_U0Q>. Acesso em: 05 jan. 2024.

¹¹⁰ Para detalhes: <<https://www.youtube.com/watch?v=Dmp5LkdtEwM>>. Acesso em: 05 jan. 2024.

¹¹¹ A *Turbine Umbrella* possui um “tecido impermeável” e “cabo de borracha confortável e ergonômico” e promete ser um “companheiro de primeira escolha” e garante te manter “seco quando a chuva cai”, já que sua “generosa área de cobertura garante excelente proteção até que a Mãe Natureza decida cooperar”. Para mais detalhes sobre a Oakley Turbine Umbrella, ver: <<https://www.oakley.com/en-us/product/FOS901214>>. Acesso em: 02 jan. 2024.

*DJ Duh 011 no toque do mandelão
DJ Marquesa princesinha do mandela*

*Duas horas da matina
To partindo pro pião
Do breck muito chave
Quase abrindo o portão
Hei, hou! Hei, hou!
Ele pá eu vou que vou
Hei, hou! Hei, hou!
Pro Bega eu vou que vou
(Ei, é isso mesmo?)
Capelinha eu vou que vou
Hei, hou! Hei, hou!
Pra ruinha eu vou que vou
Hei, hou! Hei, hou!
Pra Marcone eu vou que vou
Vou que vou, vou que vou*

*Cheguei no baile e avistei a princesinha do mandela
Paredão pocando, barulhando a favela
DJ Duh 011
Joga a raba aqui pros manos de umbrella
Vai, vai
Joga a raba aqui pros manos de umbrella
Vai, vai
Joga a raba aqui pros manos de umbrella
Vai, pros manos de umbrella
Vai, pros manos de umbrella*

O caso das *umbrellas* evidencia dimensões fundamentais: a incorporação de objetos de marcas globais como acessórios ou indumentárias estéticas que compõem a feitura do rolê funkeiro, bem como a identidade coletiva do público desta manifestação cultural de rua. Esta incorporação não se dá de maneira passiva, mas por meio de um processo de ressignificação desses objetos que ganham novos sentidos e significados no interior do universo funkeiro. Inseridas no contexto do funk, as *umbrellas* se tornam uma extensão do corpo funkeiro, em que “fazer vento” se transforma numa performance de dança, na qual corpo, umbrella e ritmo se completam. Este processo de apreensão, sobretudo de marcas globais, contudo, não se dá num ambiente sem conflitos e tensão. Por se tratar de objetos que são, material e simbolicamente, marcadores de distinção social, questões de classe e raça são mobilizados ao longo deste processo.



Imagem 17 – “Umbrellas”. Baile do Bega. Fonte: Autor, fev. 2022.

Embora haja o processo de *funkeirização* de objetos e artefatos que pertencem ao capitalismo globalizado e circulam por escalas e rotas globais de consumo cada vez mais sofisticadas, esta incorporação, contudo, não se realiza, deve-se admitir, sem conflitos, contradições ou ambiguidades. O estilo de vida e a rede de relações sociais associados aos valores neoliberais estão incrustados nesses objetos, na cadeia produtiva da qual fazem parte e não podem ser apagados por completo. Embora possua seus próprios códigos e valores culturais, não podemos esquecer que o funk, enquanto gênero musical, assim os fluxos de rua, epicentro festivo dessa manifestação cultural, estão inseridos num contexto mais amplo em que a presença do capital é algo inescapável. No Brasil, último país das Américas a abolir a escravidão (Domingues, 2018, p. 4), só é possível entender o processo de desenvolvimento dependente do nosso capitalismo promovendo uma intersecção com as profundas desigualdades raciais, numa mescla entre passado e presente, onde o racismo “– enquanto articulação ideológica e conjunto de práticas – denota sua eficácia estrutural na medida em que estabelece uma divisão racial do trabalho e é compartilhado por todas as formações socioeconômicas capitalistas e multirraciais contemporâneas” (Gonzalez, 2020 [1979], p. 35).

Tomo o caso da Lacoste no Brasil como uma espécie de estudo de caso para refletirmos sobre as possíveis relações entre *funkeirização*, neoliberalismo e racismo estrutural. No dia 3 de agosto de 2021, o perfil regional da *Lacoste Brasil*, no antigo Twitter, divulgou sua mais nova campanha publicitária: “Colocando o clássico e o atual lado a lado pelo mundo, agora com um toque brasileiro”, dizia o enunciado do perfil. No vídeo propriamente dito – que conta com as participações de João Guilherme (ator), Helena Bordon (empresária), Jão (cantor) e Pretta Mesmo (modelo), a única integrante negra do grupo – jovens aparecem dançando de forma descontraída um samba, no estilo bossa nova, nas dependências de algo que parece ser um prédio. Enquanto as imagens mostram jovens corpos dançando, racialmente plurais, duas frases, que surgem ao longo do vídeo, tentam sintetizar a proposta da publicidade: “*Crocodilos jogam juntos para celebrar as diferenças. Crocodilos jogam juntos porque essa é a única maneira de jogar*”.¹¹² Não demorou muito para que o perfil da marca fosse duramente criticado por

¹¹² Para detalhes da peça publicitária, ver: <<https://www.instagram.com/p/CSHO1ZclF7F/>>. Acesso em: 22 jan. 2023.

diversos perfis que seguiam a página. Dentre as críticas, uma girava em torno da ausência de representantes do rap e, principalmente, do funk.¹¹³

Deve-se admitir que a crítica tinha fundamento, já que a Lacoste é uma das marcas preferidas do público funk, com inúmeras canções exaltando a marca.¹¹⁴ Diante das críticas e manifestações, com reverberação na mídia corporativa, e numa clara tentativa de amenizar a repercussão negativa, após três dias de lançamento da referida campanha, a marca fez uma postagem em seu perfil com imagens da MC Dricka e do Jottapê vestindo roupas da Lacoste da cabeça aos pés: “@mcdricka e @jottape conectando culturas, mergulhados no estilo Lacoste”.¹¹⁵ Tratava-se de uma evidente tentativa da marca de mitigar os efeitos negativos – as mentes por trás da peça publicitária tiveram o cuidado de garantir no vídeo uma pluralidade racial, mas não contavam com essa reação do público. Enquanto isso, nos bastidores, a empresa procurava estabelecer uma “parceria” com MC Kyan, rapper famoso por dar protagonismo a Lacoste em suas músicas. No entanto, ao invés de pagar o artista com cachê em dinheiro, representantes da marca ofereceram como pagamento um *voucher* para comprar roupas da marca. Kyan recusou e disparou: “Claro que recusamos. Se eu quisesse roupa da Lacoste, eu comprava com meu dinheiro. Tenho condições para isso. Sou artista e, se eles querem fazer publicidade vinculada com meu nome e com o que represento, que eles paguem o que eu mereço”.¹¹⁶ Ainda de acordo com Nicole Balestro, CEO da gravadora Ceia Ent, responsável pelas carreias de MC Kyan e do rapper Djonga, as negociações para que os dois artísticos viessem a fazer parte da publicidade ocorriam desde outubro de 2020, um ano antes de a Lacoste colocar sua campanha nas ruas, mas que a partir do dia 28 do mesmo mês a empresa francesa deixou de responder os e-mails da gravadora.

¹¹³ Para ver algumas críticas e a repercussão geral, ver: <<https://oglobo.globo.com/cultura/lacoste-criticada-nas-redes-apos-campanha-publicitaria-sem-rappers-funkeiros-25140078>>; <<https://ffw.uol.com.br/noticias/moda/a-relacao-polemica-da-moda-de-luxo-com-a-moda-de-quebrada/>>. Acessos em: 22 jan. 2023.

¹¹⁴ Cito como exemplos: *Tropa da Lacoste*, MC Kyan <<https://www.youtube.com/watch?v=F2MDh2FjUSs>>; *Terrorista de Lacoste*, MC Kaverinha <<https://www.youtube.com/watch?v=kfFVLwdAQHw>>; *Lacoste África*, MC Lipi, MC Cebezinho, Mc Lemos, MC Kelvinho, MC GP, MC IG.

¹¹⁵ Ver: <https://www.instagram.com/p/CSPVetlrr36/?img_index=1>. Acesso em: 02 jan. 2024.

¹¹⁶ Ver a declaração em: <<https://www.uol.com.br/splash/noticias/2021/08/08/investindo-no-brasil-lacoste-tenta-pagar-publicidade-de-rapper-com-roupa.htm>>. Acesso em: 02 jan. 2024.

Não obtendo sucesso com MC Kyan, a marca não deixaria de buscar aproximação com segmentos funkeiros e, ao longo de 2021 e 2022, diversas postagens envolvendo personagens do rap e do funk apareceriam no perfil da marca. Já em meados de maio de 2023, surgiu uma nova e relevante campanha publicitária: tratava-se do aniversário de 90 anos da Lacoste, tendo chegado às plataformas sociais, cujo mote tinha, como finalidade e forma de celebração, “...criar encontros impossíveis” e promover o “encontro” entre São Paulo e Tóquio, capital japonesa. No texto publicitário, a marca prometia: “Se a distância as separa, o Crocodilo as une”. Essa ligação se realizaria por meio da “paixão e [d]a criatividade sem concessões, inspiradas na Lacoste”.¹¹⁷ As relações de alteridade propostas entre os grupos Lacosteiros, de um lado, e Vintage Fashion Collectors, de outro, foram exploradas de uma maneira que atestassem o caráter universal da Lacoste. No vídeo publicitário que focava os Lacosteiros, grupo de jovens ligados ao funk, corpos negros, jovens com roupas e acessórios coloridos protagonizavam a cena, e os Lacosteiros eram descritos, na voz da multiartista Fernanda Souza,¹¹⁸ como uma “subcultura” que, entre outras coisas, fazia um uso “rebelde” das roupas de marca:

Os Lacosteiros começaram, mais ou menos, em 2014, 2015, por um grupo que tinha no Facebook chamado *Quadriilha da Lacoste*. Existem outras marcas que trabalham com subcultura, mas aqui no Brasil, por algum motivo, a Lacoste no funk é muito importante. Ela sempre foi usada. Os Lacosteiros é uma galera que subverte as coisas, ou seja, a gente pega uma peça que não foi feita para a gente, que não está em nossos espaços, a gente pega ela, usa e dá a nossa originalidade. Até mesmo como uma questão de rebeldia.¹¹⁹

Numa clara associação ao funk ostentação, a campanha chamava a atenção para o fato de que suas roupas “e acessórios [...] mais coloridos combinam com joias grandes e ousadas”. Como pano de fundo, o contraste cultural que a marca procurava estabelecer entre Lacosteiros e o Vintage Fashion Collectors, de Tokyo, evidenciava o caráter transnacional da Lacoste como uma empresa capitalista globalizada que se deixava, a partir de uma linguagem com ênfase na diversidade cultural, enraizar nas culturais locais:

¹¹⁷ Para ver a peça publicitária: <<https://www.lacoste.com/br/90-anniversary.html#/lacosteiros-x-vintage-fashion-collectors>>. Acesso em: 02 jan. 2024.

¹¹⁸ Para detalhes sobre sua participação no mundo do funk, ver: <https://www.instagram.com/p/Cq_d_U7P5rV/?img_index=1>. Acesso em: 02 jan. 2024.

¹¹⁹ Referente ao vídeo, ver: <<https://www.instagram.com/p/CseIyKagFwQ/>>. Acesso em: 02 jan. 2024.

o eixo que estruturava o seu discurso e expansão comercial estava, fundamentalmente, assentado na dimensão da pluralidade cultural presente em vários pontos do mundo. Não podemos negar que há agência no processo de funkeirização de diversos produtos das marcas e empresas capitalistas globais, mas é preciso reconhecer que o inverso também ocorre, sobretudo no processo de subjetividade que assinala essas relações no âmbito do neoliberalismo – para além da tentativa das marcas de se desassociarem das populações mais pobres, numa clara criminalização da pobreza. Seja como for, em maio de 2023 a Lacoste iria anunciar o MC Hariel como embaixador da marca no Brasil, encerrando, ao menos por algum tempo, as discussões em torno da acusação de que a marca era preconceituosa e racista – embora tenham realizado tal estratégia com a presença de um MC branco.¹²⁰

O caso que acabamos de reconstituir, envolvendo o mundo do funk e a marca de roupas e acessórios francesa, não constitui algo isolado quando pensamos a relação do funk e o universo do consumo; há precedentes históricos que, no mínimo, contribuem com o nosso argumento. Entre dezembro de 2013 e janeiro de 2014, assistimos, com certo ar de espanto, às cenas do fenômeno que ficou nacionalmente conhecido como *rolezinhos*. Como se sabe, tratou-se de uma série de encontros, organizados por meio das redes sociais, entre jovens da periferia de São Paulo¹²¹, cujo principal objetivo era dar um rolê, se divertir e paquerar. Naquele contexto, os principais shopping centers da capital, mais especificamente aqueles localizados nos bairros periféricos¹²², foram ocupados por uma multidão de jovens, em sua maioria pretos e pobres, provocando tensão, medo e cenas de repressão policial. Em síntese, os *rolezinhos* provocaram intensos debates, mobilizando em torno de si as mais variadas opiniões, chegando, diante do processo de criminalização e da repressão policial que sofreria, a ser judicialmente proibido.¹²³ O funk, sobretudo a

¹²⁰ Ver, a respeito: <<https://propmark.com.br/mc-hariel-e-o-novo-embaixador-da-lacoste-no-brasil/#:~:text=A%20Lacoste%20anunciou%20o%20MC,comemora%C3%A7%C3%A3o%20aos%20seus%2090%20anos.>>. Acesso em: 02 jan. 2024.

¹²¹ Embora os *rolezinhos* também tenham corrido em outras importantes cidades do país, foi em São Paulo que aconteceu com mais repercussão e intensidade.

¹²² Para um estudo pioneiro sobre formas de sociabilidade entre jovens das classes populares em shoppings de São Paulo, ver Frúgoli Jr. (1992).

¹²³ Gaspardo e Aniceto (2019) analisam a jurisprudência das decisões judiciais proferidas naquela ocasião, problematizando as noções de espaço público e privado utilizadas em diversos despachos sobre o tema. Para mais detalhes ver: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/rfduerj/article/view/16225>>. Acesso em: 24 mar. 2021.

vertente ostentação¹²⁴, forneceu a trilha sonora e o discurso musical-estético que impulsionaram o fenômeno que abalou o verão daquela virada de ano.

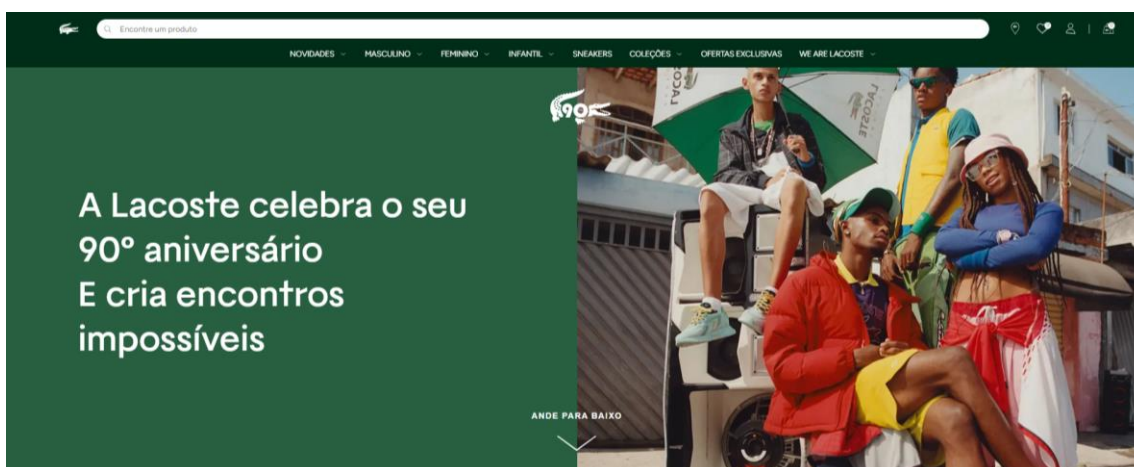


Imagem 18 – 90º aniversário da Lacoste. Fonte: Lacoste.¹²⁵

Do ponto de vista histórico, pode-se afirmar que a emergência do funk ostentação na cidade de São Paulo se dá na segunda metade dos anos 2000 (Pedro, 2015, p. 67-74; Oliveira, 2016, p. 10; Oliveira, 2020, 73-78),¹²⁶ período que, sugestivamente, se vivia mudanças significativas no padrão de consumo das classes trabalhadoras – promovidas, sobretudo, pelas políticas de redistribuição de renda criadas pelos governos petistas. Tal vertente se diferencia dos demais subgêneros por fazer um forte apelo ao consumo de objetos de marcas consideradas luxuosas e caras. Embora em seu discurso sonoro seja possível identificar a presença de outras temáticas, como gênero e sexualidade, é no consumo de bens que sua narrativa musical se estrutura.¹²⁷ O prestígio social do sujeito

¹²⁴ Para ter mais detalhes sobre o universo estético e discursivo do *funk* ostentação, ver *Funk Ostentação – O filme* (2013). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Totomlgo1mI>>. Acesso em: 24 mar. 2021.

¹²⁵ Ver, a respeito: <<https://www.lacoste.com/br/90-anniversary.html>>. Acesso em: 02 jan. 2024.

¹²⁶ *Bonde da Juju*, canção escrita e produzida por MC Bio G3 e MC Backdi, lançada em 2008, é considerada uma das primeiras letras de funk paulista do subgênero Ostentação (Pedro, 2015, p. 70; Oliveira, 2020, p. 77-78). Para acesso à canção, ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=ELZBox4ZDLU>>. Embora, nas referências acima citadas, a referida canção seja creditada apenas a MC Bio G3, em pronunciamento recente, a dupla narra como se deu a criação de tal música. Para detalhes, ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=lwXQtnlGNjk>>. Acesso em: 19 jun. 2024.

¹²⁷ No interior do funk ostentação é muito comum que as mulheres apareçam como objetos de consumo, especialmente nos vídeos espalhados pelo YouTube, equiparadas a todos os outros bens de luxo ostentados pelos homens. Sobre o tema, ver: Oliveira (2020, p. 154-215) e Oliveira (2016, p. 77-78).

está fortemente associado aos objetos de marca que possui ou sugere ter e sua identidade, individual e coletiva, está intimamente atrelada à lógica da sociedade do consumo. No entanto, como já salientado por Pereira (2014), o estilo ostentação, uma “realidade imaginada”, cheia de “riquezas”, expressa, sobretudo, nas letras das músicas e nos vídeos postados no YouTube, não deve ser compreendido única e exclusivamente pela chave do consumo. Como sugere o autor, deve-se também levar em consideração que há uma outra dimensão no estilo, “ligada a um projeto de vida, de ascensão social” que seja capaz, inclusive, de reverter estigmas ligados à pobreza e à identidade racial (p. 8-9).

O culto a objetos de marca e um estilo de vida marcado pela ostentação que veio a caracterizar a ascensão do funk na cidade de São Paulo constitui, argumenta Elaine Moura e Silva Oliveira (2016), reflexo do período em que o Partido dos Trabalhadores (PT) esteve no poder. O surgimento do estilo, segundo a autora, “está ligado às políticas de redistribuição de renda e aos postos de trabalho gerados que deram origem aos *novos consumidores*. O discurso da ostentação vende uma imagem de sucesso que é almejada por todos” (p. 85, grifos da autora). Ainda de acordo com Oliveira (2016), tal discurso “trata justamente desse período de ‘fartura’ pelo qual passa a periferia” e a “possibilidade real de consumo de bens de luxo é retratada pelo *funk* como sinônimo de vitória pessoal” (p. 110, grifo da autora). Seu argumento pode ser objeto de problematização, sobretudo na associação direta entre a ascensão do referido subgênero e as políticas dos governos petistas, já que antes mesmo da ascensão do PT ao poder, as relações da classe trabalhadora, especialmente a mais jovem, com objetos de marca seriam mais antigas que o surgimento do termo ostentação para caracterizá-la. Mas o fato é que, naquele contexto, duas interpretações sobre este fenômeno foram colocadas: “a incompatibilidade entre a realidade e o discurso; e a mudança na escolha dos bens de consumo feita pelos *novos consumidores*”, em outras palavras a emergência do funk ostentação na cidade evidenciava nuances significativas no que diz respeito às “fronteiras de classe” (p. 72, grifos da autora).

Algumas reflexões feitas por Rosana Pinheiro-Machado (2019) sobre o fenômeno dos rolezinhos trazem outra perspectiva sobre essa relação. De acordo com a autora, os rolezinhos constituíram “manifestações juvenis ambíguas que misturavam impulso de contestação política e desejo capitalista hedonista (p. 48). Nesses termos, o “ato de ir ao shopping é um ato político, uma vez que esses jovens estão se apropriando de coisas e

espaços que a sociedade lhes nega no cotidiano. Há contestação política nesse evento, mas também há camadas muito mais profundas por trás disso (p. 46).

Tais “camadas profundas”, a qual a autora faz referência, dizem respeito ao “abismo significativo” que existe entre “apropriação” e resistência:

[...] entre apropriação e resistência política há um abismo significativo. Adorar os símbolos de poder – no caso, as marcas – dificilmente remete à ideia de resistência que tanta gente procura encontrar nesse ato. O tema é complexo, não apenas porque revela a segregação de classe brasileira, mas porque aponta a tensão da desigualdade entre países desenvolvidos e em desenvolvimento, entre o Norte e o Sul globais (p. 46).

Enquanto “ícones mundiais forem venerados entre os mais fracos”, dirá Pinheiro-Machado, “a liberdade nunca será plena e a pior dominação, a simbólica e ideológica, será sempre mantida” (p. 46). Diante de tal argumento, é possível estabelecer alguns paralelos com o caso da Lacoste – reconstituído nos parágrafos anteriores – e a despeito das contribuições inegáveis da autora, são necessárias algumas ponderações. Em primeiro lugar, deve-se ressaltar que os shopping centers que foram ocupados por aquelas/es jovens estavam localizados nos bairros periféricos e não em shoppings das classes médias e alta, o que nos obriga a relativizar a afirmação de que houve ali uma “afirmação do direito à livre circulação das populações periféricas em cidades segregadas por cor e classe” (Pinheiro-Machado, ano, p. 48). Entendemos que o perfil dessas/es jovens não era muito querido pelos lojistas desses estabelecimentos comerciais, mas os últimos já estavam “acostumadas/os” com tal presença em suas lojas; o elemento relativamente novo nesse episódio consistiu na quantidade de jovens que veio a percorrer os corredores e praças de alimentação desses shoppings.

Neste sentido, as análises elaboradas à época por Teresa Caldeira (2014) e Alexandre Barbosa Pereira (2016) nos auxiliam a pensar outros aspectos do mesmo processo. Para Caldeira (2014), o que se via eram os efeitos de uma nova configuração no padrão de consumo, sinalizando para mudanças na dinâmica do contexto urbano, na sua esfera pública e nos complexos arranjos, sempre conflitantes, entre classe, raça e gênero. Já Pereira (2016) buscou evidenciar a relação entre medo e preconceito diante de uma juventude periférica e preta, ressaltando as tensões e os conflitos presentes no convívio com as diferenças, chamando atenção para certas ambiguidades e contradições no interior dos próprios rolezinhos que, embora tenham causado a quebra de certa

normalidade, não sinalizavam para uma forma de rompimento com a ordem hegemônica do consumo. Aquelas/es lojistas estavam com medo da “onda negra” (Azevedo, 2004) que se formava diante de seus pequenos negócios, mobilizando componentes raciais como ingredientes de pânico e medo. Trata-se da reprodução, em termos atualizados, de um imaginário social extremamente antigo, do período colonial, escravocrata. Este ainda chama atenção para o fato de que não se trata, unicamente, de *que* corpo ocupa o espaço público do shopping, mas de *como* esse corpo negro ocupa este espaço público.

Outra ponderação diz respeito à “veneração” que aquelas/es jovens teriam sobre os “ícones” do capitalismo globalizado. Entendo – o caso das *umbrellas* demonstra isso – que não há uma adesão passiva desses objetos de marca, mesmo que se deva admitir que haja limitações nesses processos de ressignificação. Deve-se admitir que essa incorporação ressignificada não promove uma transformação das relações mediadas pelo capitalismo – nem creio que este seja o caso e objetivo de um grupo de jovens que desejam ter algumas horas de lazer, por mais que haja uma dimensão política importante nesse processo. Neste sentido, “o desejo capitalista hedonista” não deve ser compreendido como algo absoluto e precisa ser problematizado, sobretudo entre as/os jovens, já que as relações com o mundo do consumo são, como vimos, atravessadas por inúmeras contradições.

O “bonde”

Meu contato com João, um jovem negro de 18 anos, aconteceu de maneira inusitada: foi durante uma de suas *lives*, em que o rapaz aparecia ouvindo e dançando funk de forma descontraída, cobrindo a parte inferior do rosto com a mão esquerda. Sua audiência não era muito grande, oscilava entre cinco e dez pessoas. Fui até o *chat* da transmissão ao vivo e disse: “Salve, João! Firmeza? Meu nome é Luiz Paulo, te mandei uma mensagem no privado. Eu sou amigo do Leandro, seu professor de filosofia”. Minha comunicação com João, a partir deste momento, se deu exclusivamente pelo Instagram – e assim permaneceu até nos distanciarmos, já que João não possuía um chip e, conseqüentemente, não tinha WhatsApp. Embora esta mensagem no privado seja de janeiro de 2023, ele só veio visualizá-la e, finalmente, respondê-la após essa intervenção em uma de suas *lives*, quase 5 meses depois... João trabalhava na Dz7, vendendo bebidas alcoólicas, numa daquelas ilhas espalhadas pelo baile. Começamos a conversar e, antes

que eu o comunicasse sobre minha pesquisa, o jovem deixou evidente a sua desconfiança com o meu contato e sua primeira mensagem no privado foi: “Oi! Fala! O que eu fiz”? Expliquei novamente quem me passou seu contato, com o intuito de tranquilizá-lo, mas mais uma vez João se mostrou cismado: “Mas eu já terminei a escola”. Ao comunicá-lo sobre minha pesquisa arrematou: “Não me mata do coração, por favor”. Ciente do motivo do meu contato, João, de maneira assertiva, me sugeriu: “Faz assim: vai no meu perfil e entra no link que está na minha bio e vai escutando uma por uma, fechou? Depois me diz como foi a experiência”. Ele me aconselhava a ouvir os funks que mais gostava e, como se pode constatar, eu não era o único que estava sendo observado. No mesmo dia marcamos nossa ida juntos para o baile da Dz7.¹²⁸

Meu primeiro encontro face a face com o João se deu naquela mesma semana que havíamos conversado pelo Instagram. Embora tivéssemos combinado às 22h30, ele resolveu, de forma abrupta, antecipar o horário faltando 45min, pois havia combinado de se encontrar com outro rapaz no Terminal João Dias. Eu já estava na região onde iríamos nos encontrar e corri para a Fábrica de Cultura do Jardim São Luís, local do encontro. Já na frente da Fábrica, ouvi sua voz do outro lado da rua me chamando. Ele acenou na minha direção e cruzou a rua sem se importar com os carros que tiveram que diminuir a velocidade para deixar a pista livre para o rapaz atravessar. Estava com uma bermuda preta, bastante larga, bem abaixo dos joelhos; chinelo de dedo preto, uma blusa e boné vermelhos. Cumprimentou-me e estava agitado, falante. “E aí, vamos nessa?”, perguntei, já me questionando se ele ainda iria para casa colocar um sapato – a noite estava um pouco fria e, de tempos em tempos, uma garoa fina caía. Com um “só se for agora”, ele me deixou desconcertado com o fato de que iria para Paraisópolis de chinelos – o desconforto durou pouco, logo virou curiosidade. Deslocamo-nos para o ponto de ônibus. Com a mão cheia de moedas, João e eu ficamos no ponto conversando, trocando nossas primeiras impressões. Falei um pouco mais sobre minha pesquisa, explicando-a como um trabalho para a faculdade. Ele não fez nenhuma pergunta, mas ouvia atentamente, em silêncio. Embora não olhasse diretamente para mim, enquanto me ouvia, deixava de lado sua agitação inicial. Na sequência, passei a perguntar onde morava, se ainda trabalhava

¹²⁸ Como dito anteriormente, o João, assim como o Jonathas, não fazia uma distinção rígida entre Dz7 e Bega. Para ele a Dz7 seria uma região onde os bailes aconteciam e a distinção servia muito mais como um local de referência. Quando acertamos nossa ida à Dz7, só a caminho do baile foi que ele me disse que primeiro iríamos encostar no Bega, numa clara sinalização geográfica.

na Dz7, sua relação com o baile, o funk, entre outras coisas. Ele respondia sem titubear, de forma franca e direta. Era de Campinas, morava com a mãe, na comunidade Fim de Semana, próximo do baile da 2. Nesse primeiro momento não ousei perguntar sobre a ausência do pai em seu discurso. Já no ônibus ele me contou sobre o “bonde”, algo que, até então, só havia identificado no baile.

Sáímos da Fábrica de Cultura em direção ao Terminal João Dias, local de encontro do “bonde”. Quando chegamos já havia uma pequena aglomeração de jovens e adolescentes no terminal. A grande maioria era constituída de rapazes negros de pouco mais de 16 anos – as moças eram a minoria. João desceu primeiro e se lançou na frente, cumprimentando a rapaziada. Não fez nenhuma menção de me apresentar e meio que, sem muito jeito, fui apertando a mão do pessoal, tentando camuflar o quanto eu estava sem graça. Dali em diante, fiquei meio que deslocado, observando o movimento. João estava mais agitado. Ao longo da noite, vale salientar, ele se deslocava constantemente, de um lado para outro, cuidava apenas de me comunicar: “Eu vou ali e já volto”. Esta postura, aliás, não era nenhuma surpresa, já que em nosso primeiro contato, ainda pelo Instagram, ele havia me alertado: “Mas de vez em quando eu dou uns perdidos e sumo, do nada”. Neste sentido, achei até gentil e cuidadoso da parte dele me informar sobre isso. Durante os “perdidos” de João eu aproveitava para me deslocar pelo baile ou tentar alguma interação com alguma/um integrante do “bonde” dele. Ainda no terminal, com o avanço dos minutos, o grupo ia se formando e ocupando, de forma “desordeira”, o local.

A princípio a presença de rapazes, na sua grande maioria negros, era esmagadora; apenas uma moça branca, de cabelo liso, magra, com um vestido “curto”, com uns 16 anos, se apresentava como exceção – mas isso mudaria parcialmente com o avanço da noite, embora a desproporção entre moças e rapazes se mantivesse. Dois rapazes, aparentemente mais velhos, e menos “emocionados”, pareciam conduzir o grupo, exercendo certa liderança. Enquanto o *bonde* se formava, havia, sobretudo por parte das/os funcionárias/os do terminal, certa apreensão. Uma delas, uma mulher negra, chegou num pequeno grupo de adolescentes e pediu para que eles fossem para outra área, já que estavam fumando um cigarro – que passava de mão em mão. A dinâmica no terminal era reflexo de um movimento construído num grupo do Instagram e funcionava, de acordo com João, da seguinte maneira: primeiro os “donos do *bonde*” faziam uma enquete sobre quem iria para o baile aquele final de semana, pedindo para o pessoal se manifestar nos comentários. Com a manifestação positiva do grupo, o *bonde* marcava o

dia, horário e local de encontro. Para este grupo, que mobilizava uma série de adolescentes que vinham das regiões do Capão Redondo e Campo Limpo, o Terminal João Dias não era só ponto de encontro, mas funcionava também como lugar estratégico de passagem e parada para subir pela Avenida Giovanni Gronchi. O *bonde* só se deslocava para o baile quando a grande maioria do grupo estivesse presente. Enquanto esperávamos os ônibus que partiam na direção de Paraisópolis, os mesmos paravam alguns metros antes do ponto indicado, lá embarcavam e desembarcavam “os trabalhadores”, enquanto o *bonde* permanecia no ponto oficial. Logo depois, o ônibus se deslocava lentamente até o local exato do ponto, caso o coletivo de adolescentes decidisse embarcar.

Numa dessas ocasiões, alguém deu um alarme falso e o *bonde* saiu correndo de maneira desordenada em direção ao ponto de parada destinada aos “trabalhadores”. Foi um corre-corre generalizado, com doses de desespero, até que um daqueles jovens rapazes que exercia certa influência e autoridade gritou: “Não é esse não!” A pequena multidão, ainda meio perdida, voltou para o ponto oficial, com diversos jovens saindo de maneira abrupta do ônibus em que tinham acabado de entrar, depois de causar pânico e apreensão no grupo de adultas/os presentes no terminal. Minutos depois do *bonde* formado, antes de embarcar definitivamente, um dos organizadores do grupo no Instagram, chamou o coletivo de jovens e adolescentes para uma fotografia – a primeira de muitas que presenciei naquela mesma noite. Acompanhei o movimento, ainda descolado do grupo.

Seria desnecessário dizer que a nossa entrada no ônibus 648P-10 Terminal Pinheiros foi, para mim, um verdadeiro “caos”, embora a grande maioria do grupo de jovens presentes encarasse aquela situação com certa euforia e divertimento. Não havia filas para entrar no veículo, uma aglomeração se formou na entrada do ônibus e o motorista, cansado de esperar, desligou o veículo. Depois de uma longa e sacrificada espera, finalmente, entramos. Já no interior do ônibus, as conversas paralelas se intensificavam, os gritos eram constantes e um grupo de adolescentes resolveu fumar *baseado* no fundo do coletivo sem janelas, já que se tratava daqueles ônibus com ar-condicionado biarticulados – o cheiro se espalhou pelo veículo. A expressão facial nos rostos das/os adultas/os era de poucas amizades, para dizer o mínimo; era possível perceber um estado de desconforto, revolta, antipatia e indignação. Entre o Terminal João Dias e o ponto de ônibus da entrada da favela, não levamos mais de 20 minutos. No entanto, foi um intervalo de tempo o suficiente para que ainda houvesse um

desentendimento entre um dos jovens e um senhor, de uns 50 anos, ambos negros, visivelmente incomodado com o estado de coisas ao seu redor.

Finalmente saímos do ônibus e a multidão de jovens se dividiu em dois grupos: acompanhei o grupo do João que, ainda inquieto e agitado, praticamente parecia esquecer da minha presença ou testar a minha persistência em segui-lo – nunca o saberemos. Entramos em Paraisópolis por um longo escadão, cercado por casas e pontos comerciais dos dois lados. A descida é lenta, muito lenta. Os degraus da escada são relativamente curtos e estão molhados – aspectos que tornam a descida mais cautelosa, prolongando a sensação de morosidade. Ao longo da descida moradores e moradores observam, com relativa curiosidade, nosso deslocamento. Um dos adolescentes acende um *baseado* na minha frente e, sem nenhuma cerimônia, traga o cigarro, dividindo o mesmo com os outros dois colegas. No entanto, ao cruzarmos com um dos bares, lá de dentro, um homem branco de meia idade bastante irritado, segurando um taco de sinuca, grita, apontando para o adolescente: “Ei? Ei? Aqui não! Pode apagar! Tá tirando?!” Rapidamente o adolescente apaga o cigarro de maconha. Ele chega a esboçar uma tentativa de reação, mas o fluxo da descida não lhe dá a oportunidade para um possível embate; o rapaz não tem outra escolha a não ser a de seguir o *bonde*.

Na companhia de João, me encontrei com o *bonde* mais duas vezes. Num outro contexto, ele me explicou que aqueles dois rapazes que intuí, acertadamente, serem “os donos” do grupo, se tratava dos rapazes que “criaram o grupo no Instagram”. Perguntei para ele se era possível que eu participasse deste grupo, mas João me respondeu que não tinha mais vaga. Não pautei mais esta questão, até porque não havia motivos para não acreditar nele. Conversando sobre o conteúdo deste grupo, percebi que João fazia referência a um recurso que existe na referida plataforma, “Criar Bate-Papo em Grupo”, e que, de fato, tem um limite de 250 pessoas por grupo.

Na companhia de João, fui ao baile da Dz7 durante três meses, entre maio e julho de 2023, ao menos duas vezes por mês, numa relação que se estabeleceu, deve-se admitir, de forma um pouco tardia, se levarmos em consideração o tempo institucional da pesquisa, minhas interações com o *bonde* e o ritmo de constituição da minha relação com João – neste contexto, vale salientar, minhas imersões nos bailes do Capelinha e da 2 já estavam reduzidas.



Imagem 19 – O bonde. Fonte: Autor, jun. 2023.

Certo dia, como de costume, entrei em contato com ele pelo Instagram e perguntei se iria para o baile naquele final de semana. Ele afirmou que sim, mas me avisou que estava sem dinheiro para a passagem – queixa curiosa, já que era frequente que João passasse por baixo da catraca, mesmo eu dizendo que podíamos pedir ao motorista para entrarmos pela porta traseira. “Mas estou sem dinheiro”. E eu disse: “Mano, fica tranquilo que você não vai passar vontade”. Ele ficou ausente por algumas horas e voltou, me dizendo que iria para o Helipa na companhia de “uma mina”. Não queria “atrapalhar” o “lance” e disse a ele que se não houvesse problema, eu iria junto. Depois João decidiu sugerir uma nova agenda: queria então ir para Brasilândia, me perguntando novamente se eu conseguia levar dinheiro. Diante da nova agenda, acabei recusando o convite. Foi nesse momento que a relação entre João e eu esfriou. Não sei dizer se ele foi ou não para Brasilândia, mas o fato é que depois desse dia tivemos alguns desencontros e, paulatinamente, nossa relação foi se reduzindo a conversas pontuais. Foi justamente neste contexto que parei de ir para os fluxos de rua. O último baile que fui na companhia dele foi no dia 29 de jul. 2023, irônica e melancolicamente no aniversário da Dz7.



SEGUNDA PARTE

4. “Proibido Baile Funk”

No dia 9 de setembro de 2020, o UOL, site de notícias vinculado ao jornal Folha de São Paulo, trazia a seguinte manchete: “Baile funk é encerrado com tiro e paulada em SP; moradores veem ação do PCC”. No vídeo vinculado à matéria, as imagens de aglomeração e festa que caracterizam os bailes de rua dão lugar a um cenário de guerra, com o esvaziamento forçado do espaço festivo, agressões físicas, tiros e depredação de motos e carros. De acordo com a reportagem, que diz ter ouvido moradoras/es da região, as ações promovidas pelo PCC tinham como objetivo dispersar a multidão de jovens que, em plena pandemia, ocupavam a Rua Rolando Curti, na Vila Clara, periferia da zona sul de São Paulo.¹²⁹ Por meio do seu perfil no YouTube, o UOL postou o vídeo em questão; com mais de 300 mil visualizações e mais de 2 mil comentários, a repercussão pública diante das imagens supostamente protagonizadas pelo PCC era amplamente aprovada: “O crime organizado tem o poder que o Estado não tem”; “Tomara que isso se espalhe pelo Brasil”; “Parabéns a esses traficantes, ganhou meu respeito mais uma vez”. Estas são algumas das reações visualizadas nos comentários. No geral, esses discursos deixam escapar, entre outras coisas, duas questões relevantes: a descrença no Estado, evidenciando sua incapacidade de resolver um fenômeno tido como “problema” e a aprovação do “mundo do crime”, por meio da ação de seus agentes, em “resolver” um conflito local,¹³⁰ atualizando a imagem do “bandido-herói” (Barreira, 2010, p. 73) no imaginário social.

Sete meses depois deste ocorrido, no dia 5 de abril de 2021, outro baile funk, desta vez localizado no Jardim Vista Alegre, na região da Brasilândia, zona norte da cidade, passaria pelo mesmo processo de intervenção: com o intuito de acabar com o fluxo naquela região, um rapaz foi flagrado com um fuzil nas mãos atirando para o alto, enquanto jovens saíam correndo pelas ruas, em desespero.¹³¹ Mais uma vez, o “mundo do crime” era parabenizado pelas suas ações e por sua competência na “solução” do

¹²⁹ Para ver a reportagem, <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2020/09/10/baile-funk-e-encerrado-com-tiro-e-paulada-em-sp-moradores-veem-acao-do-pcc.htm>>. Acesso em: 16 jan. 2024.

¹³⁰ Ver, a respeito: <<https://www.youtube.com/watch?v=-dNTyYgeDt0>>. Acesso em: 16 jan. 2024.

¹³¹ Sobre o ocorrido, ver: <<https://www.band.uol.com.br/noticias/pcc-determina-toque-de-recolher-e-encerram-baile-funk-com-tiros-16343686>>. Acesso em: 16 jan. 2024.

“problema”, enquanto que o Estado e seus agentes públicos, especialmente aquelas/es que pertencem à classe política institucionalizada, eram mais uma vez lidos pela chave da “incompetência”.¹³² Em outra reportagem, ainda em repercussão ao mesmo episódio, são identificados dois perfis sociais, ambos no Instagram, ligados ao PCC, que emitiram comunicados à população local informando que os bailes de rua estavam proibidos até determinada data e que desrespeitos não seriam tolerados.¹³³

Depois desses acontecimentos ligados, exclusivamente, aos bailes de rua e à aglomeração que os mesmos promoviam em plena pandemia, uma outra questão iria ganhar visibilidade na imprensa local: a aparição de inúmeras faixas que tinham como objetivo proibir a prática do *grau*. No dia 19 de dez. de 2021, 8 meses depois do descrito nos parágrafos anteriores, circulou pelas plataformas digitais o vídeo de um rapaz que teria desrespeitado as ordens do PCC de não praticar *grau* na quebrada. No vídeo, vestido com uma camisa da Fundão – marca de roupa criada no Capão Redondo, zona sul de São Paulo, por Neguinho e popularizada por ícones do rap nacional como Racionais MC’s¹³⁴ – o jovem aparece sofrendo uma série de golpes de outro homem, sem esboçar qualquer reação; depois da cena de violência, num ligeiro recorte de vídeo, o rapaz reaparece em tela para se retratar pelo “erro” cometido: além de ter feito as manobras, o sujeito teria postado vídeos do seu feito em suas redes sociais. “Quero deixar bem claro que essas faixas são, sim, para serem respeitadas”,¹³⁵ diz ele no vídeo. Com esse episódio a questão das faixas proibitivas ganhou repercussão na imprensa da capital paulista e diversas faixas foram localizadas em outras cidades do Estado.¹³⁶

¹³² Para ver o vídeo: <<https://www.youtube.com/watch?v=SuLsCvJqQy0>>. Acesso em: 16 jan. 2024.

¹³³ Para detalhes do vídeo: <<https://www.youtube.com/watch?v=eG-OZ--8n1w>>. Na mesma região, meses depois deste ocorrido, assistiríamos a outro episódio preocupante: no dia 6 de dezembro de 2021, pessoas que estavam no baile entraram em confronto com a polícia; ver, a respeito: <<https://www.youtube.com/watch?v=ysPwNNUix4I>>; <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2021/12/07/agressoes-pms-baile-funk-e-rotina-brasilandia-sp.htm>>. Acessos em: 16 jan. 2024.

¹³⁴ Para mais detalhes, ver: <<https://www.fundaoroupas.com.br/nossa-historia/>>. Acesso em: 26 jan. 2024.

¹³⁵ Para ver o vídeo, acesse: <<https://www.otempo.com.br/brasil/pcc-proibe-empinar-moto-na-periferia-de-sp-e-espanca-quem-desobedece-veja-video-1.2585346>>. Acesso em: 16 jan. 2024.

¹³⁶ Ver, a respeito: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/01/07/14-cidades-de-sp-tem-faixas-de-facao-ameacando-dar-cacete-em-motociclistas-barulhentos-em-comunidades-policia-investiga.ghtml>>. Acesso em: 16 jan. 2024.

A lembrança destes fatos, via imprensa, nos dá a dimensão de como o surgimento das faixas proibitivas ocorreram na cidade de São Paulo. Começar essa reconstituição pelos atos de violência desferidos na dispersão dos bailes, ainda no período crítico da pandemia, não é fortuito: trata-se do contexto em que tais faixas proibitivas emergiram como dispositivo, como instrumento de controle nos territórios periféricos. Tal controle não esteve ligado somente à prática do *grau*, mas também aos bailes de rua, que no contexto da pandemia não foram tolerados nem sequer pelo “mundo do crime”. Embora a cronologia dos fatos, via noticiário, não tenha capturado a simultaneidade dos processos de proibição, tanto do *grau*, como dos fluxos, o surgimento das faixas proibindo os dois fenômenos evidencia, por um lado, a particularidade causada pelo contexto pandêmico – em que até o “mundo do crime” se viu forçado a atuar no sentido de evitar aglomerações, proibindo os bailes de rua. Por outro, uma resposta a demandas de inúmeras comunidades locais que vinham reprovando de forma veemente, como veremos, a prática do *grau*. Foi nesse contexto, de crise sanitária, no centro dos acontecimentos que acabamos de descrever, que decidi observar essa cena com mais atenção, nos limites dos territórios que tínhamos planejado fazer campo antes mesmo do meu ingresso na pós-graduação, em 2020. Com certo abrandamento da pandemia, no início de 2022, e o retorno dos bailes de rua sem restrições atípicas, para além daquelas que já existiam antes da crise sanitária, me vi “forçado” a olhar para esse fenômeno com mais atenção, “de perto e de dentro”, como diria José Guilherme Cantor Magnani (2002, p. 14-17), numa aproximação empírica de uma dessas faixas, com o intuito de entender as nuances e peculiaridades por trás do seu surgimento.

No rastro das faixas proibitivas

Os primeiros contatos que tive com as faixas proibitivas ocorreram em julho de 2021. Embora estivéssemos em plena pandemia, o uso de máscaras e outras medidas sanitárias de distanciamento social tornaram possível que voltássemos a realizar algumas atividades que haviam sido paralisadas. Foi neste contexto que atuei como professor polivalente substituto numa escola estadual da região. Durante o primeiro deslocamento da minha casa até a unidade escolar onde daria aula – estamos falando de 2,6km percorridos em pouco mais de 40 minutos – deparei com a primeira faixa proibitiva no contexto de nossa pesquisa; ao longo deste deslocamento eu cruzava com a praça do

Capelinha. Na sequência desta primeira aparição, outras faixas surgiram pelo território, em pontos historicamente associados aos bailes de rua. A proibição não estava, como já dissemos, limitada somente à prática do *grau*, mas também fazia referência aos fluxos.

Deve-se ressaltar, contudo, que a utilização destes comunicados públicos não constitui um recurso inteiramente novo nas periferias de São Paulo, pois já foi utilizado antes da pandemia para, por exemplo, identificar “ladrões” locais. Guardo na memória relatos de que no período dos “justiceiros” (Caldeira, 2011 [2000], p. 203) era comum que nomes de pessoas que estavam marcadas para morrer fossem fixados em postes como forma de aviso. Curioso notar que, embora atualmente estejamos vivenciando um contexto em que as cidades, especialmente suas estruturas físicas-simbólicas, já são vivenciadas como interfaces (Beiguelman, 2021, p. 91), espécie de superfície material que sob interferência de projeções tecnológicas evidencia o encontro dos mundos “virtual” e “real”, ainda hoje é comum o uso dessas faixas, quase artesanais, de denúncias, alertas e comunicados gerais, colocados em muros, fixados em postes, alambrados de praças ou de quadras poliesportivas, a despeito das outras intervenções por parte do “mundo do crime” utilizando recursos digitais. Diante desta particularidade e do surgimento desses instrumentos de contenção e controle é que senti a necessidade de “seguir” uma dessas faixas proibitivas com o objetivo de entender, para além do noticiário mencionado, as nuances, os arranjos e as disputas locais em torno desses dispositivos de regulação.



Imagem 21 – “Ladrões de fio”. Fonte: Autor, jul. 2021.

Na antropologia, o procedimento metodológico de seguir objetos não é uma novidade. Preocupado com as relações existentes entre os processos sociais mais abrangentes, globais (macro), e os contextos locais de pesquisa (micro), George Marcus (2001 [1995]), sob a noção de “sistema-mundo”, desenvolveu uma perspectiva chamada de etnografia multilocal (ou multissituada) para responder aos desafios de se realizar uma etnografia em contextos completamente diferentes daqueles em que este modo de fazer pesquisa inicialmente se desenvolveu – refiro-me aos estudos realizados ao longo dos séculos XIX e XX em comunidades e regiões do planeta de pequena escala, questões amplamente problematizadas por autoras/es da chamada “virada interpretativa” nos anos 1980. Para o antropólogo norte-americano, a estratégia metodológica capaz de responder aos desafios de um mundo cada vez mais complexo, social e economicamente integrado, implicaria não somente em seguir a “circulação” de objetos, discursos e pessoas por diversas localidades do globo, mas considerar que, ainda que “preso” a uma localidade pesquisada, a “etnografia estrategicamente situada” poderia servir como pressuposto metodológico importante na construção das etnografias:

Independientemente del lugar particular de investigación, el sentido del sistema permanece como algo contingente y no asumido. De hecho, por lo general, lo que sucede en un lugar particular en el que se desarrolla la investigación se calibra o relativiza a partir de las repercusiones de este lugar sobre lo que acontece en otros sitios relacionados, inclusive cuando las otras localidades no se encuentran dentro del marco del diseño de investigación. (...) Esta etnografía estratégicamente situada puede parecer limitada como proyecto multilocal y debe distinguirse de la etnografía unilocal, que examina las articulaciones de los sujetos locales en primer lugar como subalternas a un sistema capitalista dominante o colonial. La etnografía estratégicamente situada intenta entender, de manera amplia, el sistema en términos etnográficos y, al mismo tiempo, a los sujetos locales. Es local sólo circunstancialmente, colocándose así en un contexto o campo muy diferente respecto a otras etnografías unilocales (Marcus (2001 [1995]), p. 121).¹³⁷

Um exemplo prático da concepção metodológica sugerida por Marcus (2001 [1995]) pode ser observada num trabalho desenvolvido por Feltran (2018). Em sua análise sobre as múltiplas relações existentes entre os “mercados (i)legais”, o autor reconecta

¹³⁷ As noções de rede (Latour, 2012) e fluxos globais (Appadurai, 1996) são exemplos de desdobramentos desta perspectiva desenvolvida por Marcus (2001 [1995]), ainda que sob outras referências teóricas.

linhas e conexões de mundos, “legais” e “ilegais”, que, a princípio, são considerados antagônicos. Tal empreitada etnográfico-reflexiva começa com a cena de uma Toyota Hilux roubada. Deste momento em diante, o autor traça as possibilidades de escoamento da caminhoneta, delineando três perspectivas lucrativas: “[...] o de desmonte para venda de autopeças [que serão (re)vendidas no mercado “ilegal”, inflacionando os valores de peças vendidas em lojas “legais”], o de revenda de veículos usados [que articula e conecta as seguradoras, os postos de leilões, revendedores de carros usados e toda uma cadeia lucrativa que se desenvolve a partir da recuperação do veículo e sua reintegração ao mercado “legal”] e o de tráfico de drogas e armas [quando os veículos entram numa rota internacional de comércio promovido pelos “empresários do PCC”]” (p. 108). Essa imbricada rede que articula os mercados (i)legais acima descritos só não é lucrativa, ainda de acordo com Feltran (2018), para a sociedade e os jovens que executam o roubo: o “crime do garoto que quer ser bandido não compensa nem para ele – que será mais cedo ou mais tarde e terá sua vida arruinada se prosseguir no ramo – nem para a ordem urbana, muito menos para a vítima e seus familiares. No entanto, para todos os outros atores que ganham bastante dinheiro com o carro que os rapazes roubaram, agindo contra a lei, o crime compensou muito” (p. 112). Como se pode constatar, ao “seguir” a Hilux roubada, como propõe Marcus (2001 [1995]), Feltran nos faz percorrer por diversas escalas, pessoas, instituições e localidades.

Pelo vínculo que tinha estabelecido com a Maria e pela faixa proibitiva que surgiu na comunidade onde ocorria o baile da 2, nos pareceu natural, uma escolha previsível, que este fosse nosso primeiro local de investigação. No entanto, nossa interlocutora ficou receosa diante do meu interesse. Para ela não havia o que “pesquisar”: as faixas foram colocadas pelos “irmãos”, o que mais eu desejava ou precisava saber? Enquanto pensava numa outra estratégia para colocar minha ideia em ação – não fazia nenhum sentido insistir nessa com ela – participei, em dez. de 2022, de uma manifestação política que ocorreu na frente do hospital Campo Limpo.¹³⁸ Na ocasião, pude rever uma importante liderança política ligada à área da saúde, integrante de uma associação de moradoras/es sediada no Conjunto Promorar, bairro vizinho à Comunidade Fim de Semana, onde Maria reside. Morador da região há muitos anos, um dos primeiros ocupantes do local, o nosso interlocutor, casado, pai e avô, metalúrgico aposentado, filiado ao PT, acabou se tornando

¹³⁸ Ver, a respeito: <<https://globoplay.globo.com/v/11182516/>>. Acesso em: 26 jan. 2024.

um mediador importante no diálogo com outras/os moradoras/es do bairro. Durante nossa conversa sobre a “conjuntura política” local, me dei conta de que ele morava próximo de uma praça onde uma dessas faixas proibitivas surgiram – imagem que abre a segunda parte deste trabalho. Nosso interlocutor, contudo, não tinha a menor ideia do que eu estava falando, completamente alheio ao fenômeno das faixas, embora tivesse ciência do fluxo que, de tempos em tempos, acontecia na sua região.

Entre idas e vindas e alguns desencontros, numa manhã de domingo, ele me levou na casa de Karen, uma jovem mulher branca de 36 anos. Casada, mãe de um menino de 6 anos, a militante, também ligada ao PT, morava com o marido e o filho numa casa que herdou da mãe, ao lado da praça sem nome. Numa longa conversa, ela e Adelmo me contaram a história do bairro, os desafios cotidianos, o dia a dia da comunidade e a disputa política em torno da praça: o local não era objeto de conflito envolvendo apenas a juventude ligada ao funk, mas também entre as/os próprias/os moradoras/es: há uma disputa histórica, sem consenso, de como a referida praça deve se chamar. Karen defende o nome da mãe, já falecida, militante importante na história da comunidade como uma possibilidade, mas outras pessoas sugeriram outros nomes e o impasse, assim como o não batismo da praça, permanece, como uma peculiaridade local.

Em linhas gerais, no bairro do Promorar há duas associações de moradoras/es, uma com integrantes do PT, mais antiga, e outra, mais recente, ligada as forças de direita – com forte influência da família Leite. De acordo com Karen, o surgimento da faixa na praça foi uma articulação entre “os irmãos” que convivem na comunidade, mas, ainda de acordo com ela, esta ação tinha sido mobilizada pela população local, pois além do baile, que estava acontecendo em plena restrição sanitária, houve um acidente de moto envolvendo uma criança nas mediações, o que gerou uma pressão generalizada. Um integrante identificado como sendo pertencente ao PCC, assim como outras “lideranças” antigas, identificadas como “pés de pato”,¹³⁹ se viram impelidos, diante da suposta pressão, a tomar tal atitude. Embora houvesse a presença de integrantes do PCC no bairro, a presença de pessoas mais antigas, apontadas como antigos “pés de pato”, dava ao bairro outros contornos, se o compararmos com a Comunidade Fim de Semana, controlada pelos

¹³⁹ Expressão amplamente popular utilizada para designar os “justiceiros”, pessoas que, de forma ilegal, faziam a “segurança” privada em bairros carentes de segurança pública. Para mais detalhes, ver Caldeira, 2011 [2000], p. 203.

“irmãos”. Foi neste contexto que a faixa surgiu, “da noite para o dia”, dizia ela. Perguntei se era possível conversar com esse rapaz ou alguma “liderança” envolvida na colocação das faixas e ela me disse que seria possível, mas Adelmo, que me deixou em casa de carro, me aconselhou a não me envolver com esse pessoal “barra pesada”. Decidi seguir seu conselho.

Saí dessa conversa com duas constatações relevantes: não há dúvidas de que o PCC é uma instância de poder relevante nos territórios periféricos, contudo, o exercício desse poder se estabelece, em algumas localidades, sob arranjos e negociações locais que envolvem outros agentes. A própria comunidade de maneira geral pode, em momentos e circunstâncias pontuais, exercer influência nas decisões do “comando” local. A presença de figuras que não pertencem ao “partido”, identificadas como “pés de pato”, exercem significativo poder de “mando” e liderança. Nestes contextos determinados acordos devem ser estabelecidos, antes de qualquer decisão. Neste caso específico, o surgimento das faixas proibindo bailes funks responde, sim, a um momento pontual, ligado à pandemia, ao descontentamento generalizado da população local, às constantes investidas policiais na tentativa de debelar os fluxos. Trata-se de responder a uma demanda pública mais ampla, via imprensa, contra as aglomerações e o comportamento de uma geração de jovens que não responde mais às ordens do PCC vindas de canais de comunicação mais “tradicionais”, jovens que produzem um estado de coisas que exigem que o “mundo do crime” tome ações mais “duras”, o que revela uma reorganização, mesmo que pontual, nas formas de controle e contenção. Devemos lembrar que no baile da 2, do outro lado da avenida, ocorreu um fenômeno semelhante. Estas constatações problematizam certas interpretações que conferem ao mundo do crime um poder absoluto.

Em suma, se quisermos estabelecer uma comparação entre as duas comunidades analisadas, podemos chegar à seguinte síntese: de um lado, onde ocorre o baile da 2, o poder é exercido pelo tráfico local, ligado exclusivamente ao PCC – que exerce forte influência sobre a única associação de moradoras/es local; isso, por sua vez, medeia a relação da comunidade com políticos institucionalizados ligados ao espectro político-ideológico de direita; já do outro lado, no Promorar, o “comando” é basicamente realizado por um conjunto difuso de pessoas locais que não respondem diretamente ao “partido”, mas num contexto de negociação com agentes deste. Estão ligados a um passado que remete ao período dos “justiceiros”. Para ser mais preciso, existem duas associações de moradoras/es, ligadas a campos políticos distintos (direita e esquerda), que disputam

legitimidade no território de forma “independente” dessas “figuras” ligadas ao “mundo do crime” e dos “pés de pato”, embora deva-se admitir que em alguns episódios haja negociações mútuas e aderência orgânica a pautas pontuais; a proibição dos fluxos de rua, por exemplo, é uma delas. Nas duas situações, deve-se admitir, dependendo do nível de estresse generalizado da comunidade com algo que as incomoda, o mesmo pode exercer influência e poder sobre instâncias mais poderosas.

Em sua análise sobre o roubo da Hilux, Feltran (2018) faz referência sobre como, nos últimos anos, o “mundo do crime” tem deixado a comunidade “desassistida” e “vulnerável” a furtos e roubos locais. Isso estaria acontecendo, de acordo com o autor, porque o PCC tem expandido seus negócios, colocando suas lideranças principais na condução dessa expansão e deixando o controle da sociabilidade local em segundo plano, nas mãos de integrantes mais novos:

Imaginemos um irmão do PCC que está empenhado em exportar cocaína pelo porto de Santos, lidando com grandes ambições e muito dinheiro; como esperar que se dedique a resolver brigas de marido e mulher na favela de onde veio? Nas periferias, a última década é cheia de relatos de que o PCC está mais frouxo, a quebrada largada. A tarefa antes prioritária de justiça local teria sido terceirizada a sujeitos inexperientes, molecada. Os grandes estariam jogando noutra escala, mesmo que todo irmão deva seguir a mesma disciplina. O PCC passou a se esforçar, sobretudo dentro das cadeias, para sintonizar a comunicação entre esses níveis de atuação do Comando, mas não se trata de tarefa simples (p. 121).

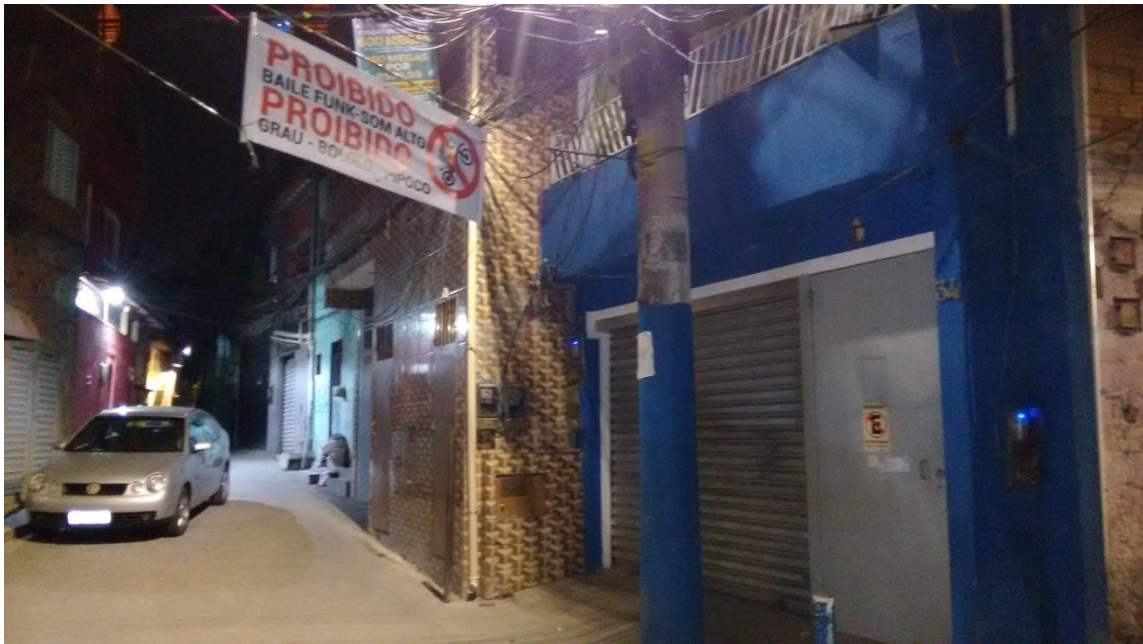


Imagem 22 – “Proibido Baile Funk. Proibido *Grau*, *Bololo* e *Pipoco*”. Comunidade Fim de Semana. Fonte: Autor, nov. 2021.

Mesmo com configurações distintas, as duas comunidades recorreram ao mesmo recurso para proibir a formação dos bailes durante a pandemia. Como se pode observar, há, neste processo, aspectos semelhantes daqueles encontrados no próprio processo da prática do *grau*: a pontual ineficiência dos canais “tradicionais” de comunicação, por parte do mundo do crime, frente a uma geração que não só contesta determinadas atitudes expressas pelo “partido” como se coloca, em algumas situações, em perspectiva de embate, embora essa contestação não se dê fora de códigos morais e de conduta que permeiam a noção de *proceder*. Diante do exposto devemos, novamente, nos questionar: em que medida o surgimento dessas faixas evidencia a fragilidade do “mundo do crime” diante de uma geração menos receosa do seu poder de repressão e violência? Num cenário distópico (Kopenawa; Albert, 2015; Krenak, 2019) como o nosso, com processos de transformações profundas que novos dilemas e desafios surgem, como é que o “mundo do crime” tem enfrentado os impactos dessas transformações? Um episódio curioso envolvendo o filho mais velho de Maria não só é exemplar da configuração diferente dos dois espaços que acabamos de descrever, como também denota a complexidade dos processos em curso.

Jão havia deixado seu carro na viela da casa de sua mãe, a alguns metros do seu portão. Na primeira noite o veículo foi roubado, tendo algumas de suas peças furtadas. O “comando” local foi acionado por Maria e seu filho e, em poucas horas, o “nóia”, “sem

noção”¹⁴⁰ foi identificado e punido, sendo orientado a não roubar mais na quebrada. Maria, numa inteligência intuitiva, aconselhou que o filho guardasse o carro do outro lado da Av. Fim de Semana, justamente no Conjunto Promorar, pois lá, de acordo com ela, não havia roubos, reforçando a ideia de que naquele território, com a presença dos antigos “pés de pato”, o furto na comunidade não eram tolerados sob nenhuma circunstância, ao contrário do local onde ela mora, controlada por integrantes ligados ao PCC. Ao confirmar essa história, João me disse que guardou o carro lá por um longo tempo e nunca teve problemas, até conseguir deslocar o veículo para uma garagem paga. Questionei Maria sobre o fato de uma pessoa ter coragem de roubar no território comandado pelo PCC, e ela me disse que esses “moleques de hoje em dia não ligam mais para nada”, fazendo referência não só aos membros do “partido” – reforçando, assim, o argumento do Feltran (2018) –, como também de uma parcela de jovens que ela define como “sem futuro”, por estarem envolvidos com roubos, muitos destes dependentes químicos. O “comando” teve que lidar com o problema do roubo e ver sua legitimidade, diante da comunidade, de Maria, ser colocada em xeque, apesar da rápida resposta.

5. O baile na encruzilhada

*Iluminada por Deus
Seja a minha quebrada minha voz
Rola pelo ar*

*Fortaleço quem me fortalece
De igual pra igual
É nós que tá
Todas as Quebradas, MC Daleste¹⁴¹*

Em set. de 2016, o então governador de São Paulo, Geraldo Alckmin (PSDB), sancionava a lei nº 16.310 e instituía o “Dia Estadual do Funk de São Paulo”.¹⁴² De autoria

¹⁴⁰ Expressões utilizadas pela Maria para justificar a falta de noção da pessoa que executou o furto dentro da comunidade.

¹⁴¹ *Todas as Quebradas*, MC Daleste: <<https://www.youtube.com/watch?v=fAQDjomHcGg>>. Acesso em: 18 jan. 2024.

¹⁴² Ver, a respeito: <<https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/2016/lei-16310-20.09.2016.html#:~:text=Artigo%201%C2%BA%20%2D%20Fica%20institu%C3%ADdo%20o,%20Calend%C3%A1rio%20Oficial%20do%20Estado.>>. Acesso em: 18 jan. 2024.

da Deputada Estadual Leci Brandão (PC do B), o dia 7 de julho foi a data escolhida para celebração do gênero musical. Na justificativa do projeto, encontra-se o argumento que respalda tal escolha:

Daleste foi assassinado por um tiro durante apresentação em Campinas/SP na noite do dia 7 de julho de 2013. O cantor conversava com público quando foi alvejado. Um fã no local filmando o evento registrou o momento em que o Daleste foi baleado. A festa era gratuita e segundo os moradores, mais de três mil pessoas acompanhavam da apresentação. Sua morte obteve repercussão nacional e internacional (p. 1).

Do ponto de vista institucional, por meio de uma iniciativa do poder legislativo, o funk, enquanto gênero musical e manifestação cultural, seria reconhecido e celebrado, no âmbito do Estado, a partir de uma data que tem como pressuposto a morte, o luto e a resiliência:

Ao definir o dia 7 de julho como o Dia Estadual do Funk, esse projeto de lei pretende reconhecer que essa legítima manifestação cultural e musical de caráter popular é digna do zelo do Poder Público. Essa proposta conta com apoio de artistas, profissionais e fãs do Funk, que legitimamente querem ter assegurados os seus direitos à produção, execução e veiculação da grande diversidade de canções que compõem seu verdadeiro tesouro musical. Que desejam ter o direito de cantar e dançar garantidos em nosso País, sem perigo, preconceito ou discriminação, como em qualquer festa popular reconhecida que transcorre sob os cuidados devidos do Poder Público (p. 1).¹⁴³

A memória do funk no Estado de São Paulo tem como referência simbólica, ao menos do ponto de vista institucional, a morte de um MC de 20 anos. Daniel Pedreira Sena Pellegrini era *cria* da Penha de França, bairro localizado na zona leste de São Paulo, berço do funk na capital paulista (Pedro, 2015, p. 69). Daleste fazia um show no CDHU San Martin, bairro de Campinas (SP), quando foi alvejado por dois tiros que vieram, segundo investigações, da plateia de 5mil pessoas que assistia à apresentação. Em jul. deste ano o assassinato fará 11 anos e o crime ainda não foi solucionado.¹⁴⁴ Infelizmente,

¹⁴³ Para detalhes da justificativa do projeto, ver: <<https://www.al.sp.gov.br/propositura/?id=1238783>>. Acesso em: 18 jan. 2024.

¹⁴⁴ Para mais detalhes sobre o ocorrido, ver: <<https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/2023/07/03/daleste-10-anos-assassinato-de-mc-em-sp-completa-uma-decada->

o rastro de sangue e morte é uma característica muito comum na história do funk: começa no Rio de Janeiro e se expande para outras unidades da federação, à medida que o funk carioca se nacionaliza e ganha dimensões regionais. No Estado de São Paulo, por exemplo, com o surgimento do subgênero ostentação, na Baixada Santista, em meados de 2012, o que se assistiu, com a ascensão do subgênero, foi o assassinato, até hoje não esclarecido, de importantes artísticas percussores do funk paulista – nomes como MC Primo, Duda do Marapé, MC Careca e Felipe Boladão, são exemplos deste processo.¹⁴⁵

Com base nesta iniciativa de caráter legislativo, numa relação comparativa em âmbito nacional, recentemente, a Câmara Legislativa Federal aprovou, em dez. de 2023, através da Comissão de Constituição e Justiça (CCJ), o PL que cria o Dia Nacional do Funk.¹⁴⁶ De autoria do então deputado federal, atual ministro das Relações Institucionais, Alexandre Padilha (PT), o projeto, apresentado ainda em 2021, indicava o dia 12 de julho como a data de referência para celebração nacional do gênero. Na justificativa do projeto, ao citar o *Manifesto pelo Dia Nacional do Movimento e da Cultura Funk*, a escolha da data faz referência ao primeiro baile funk que ocorrera em território nacional:

Em 1970, influências musicais vindas da diáspora negra estadunidense se uniram às nossas para revolucionar a cultura da época. Essa revolução deu seus primeiros passos no Baile da Pesada, no dia 12 de julho daquele ano – o primeiro baile funk de que se tem conhecimento. Idealizada por Ademir Lemos (1946-1998) e Newton Alvarenga Duarte, o Big Boy (1943-1977), aquela festa – no Canecão, Zona Sul do Rio de Janeiro – seria um marco no início da história do movimento funk no Brasil (2021, p. 6).¹⁴⁷

Neste sentido, ao contrário da experiência paulista, em âmbito nacional os movimentos sociais ligados ao universo funkeiro, que lutam em torno da sua legitimação

[sem-respostas-sobre-autoria-relembre-hipoteses-levantadas-pela-policia.ghtml](#)>. Acesso em: 29 jan. 2024.

¹⁴⁵ Para detalhes destes assassinatos, sugiro que se assista aos dois episódios do documentário *Mortos em Abril – Quatro Assassinatos que Abalaram o Funk de SP*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=q7qUh6vni5w>>. Acesso em: 29 jan. 2024.

¹⁴⁶ Além deste PL, outros projetos de característica similar foram aprovados pela referida comissão. Ver: <<https://www.camara.leg.br/noticias/1028429-comissao-aprova-criacao-de-datas-comemorativas-e-homenagens-a-pessoas-e-municipios/>>. Acesso em: 29 jan. 2024.

¹⁴⁷ Para ver a íntegra do projeto de lei: <<https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2287481>>. Acesso em: 29 jan. 2024.

enquanto manifestação cultural, optam por estruturar o discurso e a memória coletiva do gênero em torno do contexto histórico em que a vida é celebrada. Diante do exposto, é difícil não abordar, por um lado, a questão do genocídio da juventude negra no Brasil e, de outro, o encarceramento em massa em curso no país – duas dimensões da vida social que atingem em cheio a população mais jovem e preta da sociedade. De acordo com o Atlas da Violência 2023,¹⁴⁸ em linhas gerais, em uma década, de 2012 até 2021, a taxa de homicídios no Brasil caiu 18,3%. No entanto, a despeito da queda geral, o fato é que em 2021 contabilizou-se 77.847 vítimas, e destes 36.922 eram pessoas negras – a taxa de homicídio foi, de acordo com o relatório, três vezes maior que a de pessoas não negras (soma de brancos, indígenas e amarelos). Com base na combinação destes números, o relatório conclui:

Tomando por base os dados da última década, vemos que a redução dos homicídios está mais concentrada entre os não negros do que entre os negros. Considerando a tese do racismo estrutural, temos evidência de que há um grupo racialmente identificado sendo vitimizado de forma sistemática (2023, p. 53).

Quando não alcançado pela tragédia da morte precoce, uma parcela da população jovem e negra é perversamente capturada pelo cárcere. Conforme o 17º Anuário Brasileiro de Segurança Pública,¹⁴⁹ divulgado no dia 20 de julho de 2023 pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP), a população carcerária no Brasil cresceu, de 820.689, em 2021, para 832.295, um recorde. Destes, 68,2% são pessoas negras, 43,1% têm entre 18 e 19 anos e 95% são do sexo masculino. Deve-se destacar que dessa massa carcerária população 200.687 pessoas são presos provisórios, ou seja, que não possuem condenação: um em cada quatro presos encontra-se nessa situação.¹⁵⁰ Nesse sentido, tanto o genocídio, como o encarceramento em massa funcionam como dois lados de uma mesma moeda, em que a lógica secular do racismo, bem como a produção da pessoa negra como “não Ser”, continuam estruturando as relações sociais no Brasil:

¹⁴⁸ Para detalhes, ver: <<https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/publicacoes/250/atlas-da-violencia-2023>>. Acesso em: 29 jan. 2024.

¹⁴⁹ Para detalhes, ver: <<https://publicacoes.forumseguranca.org.br/items/6b3e3a1b-3bd2-40f7-b280-7419c8eb3b39>>. Acesso em: 7 mar. 2024.

¹⁵⁰ Segundo o 17º Anuário, o total de presas/os no país é constituído pela soma das pessoas que estão nos regimes fechado, semiaberto, aberto e em prisão domiciliar, com tornozeleira eletrônica ou não.

A negação da plena humanidade do Outro, o seu enclausuramento em categorias que lhe são estranhas, a afirmação de sua incapacidade inata para o desenvolvimento e aperfeiçoamento humano, a destituição da sua capacidade de produzir cultura e civilização prestam-se a afirmar uma razão racializada, que hegemoniza e naturaliza a superioridade europeia. O Não Ser assim construído afirma o Ser. Ou seja, o Ser constrói o Não Ser, subtraindo-lhe aquele conjunto de características definidoras do Ser pleno: autocontrole, cultura, desenvolvimento, progresso e civilização. No contexto da relação de dominação e reificação do outro, instalada pelo processo colonial, o estatuto do Outro é o de “coisa que fala” (Carneiro, 2023, p. 91-92).

Em seu sentido figurado, encruzilhada pode significar, numa primeira aproximação, “ponto crítico, em que uma decisão precisa ser tomada”. Ao colocarmos os bailes funk de rua no centro da disputa pela cidade, deve-se considerar este cenário: ao expressar seu estilo musical e participar de uma das principais manifestações culturais e práticas de lazer que distingue o funk de outras manifestações culturais, parte significativa da juventude periférica, notadamente negra, oriunda da classe trabalhadora, coloca a própria vida em risco por algumas horas de lazer e divertimento. E quem mais o faz com uma probabilidade tão alta e com um histórico tão certo?

Nossa ineficiência, enquanto sociedade, para, de fato, resolver os dilemas, os conflitos e as tensões produzidos pelos fluxos de rua, preservando, obviamente, a vida desses jovens e sua boa convivência com as/os moradoras/es só evidencia o fracasso da nossa democracia burguesa. Indo ao nível dos processos urbanos, na construção das cidades, e considerando que os acontecimentos políticos dos últimos anos colocam diante de nós o esgotamento do ciclo político da chamada Nova República (Pochmann, 2017), vemo-nos no seguinte impasse: permanecer como estamos, gerenciando as contradições e tendo como perspectiva a “precificação”, expressão da moda, das mortes que continuarão engrossando as fileiras do genocídio da população negra, ou, de fato, apostar na construção de cidades, de um projeto em âmbito nacional, que tenha como base não a “necropolítica”, mas a promoção da vida e do bem estar social como base dessa sociabilidade urbana. Nos bailes, a linha que separa a vida da morte é muito tênue. Esta é uma das “linhas de corte” onde não deveria haver manobras para “acomodações” e “gerenciamentos” políticos.

“Os 9 Que Perdemos”: uma tragédia anunciada

*Quem vai pagar a conta?
Quem vai contar os corpos?
Quem vai catar os cacos dos corações?
Quem vai apagar as recordações?
Quem vai secar cada gota
De suor e sangue
Cada gota de suor e sangue
Cabô
Cabô, Luedji Luna¹⁵¹*

Dennys Guilherme, 16 anos, era corinthiano. Trabalhava como jovem aprendiz numa empresa de telemarketing e gostava de jogar futebol. Em seu último registro numa rede social escreveu: “Hoje eu tô inspirado, não quero saber de nada, meninas hoje o pai tá online, vou surfar mais que o Medina”. Já Marcos, mesma idade, conciliava a escola com um curso profissionalizante. De acordo com a avó, que o criou, era um adolescente caseiro, tranquilo e carinhoso. Denys Henrique adorava funk e frequentava os bailes com regularidade. Nas palavras de familiares e amigos, o adolescente amava dançar; além dos estudos, o estudante, de 16 anos, trabalhava numa tapeçaria na limpeza de sofás e tapetes. Criado no Capão Redondo, Gustavo, o mais novo do grupo, com apenas 14 anos, era conhecido como “risadinha” e, a despeito de sua “pouca” idade, trabalhava como empacotador em um supermercado da região. Sonhava em ser advogado, mas assim como tantos outros jovens da sua idade, nutria o sonho de ser jogador de futebol. Gabriel Rogério, 20 anos, gostava de *games*, trabalhava com o pai e, de acordo com a família, estava para ser promovido. Sua mãe e seu pai são evangélicos, mas isso, ao contrário do que poderia imaginar, não transformou o gosto musical do filho num conflito familiar. Baiano de Maracás, cidade com pouco mais de 27 mil habitantes, Matheus, 23 anos, estava em São Paulo, na cidade de Carapicuíba, há cinco anos. Torcedor do Flamengo, vendia produtos de limpeza com o irmão e, não raras vezes, trabalhava aos domingos e feriados. Bruno Gabriel adorava jogar futebol, trabalhava e escolheu o baile da Dz7 para comemorar seu aniversário de 22 anos. O pai de Matheus se chamava Eduardo. O rapaz, de 21 anos, trabalhava como ajudante numa oficina mecânica e tentava organizar a vida

¹⁵¹ Canção interpretada e composta por Luedji Luna; ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=39hQFT7v2e4>>. Acesso em: 18 set. 2023.

para, finalmente, morar com o filho e a companheira. Por fim, emerge, no meio das crias, Laura Victória, 18 anos, a única moça entre os rapazes. Gostava de ir ao baile, tinha acabado de conseguir um trabalho como recepcionista num consultório dentário, e embora tivesse perdido o pai e a mãe tão precocemente, tinha apoio da família e levava a vida com dignidade.¹⁵²

Acabo de descrever peculiaridades biográficas que traçam o perfil dos nove jovens que, na madrugada do dia 1 de dez. de 2019, tiveram a vida precocemente interrompida no “Massacre de Paraisópolis”.¹⁵³ Desde então, em torno do movimento intitulado “Os9QuePerdemos”, familiares, amigos e movimentos sociais pressionam o sistema de justiça para que os 31 PMs envolvidos nessa tragédia sejam responsabilizados e punidos pelo ocorrido. Embora a história desses jovens esteja hoje ligada pelo episódio que desemboca em suas mortes, é preciso salientar que antes deste enredo, suas vidas estavam amalgamadas numa espécie de corpo coletivo funkeiro que constrói cotidianamente umas das práticas de lazer festivas mais populares entre a juventude preta e periférica. Mesmo dispersos no meio da multidão anônima, seus interesses convergiam para o mesmo espaço, para a mesma prática festiva: estavam ali para se divertir, fazer novas amizades, dançar, ouvir funk, paquerar, dar um rolê. Em síntese, suas vidas também estavam entrelaçadas, sobretudo, pelo desejo de viver.

É nessa perspectiva, no entre mundos que separam vida e morte, que o nosso olhar para os bailes funk de rua se afunila, num lugar marcado por uma brutal contradição. Por um lado, o “Massacre de Paraisópolis” é a expressão máxima, envolvendo o universo funkeiro, do genocídio da população jovem, negra e periférica, em que a famigerada “Operação Pancadão”, operação policial cujo objetivo consiste em evitar a formação dos fluxos de rua, se caracteriza como política de Estado que, no limite, executa, no âmbito do paradigma da “necropolítica” (Mbembe, 2018 [2003]), uma política de morte em torno

¹⁵² Este breve comentário biográfico foi compilado por meio da coleta de informações disponíveis em diversas reportagens produzidas pelo portal de notícias G1: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/12/02/mortes-em-paraisopolis-o-que-se-sabe-e-o-que-falta-esclarecer.ghtml>> e pelo conteúdo produzido pelo Centro de Antropologia e Arqueologia Forense da UNIFESP (CAAF-UNIFESP), disponível no YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=T20oFhYic3w&list=PL57ekVQf15uNdNEOFSR5pAC6u6nltNmZ>>. Acessos em: 27 jan. 2024.

¹⁵³ Para mais detalhes sobre o ocorrido, indico o conteúdo produzido pelo (CAAF-UNIFESP), disponível no YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=T20oFhYic3w&list=PL57ekVQf15uNdNEOFSR5pAC6u6nltNmZ>>. Acesso em: 27 jan. 2024.

de corpos lidos em sua desumanidade. Por outro, a sua popularidade e seu modo de ocupação das ruas, também evidencia um modo de experimentação da cidade, numa outra lógica de “fazer-cidade” (Agier, 2011, p. 39). No interior desse cruzamento, em que o baile ganha centralidade na análise, o contexto urbano emerge como lugar em disputa, num processo de “arenização das cidades” (Simas, 2022 [2019], p. 85), marcado por múltiplas e dramáticas disputas, intensamente atravessadas por ambiguidades e contradições em escalas variadas, em que, a princípio, dois modelos de cidade, uma “funcional” e outro do “encantamento”, estão em constante fricção e embate:

A cidade vista como o espaço funcional, prioritariamente destinado à acumulação e à circulação do capital, elabora estratégias de controle das massas. Os subalternizados, por sua vez, inventam cotidianamente maneiras de construir no perrengue seus espaços de lazer, sobrevivência e sociabilidade. Muitas vezes se apropriam exatamente dos espaços disciplinados pela lógica do controle e redefinindo, às margens e nas frestas, seus usos. A história do Rio de Janeiro e a história do futebol brasileiro têm muito dessa subversão, que chamo de “esculhambação criativa”: a capacidade de transformar territórios, espaços de controle, em terreiros – espaços de encantamento (Simas, 2022 [2019], p. 85-86).

Sabemos, contudo, que não podemos, como sugere Simas (2022 [2019]), tomar esses dois modelos de cidade como estanques, isolados entre si, mas compreende-los, sobretudo, nos seus interstícios, pois é lá que, parafraseando Ferreira Gullar (2017 [1953]), a “luta corporal” se constitui e os conflitos, na sua pluralidade, ganham a concretude de um prego perfurando a parede – não se trata de um lugar somente da reprodução de velhas e estruturais formas de tragédias, mas também das possibilidades, inventividade e manifestação da vida.

O corpo funk na rua

Tendo como perspectiva uma vida na cidade que, parafraseando Mbembe (2018 [2003]), quando não encarcera, mata; e que quando permite que determinadas “minorias” protagonizem alguma cena, as mesmas sempre correm algum risco de serem alvos de um “tipo de visibilidade segregada (...) cuidadosamente regulada” (Hall, 2001, p. 151), convém, quando falamos de funk e quando enfocamos, neste amplo universo, a cartografia funkeira espalhada pela cidade, nos perguntarmos: que corporeidade é essa que dá ritmo, cor, textura, cheiro e vida aos fluxos de rua? Que corpos são esses que

ocupam, numa perspectiva festiva e lúdica, as ruas, vielas e becos desta cidade? Embora se deva considerar a existência de outros perfis na construção destes espaços, deve-se reconhecer que, atualmente, os bailes são corporificados, majoritariamente, por jovens, na sua maioria negros – nem sempre, deve-se admitir, há uma divisão igualitária, um equilíbrio proporcional, entre rapazes e moças.¹⁵⁴ Estas características já são, por si sós, o suficiente para entendermos a relação que alguns segmentos da sociedade têm com esta prática de lazer, especialmente nos territórios onde as mesmas ocorrem. Para além das contradições, ambiguidades e os muitos conflitos que afligem a vida cotidiana de moradores/es que vivem nos territórios onde estas festas acontecem, há aspectos que atravessam a sociedade como um todo e impactam a vida dessas/es jovens de forma perversa: refiro-me ao racismo, suas consequências e desdobramentos.

Se, por um lado, as ocupações destas ruas suscitam diversos conflitos, por outro, e pelas circunstâncias em que as mesmas se dão, há uma forte dimensão política nessas ocupações – em que o corpo funkeiro emerge com certa centralidade. Com base nas relações existentes entre corporeidades e práticas festivas e de lazer, em contextos urbanos, podemos afirmar, no caso específico dos bailes e parafraseando Caldeira (2011 [2000]), que não se trata, apenas, de *quem* ocupa as ruas, mas de *como* essas ruas são ocupadas. Nesse sentido, os públicos presentes nos bailes e fluxos funk “criam um certo tipo de corpo político à medida que reproduzem um certo tipo de corpo” (Caldeira, 2011 [2000], p. 344). Diversos aspectos podem ser retirados desta constatação: a emergência do corpo como território político; a dimensão política presente nos elementos lúdicos da festa, que constituem sua forma de ocupação; os excessos que caracterizam seus modos particulares de experimentar a cidade e de (re)fazerem a si mesmos, criando tensionamentos com outros modos de vivenciar a cidade; suas formas específicas de sociabilidade e dinâmicas de pertencimento; a multidão e suas representações de caos e desordem; a ocupação sonora e as experiências com a dança. Em suma, trata-se de corporeidades negras que não limitam, de forma exclusiva, sua existência ao labor e à cultura do trabalho – mesmo que se deva admitir que por trás e durante um baile funk haja muito trabalho. Independente dos inúmeros processos de apagamento e invisibilidade, das múltiplas violências empreendidas contra os bailes de rua, do histórico

¹⁵⁴ O que se pôde constatar, ao longo da pesquisa, é que havia um equilíbrio muito maior nos bailes do Capelinha e da 2, quando os relacionamos com o da Dz7, com uma presença masculina preponderante.

de repressão que se abate sobre as práticas de lazer da população negra, esta juventude tem forjado, no seio de suas próprias limitações e precariedades, uma forma particular de celebrar a vida. Não estamos, evidentemente, negando as contradições internas aos bailes, nem ignorando os desdobramentos negativos de suas ocupações, mas chamando atenção para o fato de que esse processo diz mais respeito à historicidade da metropolização da cidade, com o surgimento das periferias, do que problemas locais em si mesmos que, em tese, poderiam opor interesses de jovens, de um lado, e da população local de outro, já que ambos são pertencentes à classe trabalhadora e vivenciam cotidianamente os efeitos de se viver numa cidade que segrega e é profundamente desigual.

Neste processo, o corpo adquire certa centralidade. Como sugerimos no início desta dissertação, quem escreve sobre algo se implica no ato de discursar sobre o outro; quem descreve ou, literalmente, pinta uma determinada cena, argumenta Anne McClintock (2010 [1995]), “conta uma história dupla” (p. 51), de quem é descrito e de quem fez a descrição, sendo que, em muitos casos, a cena descrita diz mais de quem fez a descrição. Não há, nos adverte ainda Donna Haraway (1995, p. 9), neutralidade científica destituída de corporeidade. Neste sentido, falar sobre essas corporeidades negras que ocupam os bailes de rua, implica, necessariamente, em “deixar” escapar os próprios valores e visão de mundo – não que isso não tenha ocorrido até o momento, mas agora estamos enfatizando este aspecto que poderia estar, em maior ou menor grau, até aqui “encoberto”. Dar alguma visibilidade a essa dinâmica nos dá a oportunidade de refletir sobre o próprio fazer científico-antropológico. Neste sentido, antes de “lançarmos” nossos olhares a estas corporeidades, bem como suas relações com a cidade num contexto de lazer e festa, desejamos tecer, mesmo que de forma breve, algumas considerações sobre o ato de “olhar” do pesquisador em campo.



Imagem 23 – Baile do Bega. Fonte: Autor, mar. 2022.

Ao longo desta pesquisa, durante nossas vivências, o ato de observar, pela própria especificidade do fazer etnográfico, se tornou algo imprescindível – este “olhar”, no entanto, não se limita ao ato físico de enxergar, mas deve ser compreendido como um conjunto de sensações que colocam o corpo em estado etnográfico. No entanto, desde o início, tínhamos “consciência” de que quem observa e descreve o que vivência e “vê”, está sujeito, e não há forma possível de escapar desta condição, a de “deixar” vestígios de si próprio nesse processo. Este deslocamento entre o vivido e o narrado ou descrito, para a linguagem da escrita, tem suas implicações e pode – como nos demonstra Silva (2015 [2000], p.145-158), ao se referir sobre as possíveis influências que os textos etnográficos podem exercer sobre os contextos pesquisados – interferir na realidade pesquisada e vivida. Tomando como referência o ato de nomear, tão presente na prática de descrição etnográfica, recorro a Antônio Bispo dos Santos (2023), mais conhecido como Nego Bispo, para refletirmos sobre como o ato de nomear pode, em circunstâncias, estar intimamente articulado ao processo de colonização:

Quando completei dez anos, comecei a adestrar bois. Foi assim que aprendi que adestrar e colonizar são a mesma coisa. Tanto o adestrador quanto o colonizador começam por desterritorializar o ente atacado quebrando-lhe a identidade, tirando-o de sua cosmologia, distanciando-o de seus sagrados, impondo-lhe novos modos de vida e colocando-lhe outro nome. O processo de denominação é uma tentativa de apagamento de uma memória para que outra possa ser composta (p. 11-12).

Não podemos afirmar que, no transcorrer desta etnografia, ao nomear situações, ao descrever afetos e pessoas, ou ao caracterizar identidades, lugares, estivemos próximos de desterritorializar pessoas, subjetividades e lugares, nem de empreender um processo de colonização em relação aos bailes de rua ou às pessoas que participaram, em coautoria, desta pesquisa. Contudo, não podemos afirmar que estamos inteiramente livres desses “espasmos” colonialistas. Embora se possa admitir que o processo de colonização implica em concretizar um conjunto de situações mais complexas, não podemos negar que, por mais que nos esforcemos para “eliminar” as relações de poder intrínsecas ao trabalho de campo, devemos sempre estar atentos às nossas intervenções. No entanto, é preciso reconhecer que a antropologia praticada hoje no Brasil, assim como as ciências sociais e humanas de maneira geral, não é mais aquela produzida ao longo do século XX, em que

o antropólogo branco, heterossexual, investido de autoridade acadêmica, figurava geralmente como um representante do fazer científico. Ao longo dos últimos anos, como argumenta Luena Nascimento Nunes Pereira (2020), assistiu-se à expansão dos cursos de graduação e pós-graduação e, com isso, “à entrada de estudantes de graduação vindos majoritariamente de escolas públicas, negros, indígenas, fenômeno que se deve não apenas às cotas, mas também pela interiorização dos campi universitários e à ampliação de vagas que se faz sentir fortemente no norte e no nordeste do país” (p. 2). Tal expansão sugere, ao menos num primeiro momento, consequências epistemológicas.

Com base em sua experiência de campo, realizada em Angola, Pereira (2020) faz uma crítica à clássica caracterização da antropologia brasileira como feita no Brasil pelos “brasileiros”. Ao lançar um pertinente questionamento sobre um “nós antropológico”, assentado numa perspectiva “naciocêntrica” que não se reconhece como branca, de classe média, pertencente ou socializada nas regiões sul-sudeste do país, Pereira direciona seu argumento para as ideias formuladas por Mariza Peirano (1999), referência incontornável quando o assunto remete à história da antropologia no Brasil:

Ora, ao relativizar a noção de alteridade da antropologia brasileira por meio da categorização de diferentes “nativos” internos, Peirano define, embora não explicitamente, o lugar do antropólogo brasileiro enquanto um não índio, um não negro, um não camponês. Esse lugar aparece através de um “nós” absolutamente naturalizado.

É preciso que se diga que eu me refiro a Mariza Peirano pela sua contínua e importante reflexão sobre o fazer da antropologia, mas este “nós” naturalizado que me refiro aparece há muito tempo em vozes e textos de muitos antropólogos brasileiros (p. 8)

Embora Pereira tenha direcionado sua crítica a Peirano, a autora enfatiza que este “nós” naturalizado na antropologia brasileira não é uma particularidade do pensamento da autora, mas uma perspectiva que “aparece há muito tempo em vozes e textos de muitos antropólogos brasileiros” (Pereira, 2020, p. 8). O descentramento sugerido pela autora não só desloca a antropologia brasileira para um lugar menos confortável, como também traz sérias implicações para os “outros” que emergiram no fazer antropológico dos últimos anos:

Então se a antropologia é feita por um “nós” que estuda o “outro” brasileiro, qual seria o lugar dos brasileiros negros, indígenas e camponeses que eventualmente se tornam pesquisadores e estudam

universos nos quais eles próprios têm proximidade ou pertencimento? Ou, dito de um outro modo, em que nível epistêmico se situa a chamada “alteridade” que torna possível ser feita a antropologia no e do Brasil? Dito de forma mais provocativa, “Nós quem, cara pálida?” (p. 8).

As críticas formuladas pela autora são, definitivamente, pertinentes e provocativas. Tendo como perspectiva suas reflexões e nossas experiências em campo, podemos afirmar que, por um lado, a cor da minha pele, assim com meu sentimento de pertença à periferia, facilitaram o meu trânsito pelos bairros periféricos, pelos fluxos de rua. Por outro, minhas interações com o público funk revelaram uma série de outros aspectos de diferenciação que produziram estranhamentos mútuos. Estes signos de constante diferenciação podem ser “lidos” pelo estilo das minhas roupas, a combinação entre uma barba relativamente grande e um corte de cabelo *black power* “desatualizado”, assim como minha própria linguagem; em outras palavras, me fizeram repensar minha condição como pessoa, como pesquisador e como homem negro, no contexto de pessoas mais jovens do que eu. Além disso, e voltando ao argumento de Pereira, não há dúvidas de que a entrada de novos personagens nas universidades modifica, do ponto de vista epistemológico, certas diretrizes que estruturam o pensamento acadêmico e as formas de fazer pesquisa, mas não devemos desconsiderar o poder das universidades, seus nichos de prestígios e as relações de poder que atravessam essas instituições: entender como essas trajetórias têm sido tecidas é fundamental para entendemos o real impacto dessas novas inclusões nas universidades. Além disso, não podemos desconsiderar que tais sujeitos estão inseridos na sociedade, são socializados dentro de uma determinada conjuntura e carregam em si determinadas contradições. Em outras palavras os desafios são múltiplos – como tentaremos demonstrar no relato a seguir.

Um jovem negro, aparentando ter uns 18 anos, vestindo camisa branca, bermuda e boné, se aproxima de uma das jovens pelas costas – de pele escura, com traços indígenas, cabelo preto liso, vestida com jeans e blusinha, a moça é “convidada” pelo rapaz, que se aproxima com o corpo um pouco menos flexível, para dançar. Ela olha para trás, dá um sorriso, mas desvia o corpo, indo na direção contrária daquela sugerida pelo seu interlocutor. Outro rapaz, que faz parte do mesmo *bonde*, também negro, com

vestimenta semelhante – bermuda, camisa e boné – aproveita o *toco*¹⁵⁵ do seu “amigo” e aproxima da mesma moça. Este último encurva de maneira mais flexível o corpo e se aproxima dela de lado, permitindo que a mesma o enxergue, evitando vir diretamente por trás. A moça permite sua aproximação e “entra” na dança. Os dois dançam juntos: ela rebolando de costas para ele, com as mãos nos joelhos, jogando o cabelo no seu rosto, com a parte superior do corpo inclinada para a frente; enquanto isso, ele leva suas mãos na cintura da jovem, aproxima seu tórax das costas dela, lança sua cabeça na altura do pescoço da moça, sugere cheirar seu pescoço e num momento de ápice da dança, em que somos levados a imaginar que a cena terminará em um beijo, ela desfaz a inclinação do corpo, e força que o rapaz restitua sua postura corporal, virando-se de frente para ele, sensualizando.

Como se pode observar, embora eu procure “demarcar” as principais características das pessoas e tente descrever de forma detalhada os corpos das pessoas no baile, o meu corpo, de pesquisador, não aparece na descrição da cena. Se intui que estou próximo do ocorrido e a precisão dos detalhes tende a criar uma atmosfera de verossimilhança em relação àquilo que é descrito. Poderíamos inferir que o efeito que se pretende buscar esteja centrado na perspectiva de evidenciar um “olhar” parcial, relativamente distanciado e objetivo, com o intuito de causar um efeito que implicasse num fazer científico mais “legítimo” e abstrato. Uma peculiaridade produzida pelas ciências modernas, uma ilusão fabricada por uma escrita na terceira pessoa do singular que pretende apagar a si própria, produzindo uma “objetividade científica descorporificada” (Haraway, 1995, p. 9). Embora as relações de gênero, sobretudo nos contextos de dança marcado pela heteronormatividade, não encarnem um lugar central em nossas análises e observações, essa descrição revela as nuances que atravessam o trabalho de campo e o fazer antropológico.

Tomando como referência à análise de Tim Ingold (2015), a percepção que temos do meio ambiente deveria ser explorada para além da nossa capacidade física de “enxergar”.¹⁵⁶ Não iremos resgatar toda a argumentação do autor, mas inspirado no argumento de James Gibson (1979) – de que “as formas dos objetos que vemos são especificadas por transformações no padrão de luz refletida que atingem nossos olhos

¹⁵⁵ Gíria que significa que a pessoa não foi correspondida num flerte amoroso.

¹⁵⁶ Essa dimensão do “enxergar” com os olhos é problematizada pelo próprio autor que utiliza o exemplo de uma pessoa cega para relativizar essa noção (Ingold, 2015, p. 36-38).

conforme nos movemos próximo a ele” (p. 88), Ingold consegue nos convencer de que “olhar” para determinada paisagem sob diversos ângulos é muito mais uma dinâmica de movimento, de deslocamento com o corpo do que uma operação realizada exclusivamente por nossas mentes. De acordo com o antropólogo, “se a percepção é, assim, uma função do movimento, então o que percebemos deve ser, pelo menos em parte, depender de como nos movemos. A locomoção, e não a cognição, deve ser o ponto de partida para o estudo da atividade perceptiva” (Ingold, 2015, p. 88). Deve-se, em outras palavras, perceber, sentir e “enxergar” o mundo não apenas com os “olhos”, mas com os pés, com o corpo inteiro, em constante movimento.

Quais as implicações desse argumento para a cena da dança que acabamos de descrever? Num exercício de flexibilidade, sinto-me provocado a “deslocar-me” pela descrição da dança: ao começar minha observação pela ação do rapaz, que se aproxima da moça, em que medida estou tomando a perspectiva dele como central? É muito provável que “a jogada de cabelo” tenha ocorrido uma, duas vezes no máximo, mas pela sensualidade que o gesto chega a mim, é provável que tenha ganhado certa relevância na descrição, se sobressaindo-se em relação a outros gestos mais sutis e talvez mais interessantes na perspectiva feminina. O que eu quero dizer com as expressões “um corpo menos flexível” e “encurva mais o corpo”? Fica implícito que estou trabalhando como uma noção de dança, uma noção que, de alguma forma, classifica as tecnologias corporais das pessoas durante essa prática cultural, mesmo que do ponto de vista racional eu acredite que todo corpo, inclusive não-humanos, também dancem.

Como se pode observar, a descrição não revela apenas a cena de uma simples dança num fluxo de rua, pois também deixa escapar aspectos, vestígios e traços de quem a descreve: um homem negro, cisgênero, heterossexual, pobre, identificado com a sua classe social, com as pautas e demandas locais do bairro onde mora. As reflexões que fizemos até aqui devem ser colocadas em perspectiva com àquelas realizadas tanto pelo sociólogo Pierre Bourdieu (2006), quanto pelas antropólogas Simone Frangella e Taniele Rui (2017): guardadas as particularidades que separam esses estudos, ambos fizeram da observação e da descrição minuciosas uma estratégia para pensar as relações existentes entre o corpo e o seu meio social. No entanto, vale dizer que nos dois últimos casos, a

corporeidade das pesquisadoras, assim como do pesquisador, não “entram em cena”,¹⁵⁷ como ocorre no estudo desenvolvido por Del Picchia (2021), que trouxe para a escrita etnográfica seu próprio corpo como instrumento de mediação na construção do saber, no relato em que episódio em que o rebolado, concebido pela Taísa Machado (2020)¹⁵⁸ como uma técnica de descolonização do corpo, o fez repensar sua própria corporalidade masculina (Del Picchia, 2021, p. 166-174).

Em linhas gerais, a presença preponderante da juventude negra nos fluxos de rua insere os bailes funk numa linha histórica de práticas festivas protagonizadas pela população negra. Se realizássemos uma minuciosa genealogia deste processo histórico, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, período de intensa industrialização e crescimento das cidades no país (Maricato, 2000, p. 21-22), certamente os bailes funk cariocas (Vianna, 1987, p. 88-124), assim como uma série de outras práticas socioculturais que surgiram a partir da força agregadora de gêneros musicais forjados na diáspora – com destaque para o samba –, certamente teriam lugar nessa cronologia, com vestígios históricos que nos remetem ao período colonial. Neste sentido, é razoável entendermos que alguns componentes que constituem a prática festiva funkeira estão assentados em manifestações culturais negras que emergiram e se desenvolveram após o “repovoamento do mundo”, período marcado, sobretudo, pela “apropriação de terras em massa (a colonização)” (Mbembe, 2020, p. 17-18) e o deslocamento arbitrário de milhões de pessoas negras na condição de escravizadas. Tendo como referência o funk produzido no Brasil, estes vestígios históricos também podem ser identificados na cultura do *hip hop*, “poderoso meio expressivo dos negros urbanos pobres da América”, criado por um “movimento jovem global de considerável importância” e “nutrido pelas relações sociais no South Bronx” – “onde a cultura jamaicana do *sound-system* foi transplantada durante os anos 1970”, emergiu, como forma híbrida, em “conjunto com inovações tecnológicas específicas” que possibilitou, por meio da indústria cultural, a circulação dos inúmeros “componentes musicais” que a constitui como movimento cultural (Gilroy, 2012 [1993], p. 89).

¹⁵⁷ Não estou, evidentemente, negando o papel fundamental dessas pesquisas, nem deslegitimando a técnica de descrição como recurso metodológico de pesquisa.

¹⁵⁸ Para mais detalhes sobre o trabalho de Taísa Machado, ver Del Picchia (2021, p. 166-174).

Sob este aspecto, e tendo como perspectiva as ideias formuladas por Stuart Hall (2001), as relações entre corpo, estilo e música ganham certo revelado em nossas reflexões – incluiríamos nessa tríade o surgimento das grandes cidades e o processo de urbanização como aspectos a serem considerados, já que estamos falando de uma manifestação cultural predominantemente urbana. Com o intuito de escapar das análises “essencialistas”, Hall (2001) define a cultura negra que emerge na diáspora como um espaço de contradição. Embora também se possa caracterizá-la como um “local de contestação estratégica”, o fato é que “ela nunca pode ser simplificada ou explicada nos termos das simples oposições binárias que ainda são habitualmente usadas para mapeá-las: alto *versus* baixo, resistência *versus* incorporação, autêntico *versus* inautêntico, oposição *versus* homogeneização” (p. 153, grifos do autor). Tal perspectiva nos ajuda a entender a complexidade da cena funk atual que, no seu conjunto, apresenta uma série de ambiguidades, possuindo tanto elementos de transgressão e ruptura, como de submissões e continuidades – quando a colocamos em relação aos valores e ordenamentos hegemônicos da sociedade.

Preocupado com a construção de “bases” sólidas para uma “crítica cultural negra”, Hall (2001) coloca esta última em perspectiva com a cultura popular, massificada, “forma dominante da cultura global”, “cena, por excelência, de mercantilização das indústrias em que a cultura penetra diretamente nos circuitos de uma tecnologia dominante” (p. 153). Para o autor,

Embora os negros e as tradições e comunidades negras apareçam e sejam representados na cultura popular sob a forma de deformados, incorporados e inautênticos, continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que ficam por trás deles. Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade, e na sua atenção rica, profunda e variada à fala; em suas inflexões para o vernacular e o local; em sua rica produção de contranarrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura negra popular tem permitido trazer à tona, dentro de modos mistos e contraditórios, até a cultura popular mais comercial, os elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação (Hall, 2001, p. 153-154).

Em linhas gerais, tais características são capazes não só de evidenciar a dimensão híbrida que constitui a cultura popular negra, como também evidencia o contexto histórico e social inerente à mesma. Nesta linha de raciocínio, e com referência “à prolongada

batalha entre senhores e escravos” (Gilroy, 2012 [1993], p. 160), certas particularidades, se destacam:

Eu digo somente três coisas insuficientes a respeito dessas tradições (...). Primeiro, observem como, dentro do repertório negro, o *estilo* – que os críticos culturais das correntes majoritárias, muitas vezes, acreditam ser uma simples casca, um invólucro – se tornou *em si* matéria do acontecimento. Segundo, percebam como, deslocado de um mundo logocêntrico – onde o domínio direto das modalidades culturais significou o domínio da escrita e, por isso, a crítica da escrita (crítica logocêntrica) e a desconstrução da escrita –, o povo da diáspora negra tem, em oposição a tudo isso, encontrado a forma profunda, a estrutura profunda de sua vida cultural na música. Terceiro, pensem em como essas culturas têm usado o corpo – como se ele fosse, e muitas vezes é, o único capital que possuímos. Temos trabalhado em nós mesmos como em telas de representações (Hall, 2001, p. 154, grifos do autor).

No conjunto das afirmações do autor, chama nossa atenção a relação dialética que se estabelece entre corpo e música. De fato, num baile de rua, os corpos e suas múltiplas formas de expressão adquirem contornos específicos. No entanto, não podemos dizer que tais práticas estejam completamente apartadas de uma dimensão linguística, de uma gramática calcada na relação entre oralidade e escrita. Sabemos que a modernidade, sua lógica logocêntrica, não foi, e ainda não é, generosa com as coisas relacionadas ao corpo, sempre colocado em oposição à mente, como algo de menor importância. Contudo, do ponto de vista antropológico, e com base na trajetória desta pesquisa, não podemos dizer que um aspecto se sobrepõe ao outro, nem que se pode, de maneira arbitrária, opor oralidade, de um lado, e mente e escrita, do outro: apesar das inúmeras desigualdades, aniquilações e dos processos de exclusão produzidos no seio das sociedades modernas, profundamente marcadas pelo colonialismo e pelo “epistemicídio” sistêmico (Carneiro, 2023, p. 87-89), é mais razoável encarar que hoje há um sofisticado arranjo entre oralidade, escrita, corpo, ritmo e dança – em que uma ramificada teia de relações se estabelece: “começa” com uma letra de música escrita por uma/um MC (que, em diversas ocasiões, vê suas rimas emergirem de enunciados improvisados pela oralidade), passa por DJs, em que é reelaborada a partir de escritas musicais que a estruturam e, finalmente, “desagua”, se corporifica, em gestos, movimentos e afetos de corpos que são embalados pelo contexto festivo, lúdico e efêmero promovido pelos bailes de rua.

Numa perspectiva local, as considerações feitas por Muniz Sodré (2014) sobre a dimensão sócio-histórica do ritmo, estão em diálogo com nossas reflexões, ao considerar a questão a partir de outra perspectiva:

Quando escutamos música, o que mais fica na memória é geralmente a melodia. A harmonia é o que mais indica a procedência estética do compositor, o seu refinamento instrumental. O ritmo, porém, é o que mais deriva da origem étnica da composição, ou seja, de seu pertencimento ao laço sociocultural daqueles que, sem deliberações conscientes, identificam-se com uma mesma origem, crenças e valores parecidos (p. 17).

Não é por acaso que Simas (2023) identifique na batida do funk carioca sua ancestralidade africana: “é necessário entender como no funk carioca, no tamborzão, que é o ritmo clássico do funk no Rio de Janeiro, vibra um tambor que tem a batida de ouro nas casas de angola”.¹⁵⁹ Trata-se de elementos percussivos que nos remetem a um longo processo histórico de transmissão de uma específica herança cultural, permeada por “relações complexas entre origens africanas e dispersões irreversíveis da diáspora” (Hall, 2001, p. 154). Para Sodré, os contornos especiais configurados pelo ritmo não se limitam apenas a um passado longínquo que teria se preservado ao longo do tempo, mas nos obriga a pensar na constante atualização e renovação deste processo, espécie de lugar ritual:

O ritmo implica o tempo periódico de passagem de uma coisa a outra, o que de fato lhe outorga a condição de harmonizadora dos contrários. Instaurando uma temporalidade ordenada, mas diversa da cronológica, *o ritmo cria um espaço próprio e suscita um imaginário específico*. Isto quer dizer que não se trata apenas de um artifício técnico no contexto da musicalidade, mas de uma configuração simbólica que, conjugada à dança, constitui ela própria um contexto, uma *espécie de “lugar”*, ou de cenário sinestésico e sinérgico, *onde ritualisticamente algo acontece* (Sodré, 2014, p. 17, grifos nossos).

Guardadas as devidas proporções, e levando-se em consideração os limites de abrangência do argumento apresentado pelo autor, já que Sodré (2014) se refere à “dinâmica etnomusical regida pelo *axé*” (p. 17, grifo do autor), podemos dizer que os bailes de rua de nossa pesquisa sugerem reconstituir esse “lugar” “sinestésico e

¹⁵⁹ Para ver o trecho do vídeo (25min) com a fala de Simas (2023): <<https://www.youtube.com/watch?v=QnMDIUqXU5k>>. Acesso em: 25 fev. 2024

sinérgico”, em que o ritual festivo leva à reelaboração das relações entre as corporeidades negras e os ritmos que constroem a sonoridade da cena funk. “Dança e ritmo”, dirá Sodré, “vivem juntos” (2014, p. 17). Tais particularidades não só sobreviveram ao tempo, como também se reatualizam no epicentro dos fluxos de rua, em que passado e presente, corpo e dança, festa e cidade se inter cruzam e protagonizam um reencantamento da rua como lugar de festa, ludicidade e reencontros (Simas, 2022 [2019], p. 74-75). Trata-se de uma peculiaridade que atinge em cheio as práticas festivas protagonizadas por jovens:

Hoje também, como foi sempre o ritmo nas comunidades litúrgicas de origem africana nas Américas, a música e a canção têm funcionado entre os jovens como uma verdadeira “tecnologia” de agregação humana. Por meio do som e da movimentação corporal, o grupo jovem reelabora simbolicamente o espaço, na medida em que modifica, ainda que momentaneamente, as hierarquias territoriais, estimulando o poder expressivo do corpo até o ponto de produção de imagens próprias de liberação e autorrealização (Sodré, 2014, p. 17).

Embora se possa admitir que, durante os fluxos de rua, certas hierarquias são “modificadas”, sobretudo quando contextualizamos a existência dos bailes funk com o restante da cidade, deve-se considerar que outras formas hierárquicas são produzidas, rearranjadas, muitas delas em plena sintonia com o que é amplamente hegemônico. Independente dessas querelas e contradições “internas”, os bailes de rua corporificados não são apenas um fenômeno cultural negro capaz de expressar os processos de ocupação urbana por parte dos segmentos jovens, subalternizados e marginalizados, mas também nos obriga a pensar o corpo negro como território, como um “quilombo” (Nascimento, 1989), lugar instituído de memória, de devir, que disputa a cidade e contesta politicamente seus ordenamentos normativos.

6. O baile no centro da disputa pela cidade

Há um longo caminho que separa conflitos localizados daqueles que são pautados como questões públicas, com ampla repercussão na cidade. Com os bailes funk de rua esse processo não é diferente. Neste sentido, e tendo como objetivo apreender como esses percursos se realizam nas circunstâncias dessa pesquisa, sentiu-se a necessidade de

estabelecer conversas mais sistemáticas. Para além dos diálogos e encontros informais que permearam a trajetória deste estudo, lançou-se mão, como procedimento metodológico, de entrevistas semiestruturadas, nos moldes da “clássica” cena em que o/a pesquisador/a emerge com seu gravador na mão conversando face-a-face com o/a interlocutor/a de pesquisa. Afora as conversas e trocas que se deram por meio de aplicativos de mensagens de texto (WhatsApp e Messenger), estivemos por quatro vezes sob essas condições: duas delas ocorreram por meio de chamadas de vídeo, como as que ocorreram com Edite e Mônica – fruto de um período em que a pesquisa esteve limitada às plataformas digitais; as outras duas aconteceram em encontros face-a-face, com o MC Edox e com Maria, num contexto de declínio das restrições sanitárias. Embora essa distinção, conversas face-a-face versus chamadas de vídeo, deva ser problematizada, nosso intuito aqui é contextualizar os diferentes momentos em que a pesquisa esteve submetida.

Em síntese, ao longo desses quatro encontros procurou-se entender, no nível local, do bairro, os principais “problemas” causados pelos bailes de rua, procurando obter a maior pluralidade de visões possíveis, ao menos aquelas que a pesquisa conseguiu alcançar. Num primeiro momento, por meio da transcrição e reflexões dessas conversas, espera-se não só mapear as percepções, os afetos e os valores mobilizados em torno do bailes de rua, mas também consolidar uma trajetória que nos conduza para uma apreensão mais ampla deste “problema”, quando este se desloca das visões de mundo individuais, locais e ganha o debate público, ou quando este se desloca da dimensão local para a dimensão pública e repercute e debate num contexto urbano mais ampliado, num movimento que se estabelece entre escalas diferentes, mobilizando pessoas e instituições distintas.

Nosso contato com Edite e Mônica, como já salientado, se deu no contexto da pandemia, num período de restrição social, em que a pesquisa ficou circunscrita à circulação em páginas e grupos do Facebook e do Instagram dedicados exclusivamente ao conteúdo funk. Em síntese, o percurso metodológico se dava da seguinte maneira: acessávamos as referidas páginas, circulávamos em meio aos seus conteúdos, interagíamos com as pessoas que se manifestavam nas respectivas caixas de comentários e, havendo uma interação promissora, entrávamos em contato com a pessoa por meio do Messenger (Facebook) ou do Direct (Instagram). Foi assim que chegamos às figuras de Edite e Mônica – duas pessoas que, nessas circunstâncias e participando, por meio de

comentários em dois respectivos grupos, aceitaram participar da pesquisa. Enquanto isso, os processos que me levaram a MC Edox e a Maria são distintos daqueles que acabamos de descrever: estão localizados em um momento da pesquisa de relaxamento das restrições sanitárias, com peculiaridades inerentes ao trabalho de campo feita nos bailes de rua, assim como em outros espaços que marcaram a trajetória desta pesquisa.

O baile como “problema” local

Edite: Meu nome é Edite, tenho 52 anos [e] dois filhos: um de 29 e um que vai fazer 30 anos. Hoje eu fico mais em casa, devido a doença do câncer. Estou numa fase de recuperação, mas estou bem, graças a Deus. Moro aqui em Tatuí¹⁶⁰ com o meu marido.

Estas foram as palavras escolhidas pela Edite, uma mulher branca, para se apresentar. Desde o nosso primeiro contato, que se deu por meio do Facebook, ela se mostrou ser uma pessoa bastante acessível e prática. Nossa conversa ocorreu em 28 de abr. de 2022. Um ano e dois meses antes do nosso encontro, ela era submetida a mais uma intervenção cirúrgica, de uma longa trajetória de luta contra o câncer, que a surpreendeu no começo de 2018 – ano da primeira intervenção clínica. Diagnosticada com câncer no intestino de colo retal, estágio 4, maligno, Edite relata que já teve metástase pulmonar. Atualmente, está passando por um processo de recuperação: uma readaptação do intestino que, pouco tempo atrás, só funcionava com o auxílio de uma bolsa de colostomia. Ao longo da vida, Edite trabalhou como vigilante e pesquisadora de rua em institutos de pesquisa. Depois da sua apresentação, pedi para que ela falasse um pouco sobre essa experiência como pesquisadora – como eu já havia trabalhado em função semelhante, para o Datafolha, entendi que poderia ser um assunto comum entre nós, capaz de “azeitar” a nossa conversa. Foi um importante momento de nossa interação, pois além de ouvi-la falar de algo que dizia gostar muito de fazer, foi aqui que conseguimos “quebrar o gelo” da conversa e entrar, com mais liberdade, não só na discussão dos bailes em si, mas também dela poder compartilhar algo que, certamente, era importante para ela: seu quadro clínico. Depois de falar da sua experiência profissional, perguntei a ela o que costuma fazer em seus momentos de lazer, prática comum em todas as conversas que tive, e foi aí

¹⁶⁰ Tatuí é uma cidade localizada no interior do Estado de São Paulo, na região Metropolitana de Sorocaba.

que seu estado de saúde foi colocado sob a mesa em detalhes: uma maneira de “justificar” porque ela passava tanto tempo livre em casa. Edite parecia muito animada.

Este comportamento ou, dito de outra maneira, estratégia de pesquisa, de não entrar de vez no assunto da pesquisa e procurar assuntos comuns com a pessoa para criar uma atmosfera de troca mais acolhedora, foi um princípio adotado ao longo do mestrado. Com mais de 25 minutos de conversa, tive a chance de pautar o assunto que promovia meu encontro com ela. Sem rodeios, lhe perguntei: “você gosta de funk”?

Edite: Eu gosto de funk, mas do funk antigo. Aqueles funks que eram mais meigos, digamos assim. O que eu não gosto nos funks de hoje: é tudo palavrão. Você não vê um funk hoje que não tenha palavrão. Você não vê um funk hoje que não tenha a mulher se expondo até o chão. Eu acho isso ridículo. Ridículo, ridículo, ridículo. Como pessoa e como mulher. Eu acho que a mulherada de hoje se desvaloriza demais. Ela não precisa disso para dançar um funk. E aí eu vejo aqui: baile funk sei lá onde [Edite faz referência aos telejornais, quando os mesmos noticiam os bailes de rua]. Cara, as pessoas não respeitam! Eles não querem saber se você vai dormir e vai levantar às quatro horas da madrugada para trabalhar. Eles invadem a tua rua... [breve pausa]. Eu morei numa rua, só que lá era samba, não era funk. Mano, de frente tinha um bar, pensa, os caras fechavam a rua inteirinha, eu tive que mudar de lá. Tinha nêgo que vinha fumar maconha debaixo da minha árvore. Eu tinha que chegar lá na cara de pau e fazer assim: “E aí, colega, vai ficar aí mesmo?!” Porque eu sou peituda também! Eu falo! Meu marido não fala não, mas eu falo! Aí [o rapaz da árvore diz]: “Oh tia, desculpa”. “Tudo bem, mas vai para lá” [responde Edite]. Então, é assim: não é que eu não goste do funk. Eu não gosto do rumo que o funk tomou. Eu sou de outra época também, né, as minhas baladinhas eram outras. Era passinho, era música lenta, as músicas internacionais. Depois virou rock, fui roqueira, curtia salão de rock, Fofinho Rock Club¹⁶¹ existe até hoje, a Toco.¹⁶² (...) Eu cresci numa mentalidade muito diferente. Todo mundo falava assim: “você tem a maior cara de drogada”. Eu andava com os malucos, com os roqueiros, mas eu nunca fumei, nunca cheirei. Então eu acho que o baile funk hoje desmoraliza a família. Não tem o que falar. Os funkeiros que me desculpem, mas não tem o que falar. Você não vê um funk hoje que não seja de putaria, que não tenha a mulher ali se esfregando até o chão, bebendo, usando droga. Isso, para mim, não é cultura. Nunca vai ser. Nunca.

¹⁶¹ Ver, a respeito: <<https://fofinhorockclub.com.br/>>. Acesso em: 30 jan. 2024.

¹⁶² Sobre a mesma, ver: <<https://musicnonstop.uol.com.br/toco-a-casa-noturna-que-colocou-a-vila-matilde-no-centro-do-mundo/>>. Acesso em: 30 jan. 2024.

Em sua primeira fala, em pouquíssimos minutos, Edite aciona uma série de imagens que, sob vários aspectos, reproduz uma série de estereótipos, estigmas e preconceitos que perpassam a história do funk. A distinção que a nossa interlocutora faz entre “funk antigo” e os atuais, “é tudo palavrão”, guarda especificidades geracionais, pautados por um sentimento nostálgico; sua crítica, de caráter moral, ao conteúdo das letras desemboca no comportamento e nas atitudes reprováveis das mulheres. De imediato, sua crítica passa pela ocupação das ruas e o consumo de drogas, expresso na problemática frase, para dizer o mínimo, “Tinha nêgo que vinha fumar maconha debaixo da minha árvore” e antes que ela enquadre um conjunto de práticas que orbita os bailes de rua na desgastada frase “não é cultura”. Nossa interlocutora não saiu deste discurso sem promover o resgate da família, enquanto instituição, “acho que o baile funk hoje desmoraliza a família”. Não podemos deixar de citar o fato de que suas referências sobre os bailes de rua foram construídas por meio de noticiários de TV, mas sua experiência, como o samba que acontecia em sua antiga rua, é colocada em jogo como experiência que procura legitimar um ponto de vista. Edite parou para tomar água e, meio sem fôlego – a quantidade de informações não era pouca – tentei, nessa pequena pausa, explorar um pouco mais as diferenças percebidas por ela entre os funks atuais e os “antigos”. Só agora me dou conta disso: evitei entrar em questões mais problemáticas com ela, embora o assunto que tentei pautar continuou a acionar questões problemáticas.

Edite: Mas, se você pegar o funk de antigamente, você vai ver que ele era um funk muito mais gostoso de ouvir e as pessoas dançavam. Para você ver, não tem aquele do Bonde lá: “quer dançar, quer dança, o tigrão vai te pegar”.¹⁶³ Era um funk, mas não tinha aquela malícia toda. Eu não sei porque o funk virou tudo isso. Hoje só [se] fala de cachorra, sentar, fazem uns gestos feios e a mulherada coloca aqueles shortinhos tudo enfiado lá, sabe? A mulherada depois critica os homens... Como eu digo, outro dia eu vi uma menina com uma minissaia, um bustiê aqui embaixo [Edite faz um sinal com a mão sinalizando que a peça estava inadequada] atravessando a rua, aí eu falei para o meu marido: então, se uma menininha dessa amanhã... um cara segue ela, lhe enfia uma faca no pescoço e [a] violenta (...) mas olha aí o estado [que a moça está vestida]. Hoje é provocação. Acabou o respeito da família hoje. Infelizmente não tem mais. Ainda bem que meu filho cresceu gostando de sertanejo.

¹⁶³ Embora tenha, de maneira equivocada, trocado a palavra “ensinar” por “pegar”, Edite faz fazendo referência ao funk *Cerol na Mão*, do grupo Bonde do Tigrão. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=10YzTRCDqaQ>>. Acesso em: 30 jan. 2024.

Edite tentou, e não há outra maneira de interpretar sua frase, uma violência sexual e, em última instância, a cultura do estupro como algo “provocado” pelas mulheres, pelo seu modo de vestir. Não sei ela foi capaz de perceber o meu incômodo diante das suas afirmações. A música citada por Edite, *Cerol na Mão*, cantada pelo grupo Bonde do Tigrão, como exemplo de uma letra de funk aceitável é permeada por conotações sexuais de duplo sentido. Procurei, naquele momento de pausa em seu discurso, questioná-la sobre o poder de mobilização dos bailes. Em linhas gerais, de acordo com Edite, nas bases desta mobilização está uma educação “sem limites”. Numa longa fala, nossa interlocutora afirma que “a sociedade está acabando” e essa ruína passa pela fragilidade da família enquanto instituição, em que “os pais são os grandes culpados” por não saberem educar seus filhos como se deve, sendo preciso saber “dizer não”: “Se eu tivesse uma filha mulher e ela se vestisse assim, ela ia correr para dentro [de casa] na chinelada, na porrada”. Para ela, esta forma de educar está desaparecendo: “os valores estão morrendo”. Edite falou ainda sobre uma série de assuntos que poderíamos localizar naquilo que ficou convencionalmente chamado de “pauta dos costumes”: fazendo comentários às demandas LGBTQIA+ – “você tem que se ajustar, não é a sociedade que [deve] se ajustar a você” – bem como ao papel da imprensa e dos direitos humanos – “a mídia é culpada”, “hoje se um pai bater num filho, os direitos humanos caem em cima”, “bater para mim não é espancamento”.

Ao longo da conversa, um abismo político-ideológico ia se abrindo entre nós. Meu incômodo maior não era só ouvir os argumentos de nossa interlocutora, mas não poder respondê-los da maneira como gostaria. Enquanto escrevo e ouço a gravação de nossa conversa, fico me perguntando: mas não é essa alteridade que antropólogas e antropólogos estão atrás? Intervim com o intuito de entender um pouco mais a percepção de Edite sobre o baile em si, sua ocupação das ruas, as causas e consequências. Sem constrangimentos, nossa interlocutora se debruçou, de forma mais detida, sobre os fluxos:

Edite: O pessoal que faz o baile funk não respeita a sociedade que está ao redor deles. (...) eles acham que são os donos do mundo. “Eu quero fechar essa rua”? “Eu vou fechar essa rua”? “Eu não quero saber da sua opinião”. E não é só isso não. Tem muitos que colocam armas para cima, sobem em cima de carros com bebidas, a gente vê mostrando na televisão. Aí quando acontece uma tragédia, fala[-se] assim: “a culpa é só da polícia”. Não! Não é só da polícia. A culpa é de

quem? Eu acho que para fazer um baile funk, porra, porque não fazem como era na nossa época, na minha época? Tinha o salão. Era o salão. Não vai caber mil pessoas? Vai caber quinhentas? Faça quatro, cinco, seis matinês. A gente quer fazer baile funk para molecada? Então, tá! Porra, faz das duas às quatro. Vai só a molecada de 13, 14, 15 anos. Deu quatro horas? Faz das quatro às seis. Faz para quem já é um pouquinho mais velho. Porque se eles quisessem mudar, eles mudariam. Eu acho que eles têm peito para mudar. Eles não mudam porque eles não querem, sabe por quê? Porque tem muitos lugares que são pontos de droga. Elas não vão ali só para dançar no baile funk, elas vão ali para se prostituir, para roubar e, infelizmente, para usar drogas. É um acúmulo de coisas que nunca mudou e nunca vai mudar (...). Ninguém vai conseguir mudar isso.

Ao se deter sobre os fluxos de rua, Edite fecha o arco com aspectos que faltava para enquadrar o baile dentre de representações preconceituosas: sua histórica associação com as facções criminosas, o “mundo do crime”, a prostituição e, de forma indireta, a “corrupção de menores”. Em sua explanação sobre os assuntos, ela ainda afirmou ser “a favor de pena de morte” e sugerir como alternativa de política ao cárcere: “eu sou a favor de pegar os caras que roubam, matam que estão nesses presídios [e levá-los] para uma ilha e mandar eles trabalharem”. O diálogo com Edite começou agradável, mas terminou de forma indigesta, tenho que admitir. O questionamento que me faço, para além daquelas de implicação direta com a temática da pesquisa é: o que fazer, do ponto de vista antropológico, com esta “indigestão”, com esse estranhamento “radical”? Finalizamos nossa conversa com uma atmosfera diferente daquela que iniciamos; não era agradável, mas também não era hostil. Edite me desejou sorte, “espero ter ajudado”. Mais uma vez lhe agradei pela disposição, afirmando que, de fato, ela trazia uma série de questões importantes, mas que, sentia em dizer, eu não compartilhava com ela. Com um “faz parte”, Edite pareceu acolher meu comentário. Finalizei dizendo que a convidaria para a defesa, naquele momento previsto para ocorrer no final de 2023. Nos despedimos e a dupla ligação se desfez.

No dia 1º de outubro de 2022 me encontrei com Maria. Estávamos na casa de sua irmã mais velha. Ficamos no quintal, sentados numa dessas cadeiras plásticas, apoiados numa mesa do mesmo material. Pela proximidade do seu perfil com o de Edite – estamos falando de uma mulher, na casa dos 50 anos, mães de dois filhos já adultos – entendi que, apesar da distância temporal que separa os dois diálogos, seria interessante colocá-los em contraste. Para além disso, Maria, ao contrário de Edite, tem uma perspectiva mais, digamos, tolerante em relação aos bailes de rua, apesar de morar na frente de um e ter

críticas contundentes ao mesmo. Convém lembrarmos que ela vive essa realidade continuamente, como moradora da rua 2, na comunidade Fim de Semana. Divorciada, recentemente avó, Maria se autodeclara como uma mulher negra. Atualmente, mora com o irmão. É uma mulher alegre, festiva e falante. Assim como nas outras conversas, pedi para que ela se apresentasse.

Maria: Eu sou a Maria, tenho 47 anos, Trabalho numa escola, como suporte.¹⁶⁴ Enfim, moro aqui na Fim de Semana, zona sul de São Paulo. O que você quer saber?”

Maria estava um pouco tímida. Talvez ela estivesse um pouco incomodada com o fato de estarmos gravando nossa conversa, mesmo que ela tivesse autorizado. Era um lugar novo para ela, confidenciou. Ao longo da conversa ela foi se soltando, mas suas respostas curtas e pragmáticas destoavam da pessoa falante à qual estava acostumado. Ao contrário das outras relações ao longo da pesquisa, minha relação com ela estava, de fato, baseada num vínculo mais duradouro – especialmente porque passei a ajudá-la no seu processo de retomada dos estudos e as possibilidades de empregabilidade melhores a partir deste horizonte. Depois de falarmos um pouco sobre suas atividades no tempo livre, entramos no tema da pesquisa através de uma pergunta usual:

Luiz: Você vai em baile funk?

Maria: Não. Eu não suporto baile funk. Eu moro em frente a um. Não gosto. Não vou em baile funk, não curto.

Luiz: Mas você não vai ou nunca foi?

Maria: Já fui, né! Mas eu não curto não. Não gostei. Não é que eu não gostei, a batida é legal, mas eu acho que a música em si, a letra, as letras são horríveis. Não curto. Não curti. Mas, não tenho nada contra. Só que eu, Maria, não iria mais. Não gosto.

Luiz: Além da batida, o que mais você achou legal?

¹⁶⁴ Maria trabalhava como diarista, mas com a pandemia e a criação, por parte da prefeitura de São Paulo, do programa *Mães Guardiãs*, ela tem trabalhado numa escola municipal da região por meio deste programa. Para mais detalhes sobre o projeto, ver: <<https://www.capital.sp.gov.br/noticia/programa-de-emprego-para-maes-na-rede-municipal-de-ensino-e-ampliado-para-7-mil-vagas-1#:~:text=A%20ideia%20surgiu%20durante%20a,hoje%20corresponde%20a%20R%24%201.386.>>. Acesso em: 30 jan. 2024.

Maria: O que eu acho legal é a alegria das pessoas. Eu *via* as pessoas muito felizes. Eu achava a felicidade muito intensa. A dança eu acho bonito. Um pouquinho sexy demais, mas acho bonita a dança. Eu vejo gente feliz, alegre, animada. (...) Mas também tem muita briga, muita gente louca, baile funk tem muitas drogas. Tem tudo. É um pouco de tudo. E o pessoal também acha que não vai acabar. Eles amanhecem o dia. Começa a noite e amanhece e vira, se deixar. Eles não querem ir embora, não sabem a hora de parar, não têm horário. Baile funk é muita, é muita adrenalina. A adrenalina deles parece que (...) não acaba. Eu gosto de ter, eu Maria, horário para tudo e eles não têm horário. Eu penso assim.

Luiz: Nessa época, que você frequentava o baile, (...) já morava na mesma rua que acontece o baile?

Maria: Não. A primeira vez que eu fui num baile funk foi em Paraisópolis. Eu fui uma vez, para nunca mais. Eu achei aquilo ... eu nunca vi tanta gente em um só lugar. Muita gente mesmo, muita loucura, gente em cima do carro, gente usando droga, gente dançando. Enfim, tinha de tudo.

Luiz: Diante desse cenário, como você se sentia naquele espaço?

Maria: Eu fui para conhecer mesmo, fui na curiosidade, mas não era para mim aquilo. Eu estava... não era a Maria. No começo eu estava: “vou me achar, vou me achar”, mas eu não me achei. Não gostei não. [...]. [Há] uns três anos. Estava com uns 44 anos.

Ao contrário de Edna, Maria não só morava numa rua onde acontecia com frequência um baile, como já foi no famoso baile da Dz7. Talvez fosse daí que proviesse sua perspectiva mais equilibrada em relação aos fluxos de rua, tomando como referência suas observações sobre a dança e a música (a batida mais as letras). Já o uso indiscriminado de drogas, as eventuais brigas são, como se pode observar, objetos de crítica por parte dela. Chamo atenção para o fato de Maria fazer referência ao estado de alegria presente no baile e apesar da sua idade, ela não recorrer a um sentimento de nostalgia para formular qualquer crítica mais contundente a estes espaços festivos, a despeito de suas diversas ponderações. Maria parece mais contemporânea em relação às transformações da sociedade ao longo do tempo. Depois a questioneei sobre o fato de morar numa rua onde o fluxo acontece:

Luiz: Como é para você morar numa rua em que rola o baile?

Maria: Horrível. Não é bom, não [risos]. Enfim, porque você tem que focar nos dias que vai ter ou já tem que ter o pessoal no Instagram, alguma coisa. No caso lá tem a Adega 2 que a gente entra no Instagram e sabe os dias dos bailes. Aí você sabe, aí você foca e fala: “hoje eu não durmo

em casa”. Porque não tem condições de dormir. Porque o baile é na frente da minha casa, incomoda, você trabalhou a semana toda, quer descansar e não tem como descansar. Eles começam num sábado, umas nove, dez horas, e não tem hora de parar. No domingo ainda está. É muito barulho e parece que o som vai entrar dentro da sua casa. É horrível. Eu não gosto e acho que a maioria dali não gosta. Quem trabalha e quer descansar e aproveitar o sábado para dormir, uma noite de som bom, mas não tem. Aí eu faço o quê? Saio, pego minhas coisas e vou dormir fora. Eu tenho que sair da minha casa e dormir fora. (...) Não é nem por causa da música em si, a batida é boa, mas tudo tem limite. Eu preciso dormir.

Luiz: Sempre que tem baile, você consegue sair e dormir fora?

Maria: Então, eu já sei que vai ter, aí eu chego antes, ou eu estou em casa, eu saio bem antes de começar (...) porque senão tem como eu entrar, nem como eu sair. A rua fica lotada. É muita gente.

Luiz: Já aconteceu, por exemplo, de rolar o baile e você não conseguir dormir fora e ter que ficar em casa?

Maria: Já. É horrível. Eu já coloquei fone de ouvido, algodão no ouvido, mas parecia que estava entrando dentro de casa, dentro do ouvido. Muito barulho. Muito, muito, muito. Você não dorme. Não tem como dormir. Enfim, você fica perturbada a noite toda. Você não tem como assistir uma TV. Não tem como fazer nada.

Ao contrário da grande maioria das/os suas/seus vizinhas/os, Maria consegue dormir fora de casa com relativa frequência. No entanto, quando não pode, por algum motivo específico, dormir na casa do namorado, nossa interlocutora expõe as tentativas, fracassadas, de mitigar os transtornos causados pelo baile. Por meio do perfil no Instagram da Adega 2, ela e o restante da comunidade são informadas/os quando é que o fluxo ocorre – na viela da nossa interlocutora, em sábados intercalados. Outra questão importante na sua fala, que aparece em outras, diz respeito ao mundo do trabalho e o quanto o baile impede que se descanse depois de um dia exaustivo. As consequências são inúmeras, como ela afirma. Além, obviamente, das/os jovens, outro grupo de pessoas que se beneficia das noites de baile na sua rua são as/os comerciantes. “Você ir para um baile funk em outro local é uma coisa, você vivenciar um baile funk na sua rua, em frente à sua casa, é outra coisa totalmente diferente. Você não tem vida, você vai morrendo aos poucos, vai ficando doente”. Como se sabe, o baile da 2 entrou num período de declínio e, atualmente, não está acontecendo. Quando questionei Maria sobre como estava sendo

esses meses sem o baile funk ela, com o carisma de sempre, me respondeu: “Ali ficou maravilhoso de se viver”.

No dia 22 de maio de 2022, cinco meses antes da nossa conversa com Maria, me encontrava com MC Edox, um jovem rapaz branco de 26 anos que conheci no projeto *Revoada Funk*. Encontramo-nos na praça João Fernandes Camisa Nova, mais conhecida como pracinha do Feirão. Sentados naqueles bancos de concreto com um tabuleiro de entre nós, como de costume, depois de apresentar a pesquisa, pedi para que Edox se apresentasse. Acostumado com este lugar, de sujeito “entrevistado”, a *cria* do Jardim São Luís não se intimidou diante do smartphone que fazia o papel de gravador. Com muita desenvoltura, o MC não só se apresentou, como também explanou sobre o seu início de carreira:

MC Edox: Eu me chamo Ederson Souza Ferreira, tenho 26 anos até o mês que vem. Eu moro aqui no Jardim São Luís (...) Cresci aí na comunidade, em todos os lugares. Quando tinha um aniversário, eu estudei aqui no Gonzaga, tinha muitas festas aí de noite, daí eu encostava. Era um evento da hora, tá ligado?! Que dava oportunidade da juventude, da minha geração, poder interagir da hora e tal. Aí também tinham os bailes de rua que eu frequentei também, assim, no automático (...) às vezes a gente saía da escola e já estava rolando, assim, na rua. Cresci entre isso daí, tá ligado? A cultura daqui da região, a feira que vende lanche aí (...) A partir dessa parte que fui um moleque sonhador. Sempre admirei a arte, de todas as formas, em desenho, em saber jogar futebol, realizar uma atividade é uma arte, tá ligado, Luiz?! E desde o Gonzaga eu já admirava. Falava: “poxa, mó da hora a forma que conseguiu passar uma mensagem através de uma pintura”. Aí, sempre na escola o pessoal me dava um salve para fazer um bordão da classe, nas olimpíadas. Era classe contra classe (...) Aí, eu fazia sempre uns negócios, brincava, fazia umas rimas, os professores começaram a falar: “você leva jeito”. Dá uma motivação [assim como] outros colegas. Aí se juntou eu e um *brother* aí. Na primeira vez foi eu e o DJ Menor, o Vinicius, moleque brabo – forte abraço DJ Menor do PC, moleque chave, Deus abençoe a caminhada! Veja bem: Zóio de Gato¹⁶⁵ cantava, o moleque também já dava a maior inspiração para mim, aí já tive a reflexiva, falei: “mano, vou fazer uma música tipo essa, mas não com essas palavras”. É pique um plágio, mas eu senti um dom (...) aí fiz uma letra, lá, que fala de um fuscão, uma versão, tipo resposta para o Zóio de Gato. Foi no mesmo tempo que ele sofreu o acidente, infelizmente, que Deus o

¹⁶⁵ Para mais detalhes, ver: <<https://www.terra.com.br/visao-do-corre/role-de-quebrada/13-anos-sem-mc-zoi-de-gato-o-menino-da-vn-que-marcou-o-funk,13de702829cabd31afabdf9ac8e898mujfmgq.html>>. Acesso em: 6 jan. 2024.

tenha em um bom lugar, moleque serviu de inspiração. Também nós mandamos a música e tal. Nessas daí os moleques falaram: “mano, da hora!”. Nós mandamos outra aqui no Gonzaga, eu e o Franklin (...). Nós precisávamos dá um salve para a escola, nós fizemos uma música. E disso daí eu fui fazendo músicas, tá ligado? [O] pessoal foi me reconhecendo aqui na quebrada. Sempre quando eu podia lançar uma música lançava aqui. Mas nunca tive uma oportunidade de eu abraçar uns milhões, um bagulho assim, era fora da minha cogitação. Eu só fazia mesmo a parada para: “é nossa, a música é nossa, vamos curtir a música”. Sempre por isso. Para poder apresentar nos lugares. Um pouco depois que eu comecei a cantar, eu conheci esse lado dos bailes funks, e milhões e pá, esse bagulho ajudou e atrapalhou também a minha pessoa. Eu já fiquei obcecado dessa coisa da posição melhor e aí eu fiquei distraído com outras coisas a não ser cantar, porque realmente eu gosto e acho da hora. Queria objetividade de fama e dinheiro e nessa daí que eu acreditei no trampo, disso eu fiquei frustrado. Até problema psicológico, minha família também sabe. Então fiquei um tempo afastado. Depois disso eu vi...

Edox foi abruptamente interrompido por uma bola de voleibol que veio na nossa direção e quase acertou uma latinha de cerveja que, vazia, não combinava muito com aquele domingo ensolarado. Nesta breve exposição, o MC nos deu uma perspectiva bastante ampla de como foram os seus primeiros passos na caminhada em direção ao ofício de MC: suas primeiras experimentações com a rima, a aprovação e reconhecimento de colegas, amigos e professores, no contexto escolar; o reconhecimento no bairro, a presença de personalidades do universo funkeiro paulistano, como Zóio de Gato, como inspiração, suas idas ao baile, um certo deslumbramento diante da possibilidade de uma vida luxuosa, a realidade, a frustração, o declínio e a retomada mais sólida e consciente. Edox só decide voltar ao ofício de MC entre 2015 e 2017. Passando pela pandemia, acreditou no “fim da humanidade”. Todavia, depois de ter conseguido um emprego, numa empresa que presta serviços para a prefeitura, decidiu, por conta própria, investir em sua carreira. Por meio deste trabalho conseguiu pagar pelo seu primeiro vídeo clipe e lançou, no dia, a canção *Morador dessa Quebra*¹⁶⁶, uma virada para Edox.

Em sua retomada, Edox ressignificou os espaços do baile, limitando-os a lugares para promover o seu trabalho e sua imagem. Nas suas palavras, o baile ainda o deixa muito vulnerável, fazendo novamente referência a um passado recente de altos e baixos

¹⁶⁶ *Morador dessa Quebra*, de MC Edox, produção dos DJs Koringa e Petter. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ePw-ikqCOgU>>. Acesso em: 31 jan. 2024

que marca sua relação com os fluxos de rua e o universo funk em si. Nosso interlocutor começou a ir para os bailes aos 14 anos de idade. Entre seus interesses, além de fazer “outras amizades”, o baile era um ótimo lugar para “dar certo com as gatas”. Outras vantagens são arroladas nessa espécie de inventário formulado por Edox, como as financeiras, pois as bebidas eram baratas e não havia pagamento de bilheteria, além do pertencimento e da sociabilidade, estimuladas pelas formações dos *bondes* e as batalhas de passinho – cenário ideal para “roubar a cena”, se destacar. “MC Edinho” só se transformaria em MC Edox por causa de “um parceiro chamado Jonathas”: por meio de uma brincadeira entre amigos que costumava, chamando uns os nomes dos outros, dar mais ênfase à última sílaba do primeiro nome. Como já existiam vários MCs Edinhos, argumenta nosso interlocutor, ele optou por algo com mais “originalidade”. O diálogo foi se estendendo, e Edox expôs ainda algumas diferenças dos bailes antigos para os atuais, chamando atenção para o fato de que hoje tudo está mais “liberado” com a explicitação das sexualidades, do uso de drogas e uma significativa mudança na produção do som. Aproveitei o momento e o questionei sobre os paredões de som:

MC Edox: Com certeza é uma vitória. Acredito que os pancadões de rua também são uma forma de protesto. Porque se você for ver, os caras não querem que os favelados fiquem tirando uma onda, tomando uma cervejinha, um bagulho, um entretenimento legal. Os caras não querem ver a felicidade do pobre, mano. Nisso daí, fica o protesto dos pancadões de rua. Da hora, marcha, eu apoio. Acho que é a solução da favela (...). É uma grande conquista conseguir tocar os paredões de rua, colocar para estralar, vai até quatro horas da manhã. Porque uma pessoa também que não tinha um radinho quer escutar uma música e não tinha dinheiro para comprar um radinho conseguir mandar [um som por meio do paredão] é uma forma de conquista, joga para cima o paredão, tocar nas festas.

Luiz: E como é que fica a vizinhança?

MC Edox: Eu reconheço que prejudica, mano. Mas, infelizmente, no final de semana tem que... (...) mas as comunidades seguem desse jeito também porque tem localidades que se acostumam com isso, se adaptam. Porque se você for para o outro lado, assim, os caras não deixam fazer Pancadão, se você for para outros lados que são mais autarquia e tal. E também porque os bairros oferecem outras opções de rolê. Porque tem mais rolês. Infelizmente fica prejudicado, mas no final de semana, conversando direitinho, escutar uma musiquinha, fazer um fervo. São várias questões que rola no Pancadão de rua. O bagulho é loco.

Mais otimista que Maria e Edite, Edox vê que uma solução possível para o impasse criado seria o limite de horário, com uma imposição de que o mesmo só viesse a funcionar dentro de um horário aceitável. Embora reconheça que o maior prejudicado seja a comunidade local, o MC entende que o fato dos paredões de rua seriam uma evidência do “progresso” daquelas pessoas que até alguns anos atrás não podiam adquirir sequer um “radinho”. As imagens devem, obviamente, ser relativizadas. No entanto, ao chamar atenção para o fato de que o baile é uma forma de protesto, se aproxima, de certa forma, de uma crítica que vê a existência dos bailes na ausência de espaços festivos e de lazer a jovens das periferias. Além disso, nosso interlocutor chama atenção para o fato de que a ausência, em maior ou menor grau, de políticas públicas na área de lazer e cultura pode interferir na dinâmica dos bailes, mas não deixa de fazer referência ao “mundo do crime”, como instância que também interfere nessa dinâmica. A ambiguidade de Edox em relação aos bailes de rua não é algo incomum, mesmo se tratando de um MC, e suas perspectivas sobre esse universo não poderiam ser diferentes, em defesa da cena que ele ajuda a construir: reconhece-se os transtornos causados pelos fluxos, mas também aponta, de alguma forma, os aspectos positivos da cena. Minha conversa com o MC foi ganhando outros contornos e a pandemia acabou pautando o resto de nossa conversa, com o universo funkeiro sempre como pano de fundo a ser observado. Nosso encontro “acabou” com Edox mandando a letra:

*Incrível relevância tem a vida
O mundo gira várias fases ainda
Em vários dos relatos corações congelados
Saudade imensa dos mais simples que era lada-a-lado
Vou dar uma volta pra mudar essa brisa
Televisão quer iludir minha família
Outro noticiário, de novo publicaram, eu não apoio essas mídias
Menor na quebra já cresce revoltado
Opinião pronta contra o Estado
Mais um parceiro que se foi forjado
Suspeito jeito por ser favelado
Onde ele passa o alvo sempre na mira
Verme engatilha, pensa que me intimida
Meu corpo é fechado, minha fé é infinita
Corpo fechado a fé infinita*

*O tempo passa
Sobe fumaça
Veja lá o Bozo no toque do país
Sorrindo a devastação do povo que era feliz
Ai, cai as lagrimas, mano não aguento mais
Peço pra Deus por nós aqui olhai
Pra proteção e nossos irmãos guardai
O tempo passa...*

Finalizo minha sequência de conversas mais “formais” com Mônica, jovem branca de 24 anos que conheci no Facebook. Nos conhecemos por meio de uma página dedicada a conteúdos sobre funk.

Mônica: Eu tenho 24 anos. Atualmente eu sou recepcionista numa clínica odontológica, mas eu sempre trabalhei com vendas ou operadora de caixa. Eu moro na zona sul, no Jardim Macedônia. Eu não sei direito se fica no Campo Limpo ou no Capão Redondo, mas eu moro na divisa do Embu das Artes, bem na zona sul [risos].

Mônica é uma pessoa muito ativa nas plataformas sociais. Comunicativa, embora tenha conta no Instagram, ela diz ser usuária mais assídua do Facebook. Nosso primeiro contato se deu por meio da página *Sobre Funk*.¹⁶⁷ Nas palavras da nossa interlocutora, a internet se converteu numa “terra dos juízes”. Nossa conversa online aconteceu num domingo, no dia 3 de abril de 2022, algumas horas antes do final do Campeonato Paulista, protagonizado por Palmeiras e São Paulo. A qualidade da chamada de vídeo não era das melhores e aquela já era a segunda vez que tentávamos restabelecer a conexão. Diante desse inconveniente e sem a certeza, optei por entrar direto no tema da pesquisa:

Luiz: Então, você gosta de funk?

Mônica: Gosto. Sempre gostei. Quando eu era criança eu morava na Vila Maria [zona norte da cidade]. Eu vim morar aqui na zona sul de São Paulo, eu acho que tinha uns 8, 9 anos. E eu sempre gostei muito de pagode, desde pequena. Aí quando eu fui virando adolescente, indo para escola, pela região também, querendo ou não, a gente mora em bairros periféricos e é onde o funk

¹⁶⁷ Ver, a respeito: <https://www.facebook.com/sobrefunk1/?locale=pt_BR>. Acesso em: 05 mar. 2023.

predomina. Aí você vai para a escola, você vê fulano ouvindo, você fica vendo na rua, o carro passa, aí eu fui começando a gostar. Só que é assim: eu não sou aquela pessoa que gosta de funk daqueles proibidão. Não gosto. Que tem palavrão, que tem putaria. Eu não gosto. Eu escuto, mas não é uma coisa que eu vou baixar no celular para ouvir ou que eu vou ficar cantando. Eu não gosto. Tem pessoas que, nossa senhora, só escuta esses. Eu gosto daqueles funks que têm mais letras e alguns conscientes. Tipo, esses que têm letras, que não ficam tendo palavrão, mas que a pessoa tá cantando sobre um fato que aconteceu na vida dela ou contando coisas que acontecem na periferia, porque realmente acontece. O funk é muito criminalizado porque as pessoas falam que só fala besteira, mas é o dia a dia. A gente que mora no Capão Redondo, no Campo Limpo, a gente sabe que isso é verdade. Quem mora em periferia sabe que o que fala na música é verdade. “Aí que o policial me liberou porque eu dei cinquenta mil para ele”. Gente, é verdade. Isso acontece. (...) só que as pessoas mais velhas ou mais reservadas [dizem]: “nossa, que música de bandido”. Só que tem umas músicas que, sim, são apologias ao crime, mas tem outras que falam muito a realidade. E é verdade! Acontece! O mundo gira em torno do dinheiro. Você acha que o policial vai te prender porque você tá com um pacote de maconha no carro ou se você der cinquenta mil para ele te liberar? Ele vai te liberar.

Nossa interlocutora não só inicia seu discurso afirmando que gosta de funk, mas coloca sobre a mesa como este gosto musical foi construído. A periferia é descrita como um lugar “onde o funk predomina” e, assim como o Edox, a escola aparece na fala de Mônica como uma instituição importante nesse processo de socialização que tem no início da adolescência um marco importante. Contudo, uma distinção precisa, entre funk consciente, putaria e proibidão, é formulada e Mônica estabelece um distanciamento em relação aos estes dois últimos. Convém notar que, embora critique os subgêneros putaria e proibidão, ao fazer referência aos funks conscientes e, mais adiante, ostentação, ela afirma que os mesmos vão “cantando coisas sobre um fato que aconteceu na vida dela” ou no contexto da periferia, sem se atentar que o mesmo pode ser atribuído aos outros subgêneros criticados por ela. Se o funk é criminalizado por retratar a realidade, os estilos putaria e proibidão não escapariam deste processo. Naquele momento não me atentei para certa “fragilidade” do argumento de Mônica e decidi explorar um pouco mais a percepção dela sobre os diferentes estilos de funk existentes:

Mônica: Tem uma música que... eu não sei a letra toda, mas quem canta são funkeiros e tem a participação do Alok.¹⁶⁸ Fala da cracolândia. Pô, essa música estourou, já vi vários vídeos [sobre ela], até de policiais mesmo, falando que realmente... é uma letra que está falando do dia-a-dia. Não que *esteja* ensinando a usar, mas fala: a pessoa é curiosa, vai lá e acaba morrendo. Por causa da curiosidade, a pessoa vai usar droga e acaba com a vida. É um funk que acho legal. Tem letra, se você prestar atenção na história, é uma coisa que eu acho legal. Funk ostentação: eu gosto! Tá que tem umas letras também que meio que nada ver, mas eu gosto. O que que eu vejo: as pessoas mais novas, principalmente homens, ficam ouvindo aquelas músicas, tipo assim: “ah, porque o cara conseguiu comprar um carro, conseguiu comprar uma moto”. Pô, ao invés do cara ir fazer coisa errada, eu vejo vários que ficam tentando fazer música pra também subir, conseguir ter as coisas. Como se fosse um intuito: “pô, aquela música é legal, aquele cara é da hora, vou tentar chegar onde ele chegou”. Eu acho essas coisas legais. Só que, claro, tem umas também... [risos].

Luiz: O que que te incomoda no proibidão, além dos palavrões?

Mônica: Aí, a baixaria. Gente, pelo amor de Deus. Eu não gosto. Eles colocam muitos palavrões, muita coisa obscena. Eu acho feio, acho zoadado. Sem conta que eles denigrem muito a imagem da mulher. Apesar de algumas mulheres também fazerem isso sozinhas [risos]. Olha que machista! [Mônica diz, em tom de brincadeira, para si mesma]. Mas eu não gosto, é muito palavrão, muita putaria. Porque essas pessoas começam a ouvir essas músicas altas, aí tem criança na rua, tem idoso na rua. Eu acho falta de respeito. Eu não gosto. Acho desnecessário.

“Tem letra”! Por meio desta afirmação, nossa interlocutora encontra um eixo de distinção que oporia o funk consciente/ostentação do putaria/proibidão. De saída, é preciso observar que para Mônica, funk proibidão é o funk putaria e não as letras de funk que retratam a vida cotidiana das facções criminosas e do “mundo do crime”. Isso é muito comum. Em sua fala, crianças e idosos são invocados como figuras “frágeis”, pouco autônomas que precisam ser “protegidas” e respeitadas: um pelo que já viveu e o outro pelo que ainda vai viver. Ao fazer referência ao funk ostentação, fortemente associado às figuras masculinas, é possível estabelecer alguns paralelos com a experiência de Edox,

¹⁶⁸ Mônica está se referindo à música *Ilusão "Cracolândia"*, cantada pelos MCs Hariel, Davi, Ryan SP, Salvador da Rima e Djay W, numa parceria com o DJ Alok. Lançado em novembro de 2022, o videoclipe postado no YouTube, no perfil da produtora GR6 (EXPLODE), tem mais de 247 milhões de visualizações. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5LqeD-m7lho>>. Acesso em: 1 fev. 2024.

que vivencia uma experiência semelhante à descrita por Mônica, mas que esta idealização por meio da ascensão social pode ser tornar algo prejudicial quando se entende que é um mundo difícil de ser atingido. Devemos nos perguntar: e quando essa inspiração de consumo não se realiza? No caso específico do MC nós tivemos um retorno com mais consciência e olhar crítico em relação àquilo que é preconizado nos funks ostentação, mas em outras situações deve-se perguntar: para onde vai tanta frustração, essa “máquina de fazer vilão”?¹⁶⁹ Com o intuito de continuar na seara musical, dividi com Mônica o fato de que algumas moças afirmarem ignorar as letras dos funks putaria pois o ritmo deste subgênero seria melhor para dançar. Ela reagiu da seguinte maneira:

Mônica: É verdade. A batida. Só que eu não sei dançar. Não gosto. Então, é por isso que eu não gosto. É por isso que eu gosto mais do [funk] consciente, porque eu gosto de cantar. Se eu sei a letra, eu fico cantando. Qualquer ritmo. Então o de putaria tem uma batida que para quem gosta de dançar é melhor, mas a letra é... aff! Sem comentários. Não gosto.

De maneira magistral, Mônica nos alerta para algo que, em tese, deveria ser óbvio: nem todo mundo que está no baile, sobretudo as moças e mulheres, gosta, sabe ou está ali para dançar e esta informação, constatada empiricamente, relativiza nosso argumento que, de alguma maneira, numa perspectiva naturalizada, o baile constitui um espaço sobretudo para a dança.

Mônica: Eu comecei a ir com 13 anos. Quando eu tinha 13, tinha muito pancadão de rua à tarde. (...) só que há dez anos atrás, não era como é hoje. Às vezes, dia de domingo à tarde, começava duas horas da tarde, colocavam um som alto e o pessoal bebia, se passasse a polícia (...) não chegava a bater em todo mundo. Eu lembro que muitas vezes, ali onde eu morava, ali pelo Parque do Engenho [região do Capão Redondo] (...) a viatura passava, o policial saía do carro e quem organizava o evento conversava com o policial e os policiais deixavam [o fluxo continuar], mas falavam assim: “agora é oito horas da noite, quando for dez horas, desliga o som”. Então, não tinha essa coisa que tem hoje em dia. Acontecia algumas coisas de vez em quando? Acontecia de a polícia chegar e tacar bomba para o pessoal sair, mas [só] quando já era tarde da noite. (...) Quando eu fui ficando mais velha as coisas foram mudando: então começou a ter muita droga. E o problema dos bailes de rua não é tantas vezes as músicas em si. Dependendo do lugar, é a moto,

¹⁶⁹ Trecho de *Jesus Chorou, Racionais MC's*: <https://www.youtube.com/watch?v=jLfWZ0nhTAE>. Acesso em: 01 ago. 2023.

porque é muito menino novo de moto que fica fazendo barulho e aí chama atenção da polícia. Por quê? O que o policial vai falar: “É tudo moto roubada”. Hoje em dia, quando os policiais chegam... primeiro é que é superlotado, tem muita coisa errada, o policial não sabe lidar com a situação, é muita gente, ninguém respeita. Eu acho isso errado. Porque eu estou fazendo uma coisa errada, duas horas da manhã, numa rua que eu não moro, com som alto, usando droga, mexendo com moto. Então, o policial não está errado. Só que, o que acontece? Os meninos novos sabem que eles não são presos, porque sabem que saem, então eles provocam, eles xingam, mostram o dedo, continuam fazendo barulho com a moto, andam sem capacete, aí o policial pega e taca bomba. Aí todo mundo corre, aí acontecem acidentes. Então, eu tenho muito medo, eu sou muito cuzona. Eu morro de medo de acontecer alguma coisa. Porque eu já corri várias vezes. Então, quando eu cheguei aos 19 anos eu parei de ir. Parei. Eu só ia se fosse num lugar fechado. Tipo, casa noturna. Agora em rua, não. Não tenho coragem. Paraisópolis? Nem pensar!

Luiz: Mas, você já chegou a ir lá?

Mônica: Já! Já fui umas quatro vezes. Quando eu tinha meus dezoito anos. Eu não tenho coragem de ir. Apesar que falam que lá não moía (...) por causa da facção que comanda lá dentro. Mas eu tenho medo. Já aconteceu, há dois anos atrás, de a polícia entrar, ter correria e ter pisoteamento. Então eu tenho pavor, morro de medo. Hoje em dia eu prefiro ficar em casa, bebendo em casa, ouvindo música (...). Chegou a idade, né? [risos]. Eu com 24 anos: “a idade chega para todo mundo” [risos]. Prefiro meu pagode, com uma cerveja e tá ótimo. Cheguei na idade da cerveja, só tomo cerveja. Então, não tem mais essa de baile de rua.

Assim como Edox, Mônica começou a frequentar os bailes na adolescência. No seu relato é possível identificar um contexto em que os bailes de rua ainda ocorriam durante o dia – embora este fato não configure uma regra para todas as localidades, se assemelha a como a Dz7 surgiu. A presença da PM aparece como um elemento de intensa instabilidade, gerador de medo e pânico – o Massacre de Paraisópolis é lembrado. Além disso, outro destaque mencionado por Mônica com certa importância é o *grau*, amplamente discutido no início desta dissertação, como aspecto que contribui ainda mais para a relação beligerante da PM com os bailes funk de rua. Ainda no processo de distinção entre os fluxos de sua época e os atuais, o uso de drogas aparece como algo a ser destacado. Para além da sua fala acima, seu distanciamento dos bailes foi marcado por dois eventos significativos: o impacto do falecimento da avó e a maternidade que trouxe consigo, inevitavelmente, mais responsabilidade. Embora o trabalho seja um aspecto

presente na vida adulta, no caso de Mônica, este elemento já estava presente em sua vida muito antes da maternidade:

Mônica: Eu comecei a trabalhar com 15 anos. Acho que foi em 2014. Uma coisa também: às vezes as pessoas julgam muito: “ela escuta funk, ela tem tatuagem, ela usa roupa curta, ela é uma perdida na vida”. Não. Não sou. Eu comecei trabalhar com 15 anos, trabalhava em shopping. Nunca faltei. Eu saía, eu virava a noite, mas no outro dia eu estava lá. Sempre trabalhei. Saía de um trabalho, ia para outro. Sempre estudei, nunca repeti um ano. Terminei a escola normal. Fiz curso, fiz enfermagem, só que eu não me formei para trabalhar na área e eu era muito julgada no meu curso. E isso me matava. Porque eu saía, eu era solteira, eu ia para os meus bailes ou então eu ia para os lugares fechados. Eu virava a noite, bebia, ouvia meus funks, sempre tive funk no celular. (...) Eu lembro que, quando eu fazia estágio de enfermagem, eu era um dos destaques da sala; eu e uma amiga minha, a professora adorava a gente, a gente só tirava A, a gente sabia fazer tudo. E tinha uma amiga minha que ela era da igreja, não do curso, que ela falava assim: “Nossa, a Mônica sai a noite toda e ela vem para o hospital, vem trabalhar...” E eu ouvia muita piada de pessoa falando assim: “Deus me livre eu chegar num hospital e você me atender... de ressaca”. Eu falava: “Gente, não tem nada ver. O que que a minha vida pessoal...” Só porque, então, eu escuto uma música de funk eu não posso ser uma enfermeira?

O trabalho, a escola e até o curso de enfermagem são acionados por Mônica com o intuito de desconstruir imagens estereotipadas em torno das pessoas que frequentam o baile funk. De maneira estratégica, ela utiliza certos valores embutidos nessas instituições para legitimar não somente seu gosto pelo funk, mas para respaldar seu modo de vida e suas escolhas. Nossa interlocutora fala a partir de sua própria experiência, e crítica o estigma atribuído a muitas moças e mulheres, funkeiras ou não: “na cabeça de muitas pessoas, quem escuta funk é vagabundo, é bandido ou é puta”! Seu discurso vai ao encontro de um dos argumentos que foi tomando forma em nossa discussão: a oposição que, frequentemente, se estabelece entre o público funk e a vizinhança é relativa: trata-se, ambos os grupos, de segmentos da classe trabalhadora: de um lado, jovens e adolescentes, em grande medida se divertindo no período do tempo livre e, do outro, tentando descansar de uma semana exaustiva de trabalho. Se tal oposição pode ser relativizada, buscar entender as causas do conflito implica pensar a cidade e o contexto urbano de maneira mais ampla. Como não tivemos mais oscilações com a conexão da internet, minha conversa com Mônica já passava de uma hora e pedi para que ela falasse

um pouco mais sobre os impactos dos bailes de rua nas vizinhanças que “acolhem” estes eventos festivos:

Mônica: Outra coisa também, depois que a gente cresce, que fica adulto: você trabalhou a semana toda. Aí chega dia de domingo, você quer descansar. Você está com a sua família dentro de casa, você vai abrir o portão de casa e tá aquela multidão de gente na rua, com um som super alto, umas músicas feias – porque quando é baile, assim, toca muita de putaria, não toca funk consciente, é música de putaria, baixaria, com palavreados feios, alto e, outra coisa que a gente não comentou, sujeira na rua, muita garrafa no chão, muito copo no chão, sacola, cigarro, cheiro de droga, porque o que predomina no baile é a maconha. A gente sabe que a maconha é um tabu, não estou falando assim: não fuma maconha. Mas a gente sabe que o cheiro incomoda. (...) você está na porta da casa dos outros, você não mora ali, você está com o som alto, tá atrapalhando, ela que quer ver uma novela, quer ver um filme. Criança pequena quer dormir, o som tá alto e você vai reclamar e eles acham ruim. Então, eu já vi muitos conflitos desses. (...) no outro dia vai todo mundo embora e a rua fica aquela sujeira. Sem contar que a gente sabe que acontecem coisas mais ... censuradas. Acontecem!

Mônica encerra nos dando um panorama bastante amplo sobre as consequências e os impactos que um baile de rua pode causar para a vizinhança local. Com exceção da sujeira, relatada por ela como uma espécie de rescaldo do dia seguinte, há, em sua fala, a reprodução de uma série de elementos já constatados em falas anteriores.

O baile no debate público

Desde que os bailes funks surgiram na cena pública como espaços de sociabilidade e prática de lazer, sua existência foi considerada uma insígnia de uma sociedade que não deu certo: a emergência do *funk* como símbolo da violência urbana no Rio de Janeiro tem início em 1992, durante o fenômeno que ficou popularmente conhecido como “arrastões”. Embora este termo já tivesse figurado nos noticiários em meados de 1984, com referência, ironicamente, às ações de grupos de “pivetes” nas praias do Arpoador e Ipanema, ele reaparece com força a partir dos anos 1990, associado ao *funk*. O que ocorreu na praia do Arpoador no domingo de 18 de outubro de 1992 foi uma disputa ou briga entre as galeras de diversas favelas cariocas que encenaram na areia o “teatro da violência” criado nas pistas de danças dos bailes na favela. No entanto, à época a imprensa apresentou os

“arrastões” como uma espécie de tumulto realizada por grupos de jovens pobres e negros que praticavam roubos de forma violenta, realimentando a sensação de medo e caos presentes no imaginário coletivo da cidade (Vianna, 2006).

Com base nesse exemplo histórico, pode-se afirmar que há uma relação intrínseca e dialética entre práticas de lazer festiva em massa e dinâmicas do contexto urbano; entre os diversos modelos de cidade em disputa e a distribuição e composição sociocultural das pessoas nas cidades; entre festas na rua, práticas culturais urbanas e cotidiano das cidades profundamente desiguais. Assim como no Rio de Janeiro, a emergência e o surgimento dos fluxos de rua em São Paulo despertaram e, como se pode observar ao longo desta dissertação, ainda despertam uma série de imagens eivadas de estereótipos e preconceitos em relação ao funk e a uma de suas principais manifestações culturais que surgiram nos idos 1990, com o episódio dos “arrastões”. Independente das experiências recentes havidas, tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro, na tentativa de regulamentar os bailes, o fato é que os fluxos de rua ainda são lugares de disputa, fendas abertas que evidenciam um campo da vida na cidade, mobilizando paixões, alegrias e prazeres, mas também intrigas, frustrações e ódios. Neste sentido, entendemos que o mapeamento e a apresentação de como os bailes de rua aparecem na cena e no debate público constitui um aspecto importante em nossa análise, pois os discursos não evidenciam somente a questão dos bailes em si, mas de algo mais amplo que reverbera, mesmo numa megalópole como São Paulo.

São 4 horas da manhã, o baile está *pocando*. Enquanto isso, na central do 190, um vizinho “desavisado” se queixa do barulho na frente da sua casa; mais um atendimento telefônico é encerrado com a promessa de que as viaturas policiais estarão a caminho. De repente a polícia chega ao local, jogando bombas de efeito moral, gás lacrimogêneo, disparando balas de borracha, esculachando, aos gritos, socos e pontapés, jovens que, minutos atrás, estavam se divertindo. Um corre-corre generalizado se estabelece, o desespero coletivo se instala. Ao longo deste processo é possível que pessoas caiam, outras sejam imprudentemente empurradas; alguns jovens resistem ao aparente caos e caminham observando a cena; outras, uma minoria, revida a violência policial com xingos, lançamento de paus, pedras e, eventualmente, garrafas. Neste cenário de guerra, se tudo acabar “bem”, teremos como resultado alguns joelhos ralados, alguns copos de bebidas não consumidos ao chão, algumas *brisas* roubadas. “O baile *moiô*”, dirão. Quem

não voltar para casa poderá encerrar a noite numa praça próxima, começar um novo fluxo, ou se deslocará para uma casa de shows mais próxima, ou ficará vagando pelas ruas – afinal, “o fluxo não para”.

Em outras ocasiões, depois de uma aparente dispersão, é possível que a polícia vá embora e o fluxo se forme novamente no mesmo lugar, mas se a polícia voltar o descrito nas linhas anteriores se processa novamente e isso pode ocorrer diversas vezes durante a noite. Até que, digamos, uma das partes se canse e desista. Mas no pior dos cenários é possível que alguém morra e a tragédia seja novamente, no coletivo, revivida – esta é uma realidade comum, naturalizada: ocorreu uns dias desses e 9 jovens foram assassinados em Paraisópolis, no baile da Dz7. Sem a perspectiva de que haja transformações profundas e estruturais capazes de reverter, no curto espaço de tempo, este cenário, a pergunta que fica sempre à espreita é: quando será a próxima tragédia, quantos morrerão?

Enquanto não há resposta para os questionamentos acima formulados, as imagens dos bailes, das tragédias, das violências policiais e dos inúmeros conflitos circularão pela cidade, transcenderão suas localidades espaços circunscritos, e percorrerão pelas plataformas digitais aplicativos de mensagens de texto, serão pautados no jornal, as autoridades municipais ou estaduais serão chamadas a falar sobre o assunto, pressionadas para “resolver o problema”, setores mais progressistas da imprensa darão visibilidade para pessoas e instituições que falam em nome dos direitos da juventude, especialistas farão diagnósticos, proporão “soluções”, personagens que faz parte do movimento funk terão visibilidade, assim como segmentos mais reacionários e conservadores continuarão a explorar o medo e a intolerância das pessoas. Em síntese, o baile será colocado, mesmo que por alguns dias, em pauta e o debate público se instalará.

Tendo como perspectiva o desencadeamento de acontecimentos que acabamos de descrever, a noção de “arena pública”, problematizada por Daniel Cefaï (2017), emerge como um minucioso quadro analítico cujas ideias podem ser pertinentes para o argumento aqui em questão. De um modo geral, para o autor, o conceito de arena pública, que “começou a ser elaborado no final dos anos 1990” (Cefaï, 2017, p. 188), surge com o intuito não só de se diferenciar da noção de “esfera pública”, associada a Jürgen Habermas, mas também das noções de “mercado” – “lógica do lucro por meio da troca” –, “campo” – “lógica de dominação entre grupos sociais” – e “ágora” – “lógica da argumentação e da deliberação” (p. 200) –, recuperando, assim, a noção de “público” a

partir de autores ligados a sociologia produzida em Chicago, na primeira metade do século XX:

O que estava em jogo era, de um lado, reconectar o estudo dos problemas sociais com a história da filosofia pragmatista e da sociologia de Chicago, mostrando sua importância para uma pesquisa sobre a democracia; de outro, diferenciar-se dos enfoques em termos de esfera pública no sentido de Jürgen Habermas, mas também de mercado e de campo, retrabalhando a noção de “público” a partir de John Dewey, Robert E. Park e George H. Mead (Cefaï, 2017, p. 188).

De saída, e apoiado por autores como Anselm Strauss (1963; 1964) e Joseph Gusfield (1981) – que deram à noção de arena um duplo sentido, como lugar de embate, por um lado, e de encenação ou de performance que se estabelece diante de um público, por outro (CRUZ; FREIRE, 2003, p. 88) – Cefaï (2017), em sua retomada crítica, faz uma distinção entre “arena pública” e “espaço público”: o segundo apresenta característica mais estática e desconsidera a dimensão de dramaturgia presente na primeira. O ponto de partida do autor, na construção de um quadro analítico capaz de auxiliar pesquisas que se debruçam sobre o “público”, começa quando uma determinada “situação” se transforma em algo “problemático”:

Uma *situação* torna-se *problemática* quando as reações habituais de um organismo às solicitações de seu ambiente já não proporcionam a satisfação de suas necessidades e de seus desejos. A totalidade integrada, formada pelas *transações* do organismo e de seu ambiente, conhece uma crise. Como ser vivo (...), o organismo deve iniciar uma pesquisa para determinar qual é o problema e tentar resolvê-lo transformando seu meio de vida e as relações que mantém com ele (Cefaï, 2017, p. 188-89, grifos do autor).

Como se pode perceber, o “misto de ecologia humana e psicologia funcional” (Cefaï, 2017, p.189) presentes nas análises e interpretações dos integrantes da escola de Chicago, expressas nas associações estabelecidas entre a sociedade como um organismo vivo podem soar estranhas, sobretudo pelo uso de termos demasiadamente “biológicos”. No entanto, levando esta forma de raciocínio para as coletividades e agrupamentos humanos, quando a “crise” ou o “distúrbio” de ordem social emerge, certas complexidades são colocadas na mesa, e “os múltiplos processos de organização coletiva e de organização pessoal, mediados por instituições sociais” (p. 189), que, em tese,

deveriam responder de forma satisfatória, nem sempre, para dizermos o mínimo, estariam em plena sintonia:

Essa falta de integração gera situações problemáticas, seja na escala dos ambientes de vida coletiva, seja na das histórias de vida individual, e provoca relações de tensão e conflito que não se resolvem por simples processos de acomodamento ou de assimilação. Então, pessoas, grupos, organizações e instituições se *mobilizam*, em lugares e momentos diversos, e tentam reconhecer, cada um a partir de sua perspectiva, em que consiste esse distúrbio e, se necessário, tentam identificá-lo e defini-lo, atribuir-lhe causas e razões, determiná-lo como um problema. Examinam seus diferentes aspectos, tendo em vista sair do nevoeiro da indeterminação, tentam delimitar “o que está errado”, formulam hipóteses ou conjecturas, propõem explicações e interpretações. Fazem uma investigação. Essa investigação tem necessariamente uma dimensão normativa: trata-se simultaneamente de imputar responsabilidades, denunciar negligências ou infrações, eventualmente designar vítimas e culpados, em suma, fazer julgamentos de ordem estética, moral, legal ou política a fim de reparar os danos ou punir os erros (Cefaï, 2017, p. 189, grifos do autor).

Tal processo de conformação da “crise”, do “distúrbio”, tem uma série de consequências. Uma delas é a conversão da “situação problemática” em “processo político”, que ocorre quando o processo coletivo de “definição” da “situação problemática” – isso ocorre quando há um “um esforço de resolução” de tal problema, em que “os atores não são movidos por uma intenção de “saber por saber”, mas de saber na medida em que esse saber confere um poder de ação” (p. 189). Nesses termos, assim que “essa dinâmica de problematização e de publicização ultrapassa o círculo das pessoas imediatamente envolvidas, para se referir a um maior número de pessoas, ela assume o caráter de um *processo político*” (p. 190, grifos do autor). Na medida que “saber é fazer” e “fazer é saber”, devemos ter em mente, sobretudo no contexto de nossa pesquisa, quem tem o poder de, num contexto de “crise”, agir. Neste cenário de disputa, o processo de publicização e de visibilidade da “situação problemática” traz para o quadro conflitivo novas dinâmicas:

Propõem selecionar no seu ambiente informações e recursos úteis para melhor controlá-lo, descubrem feixes e cadeias de causas sobre os quais agir, encontram aliados e designam adversários, lutam em palcos diferentes diante de diferentes públicos, com a finalidade de restabelecer um curso regular e normal da situação, que, então, deixa de ser problemática. Inventam, na teoria e na prática, dispositivos de intervenção cuja operacionalização requer convencer outras pessoas,

em privado e em público, sobre a legitimidade de seus diagnósticos. É preciso sensibilizá-las, envolvê-las e talvez mobilizá-las (p. 189-90).

Nesses termos, assevera Cefai (2017): “Assim que essa dinâmica de problematização e de publicização ultrapassa o círculo das pessoas imediatamente envolvidas, para se referir a um maior número de pessoas, ela assume o caráter de um *processo político*” (p. 190, grifos do autor). Quando por exemplo Edite emite sua opinião sobre um “problema” que não a afeta diretamente, ela não só mobiliza sua visão de mundo, seus afetos e suas perspectivas sobre o “problema” em si, mas sinaliza para esse enquadramento mais amplo, generalizado de questões “locais” e compõe, em larga escala, a formação de um campo de experiência coletivamente socializado. Tomando como referência as contribuições feitas por Park (1922, p. 793; 1927, p. 679 apud Cefai, 2017, p. 190) e Dewey (2010 apud Cefai, 2017, p. 190) acerca da política com linguagem, Cefai (2017) dá certa centralidade ao conflito como aspecto da vida social. A política, diz o autor

[...] rompe com o consenso cognitivo e moral que via de regra prevalece. Não tem a ver com uma lógica tácita de acomodamento social ou de assimilação cultural, mas com o conflito aberto em torno de problemas. No entanto, a política não é um choque frontal entre forças brutas, mas pode ser orientada por questões de direito ou de justiça. Segundo Robert E. Park, o conflito político pode dar vazão a comportamentos de multidão (*crowd*) — a face sombria do comportamento coletivo (*collective behavior*) —, mas pode também dar origem a um *público*, quando dois campos se enfrentam em torno de um problema dirigindo-se a um auditório. O conflito consegue se organizar e se estabilizar em processos de “discussão racional”, de “mobilização da comunidade” e de “formação da opinião”, e às vezes de elaboração de leis e transformação das instituições. Então, a situação de crise é criativa, e essa dinâmica de publicização, enquanto modifica o jogo legal e político, tem efeitos que repercutem na ordem moral (p. 190).

Na atual conjuntura global, afirmar que a política “não é um choque frontal entre forças brutas”, pode soar como um eufemismo. No entanto, quero chamar atenção para duas questões formuladas pelo autor, já citadas anteriormente. A primeira diz respeito ao fato de que durante o processo de enfrentamento que se estabelece entre dois campos políticos, as pessoas se dirigem “a um auditório”, “ao público” – neste aspecto, o autor chama atenção para os aspectos de “dramaturgia” presentes na “arena pública” – mais

adiante veremos como isso se expressa no debate envolvendo o funk em São Paulo. A segunda se refere ao processo de racionalização e naturalização da “situação problemática”. Nesses termos a “arena pública” apenas se manifesta “em torno de uma situação problemática” (p. 191), que só se estabelece a partir de uma situação de conflito. Nessa perspectiva, e diante de uma situação de dissenso e impasse, “uma mobilização coletiva emerge quando os membros de uma *coletividade* (...), sentindo-se *concernidos*, por um “distúrbio” com que são confrontados (...), definem-no como uma situação problemática e resolvem passar à ação (...) para resolvê-lo” (p. 190, grifos do autor). Em outras palavras, só há “coletividade” em “movimento” quando há um “distúrbio”, um “problema” – um “problema” que não deve ser desconectado da sua experiência afetiva:

Os distúrbios podem ser de todo tipo e revelam uma modalidade de envolvimento nas situações, próximas ou distantes, reais ou imaginárias. Existe aí uma dimensão de *paixão coletiva* inerente à provação do distúrbio, antes que essa passividade se transforme em atividade. Sem o envolvimento num processo de definição e de resolução de situações problemáticas que leve ao reconhecimento delas, à sua explicitação e ao seu controle, tanto afetiva como cognitiva e normativa, o distúrbio permanece tácito ou latente. Ele se busca, sem encontrar formulação pública. À espera de sua própria expressão, o “distúrbio” ainda não é identificável e reconhecível como “problema”, e menos ainda como “problema público” (p. 192, grifo do autor).

Não devemos cair na sedução de opor “paixão”, de um lado, e “racionalidade”, de outro. O fato de um “distúrbio” se transformar em “problema público” e “processo político” não significa que será tratado à luz de uma cientificidade “racional”. Devemos ter em mente que, nesse processo, o reconhecimento do “problema” pelos grupos envolvidos passa por um processo de mediação em que uma série de aspectos irão determinar a perspectiva dos grupos diante de um determinado “problema”. Para além dessas observações, o que devemos reter é o fato de que o “problema público” só emerge enquanto tal a partir do momento que se torna uma “experiência coletiva”. Nesse processo, ressalta o autor, a “experiência dos distúrbios tem uma dimensão estética, experimental e interacional e está ligada a uma capacidade de sentir, julgar e agir que se transforma graças ao tipo de transações que uma pessoa empreende com seus diversos ambientes” (p. 196). Em linhas gerais, e fugindo da noção de arena pública como uma espécie de “conclave de gente de boa-fé e boa vontade que se juntaria para discutir e resolver problemas” (p. 204), Cefaï (2017), inspirado no conceito de “arena social”

elaborado por Anselm Strauss (1963; 1964), traz uma série de aspectos para qualificar sua perspectiva sobre a noção de “arena pública”:

Ele [Anselm Strauss] conjuga a ideia de uma “ordem negociada”, que surge, se forma e se estabiliza nas transações tanto dentro das organizações quanto entre organizações, e entre elas e seus ambientes, e a ideia de “mundos sociais” que surgem, crescem e se multiplicam, fundem-se e fissionam-se, articulando ordens regulares e recorrentes de interações e atividades. Uma arena pública é um conjunto organizado de acomodamentos e competições, de negociações e arranjos, de protestos e consentimentos, de promessas e engajamentos, de contratos e convenções, de concessões e compromissos, de tensões e acordos mais ou menos simbolizados e ritualizados, formalizados e codificados, em que está em jogo um *public interest* (p. 208).

Neste sentido, uma arena pública “configura-se temporalmente sem que seja possível lhe atribuir fronteiras já instituídas. Ela se manifesta contando com seus apoios e lançando passarelas entre diferentes *cenar públicas*” (p. 208), coloca em perspectiva e contraste “*mundos sociais e institucionais*” (p. 208), produzindo “novas conexões entre eles. Coloca-os em contato, fecunda-os e impulsiona-os, contribui para processos de transformação, desintegração e recomposição, de segmentação e intersecção, de denegação e legitimação” (p. 208-209), “estabelece novos complexos de hábitos coletivos” (p. 209), em que “atores, ideias, valores, instituições políticas, significações políticas e instrumentos técnicos organizam o horizonte de experiência do público e sua capacidade de se apoderar do ‘problema’ e encontrar-lhe uma saída” (p. 209). Em suma, o “problema público” (...) “passa por cima das fronteiras dos mundos sociais, organizacionais e institucionais; abre novos *palcos de publicização*, meio lá meio cá, sobre esses mundos e entra, de modo central ou periférico, nas agendas de muitos dos que tomam decisões” (p. 209).

Pensando nos bailes e fluxos de rua, podemos identificar algumas dessas vertentes ou desses discursos que terão visibilidade e serão ouvidos. Numa perspectiva meramente didática, podemos entender que estes segmentos gravitam, em maior ou menor grau, em torno de dois eixos: o primeiro, que se posiciona contra os fluxos de rua, com doses de preconceito em relação ao funk, ainda insiste nas ações da PM, e o baile será tratado como questão de segurança pública; o segundo, identificado com o amplo e diversificado campo mais progressista, pró-baile, pautará a questão dos fluxos de rua pela ótica da cultura, em

que as políticas públicas de fomento as práticas de lazer voltadas à juventude devem ser ampliadas, considerando, geralmente, políticas e espaços de fomento a práticas esportivas. Deve-se considerar que entre esses dois polos político-ideológicos há uma pluralidade de ideias, perspectivas e visões de mundo. Neste sentido, cada polo ou eixo não deve ser considerado como algo homogêneo, nem deve ser desconsiderado, entre uns e outros, fronteiras rígidas de separação. Nosso intuito aqui é expor essas perspectivas numa tentativa de mapear as diretrizes que constituem atualmente este debate público. Para tanto, faremos, de forma resumida, a reconstituição de um episódio recente que nos permitirá fazer considerações acerca dos campos em disputa.

Em 30 de janeiro de 2024, a GR6, uma das maiores empresas do segmento,¹⁷⁰ anunciou, em seu perfil no Instagram, uma parceria com a prefeitura de São Paulo: a reforma de 40 quadras poliesportivas. Na postagem, o prefeito Ricardo Nunes (MDB) aparece na companhia de Rodrigo Oliveira, fundador e presidente da GR6. Entre sorrisos, anunciavam: “Vamos escolher 40 bairros para realizar esse projeto, cada bairro será ‘patrocinado’ por um artista do GR6! Comemorando 40 milhões de inscritos no canal GR6, 40 milhões de sonhos, você faz parte”. Não há mais informações de como essa parceria se dará, nem de como estes artistas irão “patrocinar” essas inaugurações – com shows sem cachê em suas inaugurações? –, nem qual será o critério de escolha desses 40 bairros, mesmo que se possa, sem muito esforço, lançar algumas hipóteses. Embora o perfil tenha solicitação para que seu público indique bairros a serem contemplados com o projeto, e, de fato, inúmeras pessoas atenderem a esse pedido, o que também se pôde constatar é a existência de diversas críticas feitas por algumas/uns seguidoras/es:

Seguidor 1: Não se esqueçam que esses são os mesmos caras que mandam a polícia militar invadir os bailes funks nas quebradas. GR6 fechando com o opressor.

Seguidora 2: Feio demais um movimento popular como o funk fechar com um prefeito que não está nem aí para a periferia (...), só pisa o pé nas comunidades para pedir voto. Muito cômodo aparecer agora para entregar quadra na véspera da eleição (...). Quando a cidade está alagada e o povo sem luz, cadê ele? Feião da parte da GR6, rifando o funk a troco de nada.

¹⁷⁰ Em seu site oficial a GR6 se apresenta como “a principal holding do funk”. A empresa gerencia a carreira de quase 300 artistas, dentre elas/es destacam-se as MCs Dricka, Mari, Índia, Rita e a DJ Lu Beats. Conta também com os nomes dos MCs Hariel, Bin Laden, Don Juan, IG, Neguinho do Kaxeta entre outros. Para mais detalhes sobre a GR6, ver: <<https://www.gr6metaverso.com/>>. Acesso em: 15 fev. 2024.

Seguidor 3: Rodrigo GR6 querendo dinheiro e o Ricardo voto. E a gente? Sofrendo com enchente, violência policial, chacinas.

Seguidora 4: Difícil ver a quebrada vencer quando os nossos vendem a alma para o demônio. Triste!¹⁷¹

Não demorou muito para que este episódio repercutisse negativamente entre outras personagens que fazem parte do mundo funkeiro. Dentre elas, reproduzo a fala de Renata Prado, diretora da Frente Nacional de Mulheres do Funk, sobre o ocorrido:

Salve, salve, tropa! Tudo bem com vocês? Meu nome é Renata Prado, sou dançarina, pesquisadora e representante política do movimento funk e estou gravando esse vídeo para me posicionar diante dos últimos acontecimentos políticos envolvendo o prefeito Ricardo Nunes e a produtora RG6. (...) Considerando que a reforma dessas quadras será subsidiada, será paga, será investimento dos cofres públicos, podemos entender então que isso é uma política pública. A construção de uma política pública, que nada mais é [que] uma ação para o povo paga com o dinheiro dos cofres públicos, essa ação, essa política pública (...) precisa ser conversada, dialogada com as pessoas do movimento funk. E aí vocês devem estar se perguntando: quem são as pessoas do movimento funk? As pessoas que compõem o movimento funk nada mais é que a sociedade civil, que são: artistas, MCs, dançarinos, produtores musicais, produtores de baile funk, frequentadores de baile funk, aquele cara que vende bebida no baile funk. Todas essas pessoas (...) respondem como movimento funk no todo. São essas pessoas que fomentam o funk na rua. Funk é uma cultura urbana, é uma cultura que nasce nas ruas. Então uma empresa não pode representar o movimento funk, uma empresa (...) faz parte desse movimento funk. Se o prefeito Ricardo Nunes tem o desejo de desenvolver políticas públicas direcionadas para o movimento funk ele precisa dialogar diretamente com o movimento funk e não com uma única empresa. Embora a GR6 tenha um grande impacto dentro do mercado da música e tenha uma grande relevância no movimento funk, ainda sim estamos falando de uma empresa com fins lucrativos que não pode negociar políticas públicas em nome do movimento funk. Assim como é estritamente proibido o uso de verba pública para a realização de eventos corporativos para comemorar os 40 milhões de inscritos na plataforma de uma produtora corporativa que tem fins lucrativos. Utilizar o dinheiro público para fomentar esse tipo de ação pode se configurar como lobby.¹⁷²

¹⁷¹ Para ver a referida postagem, assim como os demais comentários: <https://www.instagram.com/p/C2vtbYnuLXN/?hl=pt-br&img_index=1>. Acesso em: 12 fev. 2024.

¹⁷² Para ver o vídeo: <<https://www.instagram.com/p/C22NMT0sR7z/?hl=pt-br>>. Acesso em: 15 fev. 2024.

Tal fala não só expõe as questões éticas envolvendo a parceria entre a GR6 de Oliveira e a prefeitura de Nunes, mas nos apresenta sua perspectiva sobre o que constitui o “movimento funk”: uma cena política cultural ampla, composta por diversos personagens, tanto “famosas”, quanto “anônimas”. No vídeo, sua principal reivindicação é a de que o prefeito garanta a participação de outras vozes que pertencem ao movimento funk na construção de políticas públicas voltadas para o segmento. Se há uma crítica explícita à GR6 ela fica limitada ao fato de que a produtora pode estar utilizando de maneira indevida o dinheiro público para se autopromover. No entanto, esta não é a primeira vez que Prado se dirige de forma crítica às grandes gravadoras da cena funk. Quem esteve presente, no dia 25 de julho, no ato que correu na frente do Fórum Criminal da Barra Funda para pressionar o sistema judiciário a responsabilizar os policiais envolvidos no ocorrido em Paraisópolis,¹⁷³ pôde constatar discurso semelhante, quando a pesquisadora fez uma dura crítica pela ausência de pessoas que ganham muito dinheiro com o funk, mas que se ausentam de atos políticos relevantes e fundamentais como aquele. O que se evidencia aqui é mais do que uma discordância pontual de como o movimento funkeiro deve agir, mas perspectivas distintas sobre os rumos do movimento – ainda que não se possa falar de antagonismos entre os pares. Como militante da causa, Prado, assim como Oliveira, da GR6, representa uma expressão deste movimento heterogêneo, plural e, me arrisco dizer, fragmentado, com disputas e contradições internas de como o funk, enquanto movimento e prática cultural urbana, se move na arena da política cultural. Neste sentido, temos nela e na GR6 representações políticas que atuam no sentido de valorizar o funk, de legitimá-lo enquanto movimento cultural, urbano e periférico, a despeito das diferenças que possam existir.

A querela presente neste episódio não só expõe a conveniência de acordos envolvendo um representante da cena funk e um político ideologicamente identificado com a direita conservadora, mas também revela a pluralidade e divisões internas existentes no interior do segmento funkeiro. Por meio do enfoque a essa pluralidade interna, podemos afirmar que ambas expressam perspectivas distintas de atuação no sentido de buscar fortalecer e legitimar o universo funkeiro, cujas ações enfatizam visões distintas: a primeira está mais associada à perspectiva econômica, com ações que visam qualificar, profissionalizar o conjunto de pessoas que produzem, do ponto de vista

¹⁷³ Tratava-se da primeira audiência pública sobre o ocorrido em Paraisópolis.

artístico, o funk nacional. Neste âmbito há ações mais voltadas para a constituição, expansão e fortalecimento do mercado e da indústria fonográfica funkeira, com destaque à atuação das grandes produtoras do segmento, como é o caso da GR6 e a da KondZilla, de Konrad Dantas – uma disputa de gigantes que movimentam a cena com repercussão internacional.¹⁷⁴ Embora se possa admitir a existência de outras iniciativas e projetos com o mesmo perfil, deve-se reconhecer que nessas demais experiências há um caráter mais militante, com fomento público e apoio de movimentos e entidades que promovem práticas culturais nas periferias, como é o caso do projeto *Revoada Funk*, já mencionada nesta dissertação, e da *Associação Liga do Funk*, coletivo criado em 2017 que promoveu, durante muitos anos, suas ações na sede da Ação Educativa, na região central de São Paulo – iniciativa já estudada por Ramos (2016, p. 119-133) e Del Picchia (2021, p. 38-77).

Paralelo a essas atuações de caráter mais, digamos, profissional, voltadas para o mercado e para a indústria cultural funkeira, há pessoas que atuam não só em defesa do funk, mas, sobretudo, dos bailes de rua de forma mais direta. Renata Prado é umas dessas personagens militantes – embora se deva admitir a existências de outras figuras relevantes como os Thiagson,¹⁷⁵ o Chavoso da USP,¹⁷⁶ o Camarada Janderson – o Funkeiro Comunista¹⁷⁷, dentre outras/os, além daquelas/es já citados nesta dissertação. Tomamos Prado como referência, como uma espécie de tipo ideal weberiano, não somente porque tive a oportunidade, no curso desta pesquisa, de participar, como já dito, do *Primeiro Festival de Mulheres do Funk*,¹⁷⁸ organizado pela FNMF, entidade na qual a dançarina é fundadora e atual diretora. Além, é claro, de se tratar de uma aposta numa plataforma de luta política pelo funk em âmbito nacional, seguindo uma trajetória semelhante ao que ocorreu com as mulheres do *hip hop*, já que Prado estabelece pontes com a política mais

¹⁷⁴ Para mais detalhes desta disputa, ver: <<https://www.uol.com.br/splash/reportagens-especiais/o-xadrez-no-funk-de-sp/#cover>>. Acesso em: 15 fev. 2024.

¹⁷⁵ Para mais detalhes, ver: <<https://www.youtube.com/@CanaldoThiagson>>; <<https://www.instagram.com/canaldothiagson/>> Acessos em: 14 mar. 2024.

¹⁷⁶ Para mais detalhes, ver: <<https://www.youtube.com/@ChavosodaUSP>>; <<https://www.instagram.com/chavosodausp.02/>> Acessos em: 14 mar. 2024.

¹⁷⁷ Para mais detalhes, ver: <<https://www.youtube.com/@camaradajanderson>>; <<https://www.instagram.com/camaradajanderson/>> Acessos em: 14 mar. 2024.

¹⁷⁸ Evento financiado pelo VAI que ocorreu na Cidade Tiradentes, no Centro de Formação Cultural Cidade Tiradentes (CFCCT), zona leste de São Paulo.

institucionalizada, aproximando-se, assim, de formas de organização política mais “tradicional”.

Em diversas ocasiões, Prado pôde refletir e opinar especificamente sobre os bailes e fluxos de rua. Com base na sua própria experiência de vida, chegou a declarar, em jun. de 2021, que sua aproximação aos bailes e fluxos se deu de maneira “orgânica”, em grande medida, argumenta ela, por causa da falta de opções de lazer na quebrada: “Na periferia não tem muita opção de lazer e, quando tem, a gente se diverte. Foi muito orgânico”.¹⁷⁹ Para ela, a falta de políticas públicas voltadas para a juventude periférica, especialmente nas áreas da cultura e do lazer, estaria na base da emergência e consolidação dos bailes. Tal argumento é, considerando certas especificidades, amplamente utilizado quando os bailes de rua “invadem” a cena e pautam o debate público. No entanto, ao contrário das iniciativas legislativas citadas anteriormente, que tiveram como objetivo afastar os bailes das ruas residenciais e dos bairros populosos, Prado argumenta de que deve haver diálogo entre os governos estadual e municipal, com a ampla participação do movimento funk na construção de alternativas que não sejam “de cima para baixo, dizendo o que o funk tem que fazer”. Na sua visão, as/os funkeiras/os “estão em todos os lugares da cidade, [e] não somente no baile. [Neste sentido], precisamos discutir uma política que possa dialogar com eles, entender da melhor forma como esses bailes podem ser mantidos nas ruas e ter um acordo saudável entre a juventude e os munícipes”, disse em fev. de 2024, para Mural.¹⁸⁰ Em linhas gerais, Prado luta por um processo de gestão da cidade mais plural e democrático, com o aprofundamento de mecanismos que garantam uma maior participação da população na resolução dos seus conflitos. Ainda de acordo com a produtora, a não concretização desta agenda, implicaria na reprodução de “velhas” tragédias: “Se nos próximos anos não pensarmos em políticas públicas que deem conta do funk na cidade, a chance de termos massacres como o de Paraisópolis acontecendo constantemente, é muito grande”. Independente da repressão e violência policial, Prado afirma que “a massa funkeira não vai deixar de ir ao baile, pois sabemos que temos o direito de ocupar a cidade de forma democrática”, alerta a

¹⁷⁹ Ver, a respeito: <<https://glamurama.uol.com.br/instagram/renata-prado-da-academia-do-funk-quer-levar-o-ritmo-para-as-salas-de-aula-se-o-funk-e-cultura-negra-e-a-cultura-negra-tem-que-ser-estudada-por-que-nao-estudar-o-funk/>>. Acesso em: 14 fev. 2024.

¹⁸⁰ Para acesso à reportagem, ver: <<https://www.agenciamural.org.br/especiais/baile-do-helipa-funk-sao-paulo/>>. Acesso em: 15 fev. 2024.

pesquisadora, mobilizando a pauta de “direito à cidade”, numa declaração feita ao portal Brasil de Fato, em nov. de 2020.¹⁸¹

As contribuições de Renata Prado para o debate público em defesa do funk e dos bailes de rua são extremamente relevantes e devem ser valorizadas. Elas expressam, em maior ou menor grau, o que os setores e segmentos mais progressistas da sociedade pensam, advogando em defesa do funk, como manifestação cultural periférica, e da população jovem negra – por mais que se deva questionar: progressista em relação a quê? Independente das nuances presentes nesse campo, o fato é que há um movimento político que, diante de muitos obstáculos, tenta se mobilizar no sentido de combater preconceitos seculares. No entanto, alguns questionamentos endereçados ao movimento funk, mas que também servem para os movimentos progressistas como um todo, precisam ser encarados.

Chamo atenção para um aspecto que nos parece relevante, com respeito à noção de “política pública”. Nos últimos anos, vivenciamos, sobretudo a partir das gestões Lula e Dilma (2003-2016), uma significativa expansão das políticas públicas. Contudo, sem promover mudanças de caráter estrutural, a “virada” política, iniciada nas manifestações de junho de 2013, rescaldo da crise econômica global de 2008, fez com que o país entrasse numa trajetória de profunda regressão nos avanços do último período, com severos impactos na vida social, inclusive no orçamento referente à cultura – o neodesenvolvimentismo (Alves, 2015) empreendido pelos governos petistas e sua aposta na conciliação de classes, por meio de reformas graduais havia chegado, já no governo Dilma, no seu limite. Neste contexto, exigia-se, como argumenta André Singer (2015), um aprofundamento nas reformas, com o enfrentamento de questões estruturais. Numa direção contrária, a história recente nos legou, como rescaldo, a emergência e consolidação da extrema direita.

Para termos uma ideia de como isso afetou a cartografia funkeira na cidade de São Paulo, em 2016, o então prefeito Fernando Haddad reduziu de R\$ 7,2 milhões para R\$ 2,4 milhões (por volta de 66,7%), entre 2015 e 2016, as verbas destinadas para dois projetos envolvendo o universo funkeiro – refiro-me ao Funk SP e o Rolezinho da Cidadania.¹⁸² Neste sentido, convém questionarmos: em que medida o debate sobre a

¹⁸¹ Para mais detalhes, ver: <<https://www.brasildefato.com.br/2020/11/07/orecadodo-funk-ao-bolsonarismo-a-massa-funkeira-nao-vai-deixar-de-ir-ao-baile>>. Acesso em: 15 fev. 2024.

¹⁸² Ver Cymrot (2021, p. 125).

ampliação e o aprofundamento das políticas de financiamento a projetos e programa voltados para promoção da cultura tem sido acompanhado de um debate que leve em consideração a conjuntura político-histórica recente? Se o atual contexto político, econômico e social é, malgrado a vitória de Lula em 2002, de consolidação da uma extrema direita, jogando os setores da esquerda e segmentos progressistas da sociedade numa agenda reativa, o único horizonte de atuação política está centrado numa espécie de “resgate” mal desenhado de um projeto que fracassou. São questões pertinentes ao movimento funk que podem ser facilmente estendidas para outros movimentos sociais, comprometidos com a transformação pela ótica da classe trabalhadora.

Enquanto isso, no campo oposto, aparecem aquelas/es que advogam contra os bailes de rua, e vocalizam, na arena pública, argumentos e imagens que reforçam estereótipos e preconceitos não somente contra os fluxos em si, mas em relação ao público presente nesses espaços, assim como procuram deslegitimar o funk enquanto gênero musical e manifestação cultural. Na cidade de São Paulo, o vereador Rubinho Nunes,¹⁸³ do União Brasil, base do atual governo municipal, que ganhou certa projeção nacional a partir do episódio envolvendo o Padre Julio Lancellotti,¹⁸⁴ parece empenhado em exercer esse papel, representando a extrema direita conservadora. Quando acessamos o perfil do vereador no YouTube, podemos identificar que entre seus vídeos mais populares, a pauta dos fluxos aparece com certa relevância: entre os dez vídeos mais vistos, quatro são sobre bailes de rua – referimo-nos às 3^a, 4^a, 7^a e 8^a colocações. Os dois vídeos mais visualizados tratam justamente do caso Padre Lancellotti, enquanto os 5^o, 6^o, 9^o e 10^o vídeos mais vistos tratam, com exceção do 10^o (que é sua publicidade de propagando eleitoral, de pautas nacionais. Em outras palavras, podemos dizer que, pelo conteúdo apresentado, o

¹⁸³ Rubinho Nunes é de Vinhedo (SP), tem 35 anos, é advogado e cientista social formado pela PUC. Em seu primeiro mandato legislativo, o vereador fez parte dos fundadores do Movimento Brasil Livre (MBL), emergindo como uma das jovens forças políticas de extrema direita, sobretudo durante as manifestações pelo impeachment da ex-presidenta Dilma Rousseff (PT). Para mais detalhes sobre o perfil de Nunes: <<https://www.saopaulo.sp.leg.br/vereador/rubinho-nunes/>>; <<https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2024/01/06/quem-e-rubinho-nunes-cpi-ongs-cracolandia.htm#:~:text=Rubinho%20ficou%20conhecido%20por%20ser,que%20defendeu%20o%20voto%20nulo.>>>. Acessos em: 14 fev. 2024.

¹⁸⁴ Para ter mais detalhes sobre o caso, ver: <<https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2024/01/05/vereador-votos-cpi-que-mira-padre-julio-lancellotti.htm>>. Acesso em: 17 fev. 2024.

vereador fez dos bailes de rua uma espécie de plataforma política municipal de condução de seu mandato, com um olhar direcionado à para política nacional.

Circulando pelos vídeos, podemos afirmar que a “saga” do político no “combate” aos fluxos de rua tem início relativamente recente, pois começa em set. de 2023, com a postagem de três vídeos em que o vereador aparece “acabando” com o “pancadão”. A operação, com as presenças da polícia militar, da guarda civil metropolitana e de funcionários da subprefeitura, ocorre no bairro do Jaguaré, zona oeste da cidade de São Paulo. *Acabei com o Pancadão//Parte 1* começa com algumas imagens dos bailes e com o som inconfundível da MC Pipokinha ao fundo. Em sua primeira aparição, Nunes declara: “O objetivo aqui é coibir pancadão”. Na sequência somos conduzidos a uma série de imagens em que se vê a polícia militar fazendo revista em moradores, além de escavadeiras derrubando diversos pontos comerciais que, seguindo o vereador, estão em áreas “irregulares”. Somos, ainda, “presenteados” com a cena do vereador, munido de uma marreta, arrombando a fechadura de uma porta de ferro. De repente, num deslocamento temporal, somos levados para um outro momento da operação, uma segunda intervenção: “Pessoal, estamos chegando agora aqui no pé do morro e vai começar a operação”. Quem assiste aos vídeos fica com a impressão de estar presenciando um daqueles noticiários de televisão em que são retratadas as operações policiais, só que com mais sensacionalismo – se é que isso é possível.

Para justificar suas ações, Nunes precisa construir uma imagem negativa do baile, das juventudes que constituem sua cena, das/os trabalhadoras/es que atuam como comerciantes e que, por uma série de motivos macroeconômicos e estruturais, para fazerem uma renda extra, atuam na informalidade. A dicotomia entre “trabalhador” e “vagabundo” é acionada: “e quem trabalha de verdade, quem sustenta a família vai conseguir dormir”. Ao demolir algumas construções “irregulares”, o vereador transita entre as categorias “trabalhador”-“vagabundo” e dá mais alguns passos no processo de desumanização destes espaços e de toda a rede de sociabilidade em torno dessas práticas festivas: “aqui não tem tolerância com bandido, com invasor e com criminoso”. Em sua flagrante truculência e abuso de poder, Nunes parece desconhecer a secular ocupação irregular do solo urbano, os desafios da regularização fundiária no Brasil, o direito social à moradia e ao trabalho. Seguro de suas ações, direciona suas críticas à esquerda institucionalizada:

Tem um monte de esquerdista com dó do que está acontecendo aqui: ‘a, é um bar, alguma coisa’... Bom, eu vou mostrar para vocês a quantidade de denúncias que milhares de pessoas do Jaguaré mandaram para o meu gabinete pedindo essa operação, porque são trabalhadores que no fim de semana não conseguem dormir porque o tráfico, os criminosos da região ficam fazendo uma farra aqui em áreas invadidas do poder público.¹⁸⁵

Em sua postagem mais recente, *Fui detonar um ferro-velho e achei um baile funk*, o vereador faz uma “batida” em um ferro-velho em condição “irregular” que estaria sendo utilizado, de acordo com ele, por pessoas em situação de rua, usuárias/os de drogas que estariam praticando pequenos furtos na região, para atender suas dependências químicas. No vídeo, o vereador “diagnostica” a situação: “Ninguém aqui está interessado em sair da situação de miséria, da situação de rua. Eles estão interessados em furtar, em vender o produto do furto e usar drogas. A assistência social tinha que vir aqui e recolher essas pessoas, tinha que ter a internação involuntária dessas pessoas”. Além de defender a internação compulsória, Nunes ataca o coletivo Craco Resiste¹⁸⁶ e sua abordagem de redução de danos.¹⁸⁷

Durante a operação realizada no ferro-velho Nunes, e o aparato policial que estava com ele, localiza um paredão de som, acoplado a um carro – a ação se estende, chega-se a um veículo menor, denominado *Uno do Mal*, em que uma aparelhagem de som é identificada e apreendida. Num lance rápido de câmeras, chega-se a uma garagem cheia de materiais para confecção de paredões de som. Tudo é apreendido sob a alegação de que não há licenças para o funcionamento daquelas atividades. No fim do vídeo, na entrada de uma viela, aparece um cartaz com os seguintes dizeres: “Mutirão carcerário urgente”. O vereador, de forma irônica, comenta: “vocês viram a demanda e vocês sabem de quem é. Eles querem um ‘mutirão carcerário’. Eu acho que é legal. Então, a gente pode pegar a polícia e fazer um mutirão e levar todos os bandidos que tem ali [apontando para a comunidade] para o cárcere. Uma puta ideia”. “Vai ser seu novo projeto de Lei?”,

¹⁸⁵ Para detalhes do vídeo e das frases reproduzidas até aqui, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=fYyI_bzAtXI>. Acesso em: 17 fev. 2024.

¹⁸⁶ Criada em 2016, a Craco Resiste, movimento social que defende a política de redução de riscos e danos, atua na defesa dos direitos de usuárias/os e denuncia a violência policial praticada no fluxo da Cracolândia. Para detalhes, ver: <<https://www.instagram.com/cracoresiste/?hl=pt>>; <<https://www.youtube.com/@acacoresiste1623>>Acessos em: 7 mar. 2024.

¹⁸⁷ Para detalhes, ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=QRtpScCPfeE&t=10s>>. Acesso em: 7 mar. 2024.

pergunta ao vereador quem faz as imagens, provavelmente um assessor, que tem como resposta os risos de Nunes.¹⁸⁸

Em outra intervenção, em um vídeo mais curto feito do seu gabinete, numa evidente tentativa moral de criminalizar os bailes, Nunes dispara: “é a festa do crime acontecendo debaixo do nariz de todo mundo e ninguém faz nada. A esquerda, a galera do PSOL, fala que isso é cultura, que eles [jovens que estão nos bailes] não têm lazer. No outro dia, sete, oito, nove da manhã, eles ainda estão ali, sendo vagabundos, na porta da casa do outro, fazendo barulho, estourando pancadão e ninguém dorme. Isso não é lazer! Isso não é cultura!”¹⁸⁹ As investidas e o avanço de Nunes não se limitam ao corpo a corpo de seus vídeos. Do ponto de vista legislativo o vereador avança, em 1 de fevereiro de 2024, protocolou um projeto de resolução que tem como objetivo instituir a “Frente Parlamentar em combate aos Pancadões e Bailes Funks”,¹⁹⁰ sugerindo que não só manterá seu *modus operandi*, como poderá ampliar suas ações.

¹⁸⁸ Para detalhes do vídeo e das falas citadas até aqui, ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=QRtpScPfeE>>. Acesso em: 17 fev. 2024.

¹⁸⁹ Para detalhes do vídeo *Baile funk não é cultura! A lei do PSIU será respeitada*, ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=lHmh5YLGGNg>>. Acesso em: 17 fev. 2024.

¹⁹⁰ Ver, a respeito: <<https://www.saopaulo.sp.leg.br/cgi-bin/wxis.bin/iah/scripts/?IsisScript=iah.xis&lang=pt&format=detalhado.pft&base=proje&form=A&nextAction=search&indexSearch=^nTw^ITodos%20os%20campos&exprSearch=P=PR22024>>. Acesso em: 17 fev. 2024.

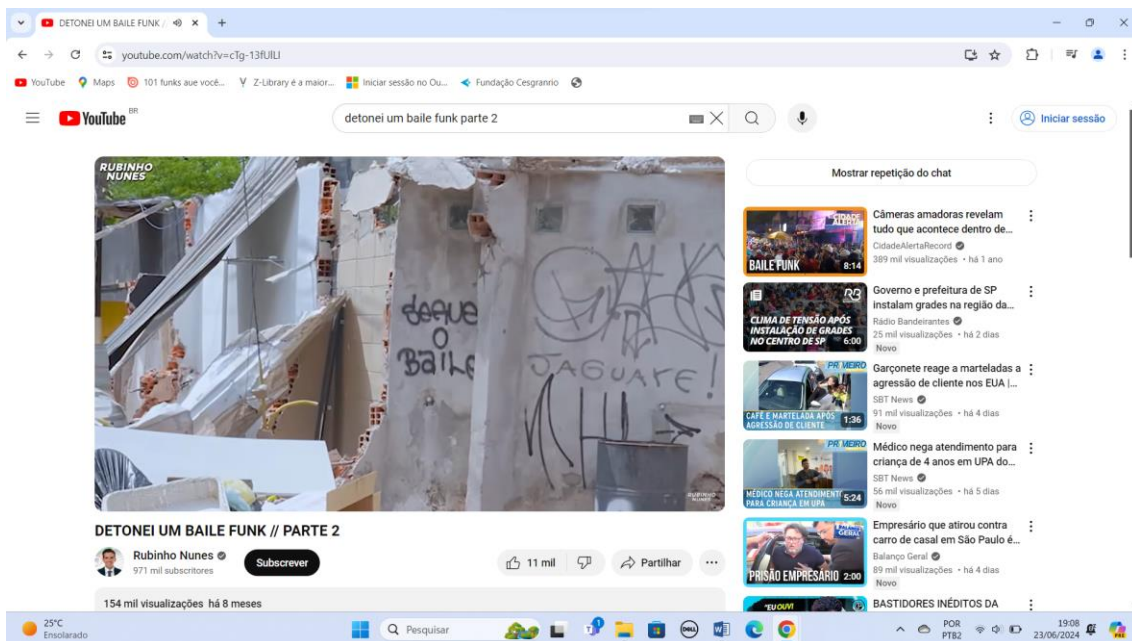


Imagem 24 – “Segue o Baile”. Fonte: Canal Rubinho Nunes, no YouTube.¹⁹¹

Na condução de uma agenda beligerante e com farta reprodução de estereótipos, o vereador revela um desconhecimento histórico sobre a cidade e seus processos constitutivos. Todavia sua atuação, além do uso de expressões preconceituosas, servem, única e exclusivamente, para justificar o estado de exceção na atuação das polícias nesses espaços, fomentando a produção de um inimigo interno a ser combatido ou, como sugere o mesmo, encarcerado, já que o baile é “a festa do crime”. Sobre a produção do inimigo interno e o processo de desumanização das democracias modernas, Mbembe (2020) pontua:

O desejo de inimigo, o desejo de apartheid (segregação e enclave) e a fantasia de extermínio ocupam, nos dias que correm, o lugar desse círculo encantado. Em muitos casos, basta um muro para expressá-lo. Existem vários tipos de muro, e nem todos servem ao mesmo propósito. Supõe-se que o muro divisor resolva a questão do excesso de presença, que se considera estar na origem de situações insustentáveis de penúria. Recuperar a sensação de existir depende, pois, da ruptura com aquele cuja ausência, ou mesmo cuja desaparecimento pura e simples, não se considera que seja vivenciada como forma de perda. Implica também admitir que entre ele e nós inexistente qualquer elemento comum. A angústia da aniquilação está, portanto, no centro dos projetos contemporâneos de separação (p. 77).

¹⁹¹ Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=cTg-13fUILLI>>. Acesso em: 17 fev. 2024.

Seja pela perspectiva do extermínio – lembrando, sempre, que há muitas formas de aniquilação da diferença –, da separação ou do controle social daquele que se identifica como o Outro, o vereador, ligado à extrema direita, imprime, no âmbito da política municipal, em suas ações cotidianas contra os bailes de rua, um projeto de poder que expressa a falência da democracia burguesa representativa ou, para utilizarmos um imagem construída por Mbembe (2020), a realização desta nos moldes do que o mundo ocidental moderno hegemônico idealizou e construiu: as democracias como “comunidades de semelhantes e, portanto, como [...] círculos de separação” em que “um conjunto de pessoas [...] sempre foram percebidas como parcela estrangeira, populações excedentes, indesejáveis, das quais se sonha em livrar” (p. 75). Emergente das manifestações de junho de 2013, Nunes parece encarnar tal projeto de separação. No entanto, assim como o vereador, na intersecção dessa encruzilhada, a figura de Renata Prado aparece no debate público como contraponto a esse projeto, mesmo que não dispondo das mesmas condições que o vereador. Sem a intenção de criarmos mais uma dicotomia entre duas perspectivas de mundo e de cidade distintas, o que emerge dessa pesquisa, em que os bailes funks de rua são colocados no centro do debate, é a disputa entre duas formas diferentes de pensar e viver o contexto urbano: de um lado, a criatividade, a ressignificação, as formas de resistência e o desejo de viver que mobiliza uma multidão de jovens em busca de algumas horas de lazer; do outro, o preconceito racial, as desigualdades de classe e a constante “política da inimizade” (Mbembe, 2020) como instrumento político capaz de produzir o Outro em sua desumanidade e, assim, justificar o desejo de aniquilação da diferença, da alteridade e das múltiplas formas de viver.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Começo, meio e começo.

Antônio Bispo dos Santos, Nêgo Bispo

À medida que se realizou uma imersão etnográfica numa prática cultural urbana predominantemente negra, uma outra noção de encruzilhada, com nuances e peculiaridades ancestrais, emergiu e isso significa não apenas uma insígnia de impasse, mas também lugar de múltiplos encontros – “lugar em que as ruas se encontram e os corpos da cidade circulam” (Simas, 2022 [2019], p. 9). Encontros suscetíveis, deve-se reconhecer, a confrontos, embates, dissensos e disputas, convertendo o contexto urbano, e a cidade de um modo geral, numa arena, embora também nesses encontros se processem movimentos criativos, de inventividades e transformações. Como assevera Luiz Rufino (2019), a noção de encruzilhada, nesses termos, “emerge como disponibilidade para novos rumos, poéticas, campo de possibilidades, prática de invenção e afirmação da vida, perspectiva transgressiva à escassez, ao desencantamento e à monologização do mundo” (2019, p. 13).

Nesta perspectiva, em que o baile funk de rua se (des)encontra com outras formas, mais ou menos hegemônicas, de vivenciar o contexto urbano, dentre as diversas perguntas que deram vida e movimento a essa pesquisa, olhar para a cidade pela perspectiva dos modos festivos funkeiros implica em considerá-los não somente uma manifestação cultural que se constrói à margem, mas também um ritual festivo capaz de, à sua maneira, interpelar o cotidiano, as formas hegemônicas de organização de uma cidade como São Paulo.

Espalhado pelo tecido urbano e disperso, sobretudo, pelas áreas periféricas da cidade, o fluxo parece perguntar: para que serve a rua? Nesse questionamento, ou, para utilizarmos uma expressão do MC Edox, nesse ato de “protesto”, o baile, e sua forma de ocupação, interroga a rua, enquanto “símbolo da experiência urbana” (Magnani, 2003 [1993]). Isso deixa de ser, única e exclusivamente, meio de trânsitos, de circulação de mercadorias e de pessoas por onde a riqueza escoia, e se converte em parte constitutiva desses ambientes de lazer e festivos – talvez esta dimensão explique os inúmeros fracassos na tentativa de assimilá-los, com projetos de leis que visam seu afastamento das ruas, de contê-los ou apagá-los, por meio de operações violentas protagonizadas pela PM.

Contudo, tal ocupação, como vimos, possui desdobramentos ambíguos e contraditórios que não devem ser ignorados. O primeiro deles, talvez o mais imediato, se configura na aparente oposição, que com frequência se estabelece, entre o público funkeiro e a vizinhança que “acolhe” tais rituais festivos. Os efeitos negativos, compartilhados por tantas “Marias”, “Não tem como dormir. (...) você fica perturbada a noite toda”, são inegáveis e evidenciam o drama cotidiano de quem vive nessas comunidades. No entanto, tais aspectos não são ignorados por quem faz, ou em algum momento da vida fez, do baile um lugar de lazer, muito pelo contrário. Isso pode ser constatado, por exemplo, nas falas do MC Edox: “Eu reconheço que prejudica, mano”. Todavia, as circunstâncias históricas e sociais que levaram à expansão, não planejada, das periferias, bem como a arte do improvisado de quem sempre esteve submetido à escassez ainda maior, somam-se às formas peculiares dessa juventude de se divertir.

Neste ponto me distancio do diagnóstico de quem vê a existência dos bailes como um efeito da “falta de opções” de lazer. Além disso, a inabilidade do Estado de mediar tais interesses tem nos conduzido a uma série de impasses, em que a única alternativa de “solução” para o conflito tem sido o seu gerenciamento, a despeito das inúmeras possibilidades de “solução” disponíveis entre a própria militância funkeira. Isso pode ser constatado na fala de Prado: “precisamos discutir uma política que possa dialogar com eles, entender da melhor forma como esses bailes podem ser mantidos nas ruas e ter um acordo saudável entre a juventude e os munícipes”. Ou como o sugerido pela UNAS Heliópolis e Região, após estudo realizado no baile do Helipa, sudeste da cidade.

Ao contrário do que se apregoa, de que no baile só tem “vagabundo” e “criminoso”, formas de estereótipo ampla e historicamente disseminadas no imaginário social por pessoas como o vereador Rubinho Nunes, o que se constatou ao longo desta pesquisa é que, embora não se tenha dados quantitativos que sejam capazes de aferir com precisão nossa afirmação, a grande maioria das/os jovens e adolescentes presentes nesses espaços festivos são trabalhadoras/es. Além de trabalhar numa loja de roupas masculinas em horário comercial, Jonathas fazia “bico” no trailer do Tiririca; eu só acessei o João porque ele trabalhava, de forma precária, vendendo bebidas alcoólicas na Dz7. Além disso, “os 9 que perdemos” naquela madrugada do dia 1 de dez. de 2019 trabalhavam e estudavam. Deve-se inclusive dizer que mesmo que esses jovens não exercessem nenhuma atividade laboral, nada deveria servir como justificativa pelo ocorrido, como sugeriu Edite: “a culpa é só da polícia”. Não! Não é só da polícia”. Neste sentido, a falsa

oposição que se pretende cristalizar sugere estar vinculada a um dispositivo ideológico que tem como finalidade a legitimação de práticas de violência nesses espaços, com o intuito de atualizar, resgatar a dicotomia tradicional que opõe “trabalhador” e “bandido”, sob novas nuances. O público presente nos bailes não só pertence à classe trabalhadora, como recorre à cultura do trabalho para justificar suas horas de lazer, como se pôde ver na fala de Mônica – “Eu comecei a trabalhar com 15 anos, trabalhava em shopping. Nunca faltei. Eu saía, eu virava a noite, mas no outro dia eu estava lá. Sempre trabalhei”. Isso também está presente nos exemplos de José e Juliana, o “casal mandrake”.

Nessa perspectiva, a cidade – e a tomemos não como uma abstração, uma totalidade inalcançável, mas, sim, como uma criação humana, feita e refeita cotidianamente, à luz das inúmeras interações sociais – é incapaz de formular, diríamos até que de “enunciar”, políticas eficazes com o intuito de garantir, tanto para funkeiras/os, como para a vizinhança local, condições para que ambas possam, à sua própria maneira, desfrutar das pouquíssimas horas de lazer e descanso que as condições sociais de trabalho lhe permitem ter. Parte desta incapacidade está baseada na falta de criatividade e imaginação política, que parece sobrar no interior desses fluxos.

Isso evidencia duas questões mais estruturais da conjuntura política atual. De um lado, a falta de interesse político em apostar num processo de aprofundamento político da participação popular nos rumos de suas próprias vidas. De outro, a já citada falta de imaginação e horizonte político dos poderes instituídos e institucionalizados em imaginar uma vida social para além daquela que optou por gerenciar, no que diz respeito aos principais conflitos sociais. Dessa forma, resta apenas a linguagem da violência, da exceção estatal e da “necropolítica” para lidar as formações sociais que escapam a determinadas formas de “acomodação”. Em outras palavras, a existência dos fluxos de rua, à sua maneira, especial interpela a política institucionalizada, bem como expõe suas fragilidades e fracassos.

Ocupando bairros extremamente populosos, a materialidade estética que compõe a cena funkeira indica questionamentos de formas e jeitos de ver e de estar no mundo, bem como embaralha questões morais. Por um lado, prática do *grau* subverte a própria noção do que é considerado crime – “244 não é artigo, é estilo de vida”, entoa MC Braz – e mexe com nossas percepções sobre o que é arriscar-se, sobre o que pode ou não pode. Por outro, a sonoridade dos bailes de rua, ao ecoar as letras e imagens do subgênero putaria, desloca as formas mais hegemônicas de como se lida com o tema da sexualidade

e do ato sexual em si em público. Quando as mulheres protagonizam tal cena, como é o caso da MC Pipokinha, e segmentos da sociedade se escandalizam, os alicerces bem definidos de um feminismo branco ou acadêmico se desestabilizam e se veem obrigado a se movimentar. Ao reconhecermos as limitações daquilo que descrevemos como funkeirização, o que se identifica nas *umbrellas* é um longo e histórico processo que reatualiza práticas de ressignificação presentes nas comunidades negras e nas populações subalternizadas. Em todas essas dimensões, sempre considerando as contradições, ambiguidades e complexidades internas ao próprio universo funkeiro e identificadas ao longo desta pesquisa, é possível perceber as possibilidades de resposta dessa juventude a certas contradições mais amplas.

Tal ocupação, que se materializa, como vimos, de diversas formas, interpelando as mais variadas dimensões da vida social, só pode ser compreendida nos termos de uma corporeidade negra, jovem e coletivamente plural. Marcada por processos multifacetados de exclusão, profundamente subjugada por estereótipos e estigmas – “Na cabeça de muitas pessoas, quem escuta funk é vagabundo, é bandido ou é puta”! –, essa juventude, a despeito dos riscos cotidianos, produz, num contexto precário, uma das cenas funk mais populares da cultura urbana. O fato de o vereador Rubinho Nunes fazer dos bailes funk localizados nas periferias alvo de suas atuações, evitando áreas centrais ou espaços e lugares associados às classes médias, evidencia o caráter seletivo, racializado e classista de suas intervenções. Neste sentido, esta corporeidade negra, cujos vestígios de sua ancestralidade se corporificam por meio de suas danças e das batidas que ecoam em seus paredões de som, emerge como corpo político que resiste às muitas intempéries de se viver um quadro social marcado pelos múltiplos genocídios.

Afirmo isso a despeito das contradições e ambiguidades internas presentes no interior do próprio modo festivo funkeiro. Com base na pesquisa realizada, pode-se dizer que há no interior da cena funk, de maneira geral, e nos bailes de rua, de forma específica, formas de machismo, expressões do racismo e uma relação ambígua e contraditória com os aspectos políticos-ideológicos que estruturam o neoliberalismo, como política economia e forma social que afeta sujeitos e suas subjetividades. Mas, afinal de contas, em que esfera da vida social estamos completamente emancipados de tais contradições? De todo modo, o fluxo de rua constitui uma forma de manifestação cultural, atravessada por aspectos festivos, que de alguma forma ainda escapa aos processos mais abrangentes

e hegemônicos de acomodação presentes na ordem vigente e que, talvez por esse motivo, expõe suas fragilidades e seu esgotamento.

Entre retroescavadeiras, agentes da PM e servidoras/es municipais, a demolição que se assiste no vídeo produzido pelo vereador Nunes, de pequenos comércios, deixa “escapar” um muro aos pedaços que traz, na sua parte cinzenta e em letras garrafais, os dizeres: “SEGUE O BAILE”. Em meio aos escombros e entulhos que simbolizam a violência estatal e o um ímpeto de destruição do “outro”, do “não ser” (Carneiro, 2023, p. 91), o muro e seus dizeres permanecem de pé, apesar da visível fragilidade. Entendo que por trás dessa afirmação não se explicita apenas a continuidade de uma festa de rua, dos encontros entre jovens embalados pela batida inconfundível da sonoridade funkeira, pois ela também evidencia um processo de constante interpelação: das condições de vida nas grandes cidades, das nossas fragilidades e fracassos enquanto sociedade. Sem a expectativa de transformações mais profundas, deve-se reconhecer a permanência das disputas, dos conflitos, das relações de poder, das tragédias, exaustivamente anunciadas – permanece enfim a democracia burguesa enquanto “comunidades de semelhantes e, portanto, (...) círculos de separação” (Mbembe, 2020, p. 75).

Mas é importante que também se diga o contrário, e só assim a resistência também permanecerá. “Encerro” esta dissertação reconhecendo que é difícil negar minha empatia com essas/es jovens; impossível negar que, guardadas as diferenças que separam o pesquisador do seu grupo de interlocução, me reconheço em alguns de seus principais dilemas – e quero crer que este reconhecimento não inviabilize a relevância do presente estudo. Diante do quadro geral que se desenhou até aqui, é difícil não reconhecer a resiliência e versatilidade da cartografia funkeira, sua capacidade inventiva, criadora, lúdica e festiva. Ao olhar para esses jovens e visualizar a conjuntura geral no qual estão inseridos, lanço uma “última” indagação: é ou não um “milagre” que, em sua grande maioria, ainda não tenham desistido da vida?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGIER, M. *Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos*. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

ALVES, G. “Crise do Neodesenvolvimentismo e Estado neoliberal no Brasil: Elementos de Análise de Conjuntura do Capitalismo Brasileiro”. In: CORSI, F. L.; CAMARGO, J. M.; SANTOS, A. do. *A conjuntura econômica e política brasileira e argentina*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

APPADURAI, A. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

ASAD, T. “O conceito de tradução cultural na antropologia britânica”. In: CLIFFORD, J. A.; MARCUS, G. E. (Orgs.). *A escrita da cultura: poética e política da etnografia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Papéis Selvagens, 2016 [1988], p. 207-236.

AZEVEDO, C. M. M. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites – século XIX*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

BARREIRA, C. Banditismo e práticas culturais: a construção de uma justiça popular. *Revista de Ciências Sociais*, v. 41, n. 2, p. 73-82, jul./dez., 2010.

BECCARI, M. N. A dança em torno do concreto: a gestualidade em O universo das imagens técnicas de Vilém Flusser. *Galáxia*, n. 42, 2019, p. 189-201.

BEIGUELMAN, G. *Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera*. São Paulo: Ubu, 2021.

BISPO DOS SANTOS, A. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu/Piseagrama, 2023.

BONFIM, L. L. Funk carioca, voz feminina e o caso Tati Quebra Barraco. *Dissertação de mestrado*. Universidade Federal de Santa Catarina, 2015.

BOURDIEU, P. O camponês e seu corpo. *Revista de Sociologia e Política*, n. 26, p. 83-92, 2006.

BRASIL. Código de Trânsito Brasileiro (CTB) - Lei nº 9.503, de 23 de setembro de 1997.

CAETANO, M. G. My pussy é o poder: representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural. *Dissertação de mestrado*. Universidade Federal Fluminense, 2015.

CALDEIRA, T. P. do R. Qual a novidade dos rolezinhos? Espaço público, desigualdade e mudança em São Paulo. *Novos Estudos Cebrap*, n. 98, p. 13-20, 2014.

_____. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Ed. 34/Edusp, 3ª edição, 2011 [2000].

_____. *A política dos outros: o cotidiano dos moradores da periferia e o que pensam do poder e dos poderosos*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CARNEIRO, S. *Dispositivo de racialidade: A construção do outro como não ser como fundamento do ser*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CASTILHO, J. V. de. A favelização do espaço urbano de São Paulo. Estudo de caso: Heliópolis e Paraisópolis. *Dissertação de mestrado*. Universidade de São Paulo, 2013.

CEFAÏ, D. Públicos, problemas públicos, arenas públicas: o que nos ensina o pragmatismo (Parte 1). *Novos Estudos CEBRAP*, v. 36, p. 187-213, 2017.

CEFAÏ, D. Públicos, problemas públicos, arenas públicas: o que nos ensina o pragmatismo (Parte 2). *Novos Estudos CEBRAP*, v. 36, p. 129-142, 2017.

CERTEAU, M. *A cultura no plural*. Campinas: Papiros, 1993.

CESARINO, P. Conflitos de pressupostos na antropologia da arte: relações entre pessoas, coisas e imagens. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 32, n. 93, p. 1-17, 2016.

CLIFFORD, J. A.; MARCUS, G. E. (Orgs.). *A escrita da cultura: poética e política da etnografia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ / Papéis Selvagens, 2016 [1988].

COUTINHO, T. *Cai de boca no meu b*c3t@o: o funk como potência do empoderamento feminino*. São Paulo: Claraboia, 2021.

CRUZ, G. dos R.; FREIRE, J. Participação e arenas públicas: um quadro analítico para pensar os conselhos municipais setoriais e os fóruns de desenvolvimento local. *Cadernos MetrÓpole*, n. 10, 2003, p. 75-102.

CYMROT, D. *O funk na batida: baile, rua e parlamento*. São Paulo: Ed. Sesc São Paulo, 2021.

_____. *A criminalização do funk sob a perspectiva da teoria crítica. Tese de doutorado*. Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, 2011.

DEL PICCHIA, P. M. A neblina e o fluxo: o funk nos corpos elétricos da quebrada. *Tese de doutorado*. Universidade de São Paulo, 2021.

DOMINGUES, P. Memória e usos políticos do passado: 130 anos da abolição e pós-abolição. *Revista Tempo e Argumento*, v. 10, n. 25, 2018, p. 4-8.

DU BOIS, W. E. B. *O cometa*. São Paulo: Fósforo, 2021 [1920].

_____. *As almas da gente negra*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999 [1903].

_____. *O negro da Filadélfia: um estudo social*. Belo Horizonte: Autêntica, 2023 [1899].

DURHAM, E. R. *A caminho da cidade: a vida rural e a migração para São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

ESSINGER, E. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

EVARISTO, C. “A escrevivência e seus subtextos”. In: DUARTE, C. L.; NUNES, I. R. (orgs.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*, v. 1, 2020, p. 26-46.

_____. *Ponciá Vicêncio*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FELTRAN, G. de S. “Mercados (i)legais”, in: _____. *Irmãos: uma história do PCC*. São Paulo: Cia. das Letras, 2018, p. 103-125.

_____. *Fronteiras de tensão: um estudo sobre política e violência nas periferias de São Paulo*. São Paulo: Ed. da Unesp/Cebrap, 2011.

_____. O legítimo em disputa: As fronteiras do “mundo do crime” nas periferias de São Paulo. *Dilemas - Revista de Estudos de Conflito e Controle Social*, vol. 1, n. 1, 2008, p. 93-126.

FRANÇA, V.; DORNELAS, R. No bonde da ostentação: o que os “rolezinhos” estão dizendo sobre os valores e a sociabilidade da juventude brasileira? *ECO-Pós*, v. 17, n. 3, 2014, p. 1-13.

FRANGELLA, S.; TANIELE, R. Corpos precários: apontamentos para a relação entre corpo e cidade. *Política e Trabalho. Revista de Ciências Sociais*, v. 47, p. 23-38, 2017.

FRÚGOLI JR., H. O urbano em questão na antropologia: interfaces com a sociologia. *Revista de Antropologia*, v. 48, n. 1, 2005, p. 133-165.

_____. “Os shoppings de São Paulo e a trama do urbano: um olhar antropológico”. In: PINTAUDI, S. M.; FRÚGOLI JR., H. (Orgs.). *Shopping Centers: espaço, cultura e modernidade nas cidades brasileiras*. São Paulo: Ed. da Unesp, 1992, p. 75-92.

GASPARDO, M.; ANICETO, D. C. de A. A jurisprudência sobre os “rolezinhos” e a crise da dicotomia público-privado. *Revista da Faculdade de Direito da UERJ - RFD*, n. 35, p. 38-59, 2019.

GIBSON, J. J. *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.

GILROY, P. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2ª ed., 2012 [1993].

GOMES, N. L. *O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. Editora Vozes Limitada, 2019.

GONZALEZ, L. “Cultura, etnicidade e trabalho: efeitos linguísticos e políticos da exploração da mulher”. In: RIOS, F.; LIMA, M. (Orgs.). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020 [1979], p. 25-48.

_____. “Racismo e sexismo na cultura brasileira”. In: RIOS, F.; LIMA, M. (Orgs.). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020 [1984], p. 75-93.

GUEDES, C. A. Só os kit chave: Um estudo sobre moda e estética funk das quebradas paulistanas. *Trabalho de Conclusão de Curso*. Universidade Federal de São Paulo, 2022.

GULLAR, F. *A luta corporal*. São Paulo: Cia. das Letras, 2017 [1953].

GUSFIELD, J. R. *The culture of public problems: drinking-driving and the symbolic order*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

HALL, S. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação & Realidade*, v. 22, n. 2, p. 15-46, 2017 [1997].

_____. Que negro é esse na cultura popular negra? *Revista Lugar Comum*, n.13-14, p.147-159, 2001.

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, n. 5, p. 7-41, 1995.

HARVEY, D. “A liberdade da cidade”. In: MARICATO, E. (et al.). *Cidades rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, Carta Maior, 2013, p. 27-34.

HIRATA, D. V. “No meio de campo: o que está em jogo no futebol de várzea?”. In: TELLES, V. da S.; CABANES, R. (Orgs.). *Nas tramas da cidade: trajetórias urbanas e seus territórios*. São Paulo: Humanitas, 2006, p. 243-278.

INGOLD, T. A cultura do chão: o mundo percebido através dos pés. In: _____. *Estar vivo: ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015, p. 70-94.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.

LATOUR, B. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede*. Salvador/Bauru: Edufba/Edusc, 2012.

LOPES, A. de C. *Funk-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca*. Rio de Janeiro: Bom Texto/FAPERJ, 2011.

MACHADO, G. M. C. “Os skatistas e a cidade: considerações sobre uma prática cidadina”. In: FRÚGOLI JR, H.; SPAGGIARI, E.; ADERALDO, G. (Orgs.). *Práticas, conflitos, espaços: pesquisas em antropologia da cidade*. Rio de Janeiro: Gramma, 2019, p. 237-257.

MACHADO, T.; FAUSTINI, M. (Orgs.) *O Afrofunk e a Ciência do Rebolado*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

MAGNANI, J. G. C. “De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 17, n. 49, p. 11-29, junho de 2002.

_____. Rua, símbolo e suporte da experiência urbana. *Os Urbanitas: Revista Digital de Antropologia Urbana*, v. 1, n. 0, 2003 [1993].

MARCUS, G. “Etnografia en/del sistema mundo. El surgimento de la etnografia multilocal”. *Alteridades*, v. 11, n. 22, p. 111-127, 2001 [1995].

MARICATO, E. “Autoconstrução, a arquitetura possível”. In: _____ (Org.). *A produção capitalista da casa (e da cidade) no Brasil industrial*. São Paulo: Alfa-Omega, 1982, p. 71-93.

_____. Urbanismo na periferia do mundo globalizado: metrópoles brasileiras. *São Paulo em Perspectiva*, v. 14, p. 21-33, 2000.

MARQUES, A. Crime, proceder, convívio-seguro: um experimento antropológico a partir de relações entre ladrões. *Dissertação de mestrado*. Universidade de São Paulo, 2009.

MATTOS, C. S. Viver nas margens: gênero, crime e regulação de conflitos. *Tese de doutorado*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

_____. Perspectivas femininas e o funk erótico-sexual na periferia do Rio de Janeiro: notas etnográficas sobre gênero, raça/cor e violência. In: HERINGER, R.; PINHO, O. S. de A. (orgs.) *AfroRio século XXI: Modernidade e relações raciais no Rio de Janeiro*, Garamond Universitária, 2011.

MAUSS, M. “As técnicas do corpo”. In: _____. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003 [1935], p. 399-422.

MBEMBE, A. *Políticas da inimizade*. São Paulo: N-1, 2020.

_____. *Necropolítica*. São Paulo: N-1, 2018 [2003].

MCCLINTOCK, A. *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2010 [1995].

MIZRAHI, M. *Figurino funk: uma etnografia sobre roupa, corpo e dança em um baile carioca*. Rio de Janeiro: 7 Letras, UFRJ, 2019.

MONTERO, P.; ARRUTI, J. M.; POMPA, C. Para uma antropologia do político. In: LAVALLE, A. G. (Org.) *O horizonte da política: questões emergentes e agenda de pesquisa*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2012, p. 145-184.

NASCIMENTO, B. ÔRÍ. Direção de Raquel Gerber. Brasil: Estelar Produções Cinematográficas e Culturais Ltda., 1989, vídeo (131 min).

NASCIMENTO, É. P. É tudo nosso! Produção cultural na periferia paulistana. *Tese de doutorado*. Universidade de São Paulo, 2011.

NASCIMENTO, S. O corpo da antropóloga ou os desafios da experiência próxima. *Revista de Antropologia*, v. 62, n. 2, p. 459-484, 2019.

NETO, J. de M. “Genealogia da malandragem”. In: PALMA, P. F. (Org.). *Friedrich Nietzsche: entre o passado e o futuro*. São Paulo: Escala, 2016, p. 14-17.

NOVAES, D. Funk proibidão: música e poder nas favelas cariocas. *Dissertação de mestrado*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

OLIVEIRA, E. M. S. Rap contestação e funk ostentação: consumo e discursos sonoros na periferia. *Dissertação de mestrado*. Universidade Estadual Paulista, Campus de Araraquara, 2016.

OLIVEIRA, L. S. SP 130 BPM: materialidade e gênero na cultura funk paulista (1995-2014). *Dissertação de mestrado*. Universidade de São Paulo, 2020.

PALOMBINI, C. “Funk”. In: PERONDI, M. et al. (Org.). *Juventudes: entre A & Z*. Porto Alegre: Cirkula, 2020.

PEDRO, T. M. G. Funk brasileiro: música, comunicação e cultura. *Dissertação de mestrado*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2015.

PEIRANO, M. Etnografia não é método. *Horizontes Antropológicos*, v. 20, 2014, p. 377-391.

_____. Antropologia no Brasil (alteridade contextualizada). In: MICELI, S. (Org.). *O que ler na ciência social brasileira (1970-1995)*. São Paulo/Brasília: Sumaré/Anpocs, 1999, v. 1. (Coleção Antropologia), p. 225-266.

PEREIRA, A. B. De “rolê” pela cidade: os “pichadores” em São Paulo. *Dissertação de mestrado*. Universidade de São Paulo, 2005.

_____. “A maior zoeira”: experiências juvenis na periferia de São Paulo. *Tese de doutorado*. Universidade de São Paulo, 2010.

_____. Funk ostentação em São Paulo: imaginação, consumo e novas tecnologia da informação e da comunicação. *Revista Estudos Culturais*, n. 1, p. 1-18, 2014.

_____. Os “rolezinhos” nos centros comerciais de São Paulo: juventude, medo e preconceito. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, vol. 14, n. 1, p. 545-557, 2016.

_____. Fluxos insurgentes em São Paulo: os rolês que marcaram a cidade. In: BERTELLI, G. B.; FELTRAN, G. (Orgs.). *Vozes à margem: periferias, estética e política*. São Carlos: EdUFSCar, 2017, p. 171-190.

PEREIRA, L. N. N. Alteridade e raça entre África e Brasil: branquidade e descentramento nas ciências sociais brasileiras. *Revista de Antropologia*, v. 63, n. 2, p. 1-14, 2020.

PINHEIRO-MACHADO, R. *Amanhã vai ser maior: o que aconteceu com o Brasil e possíveis rotas de fuga para a crise atual*. Planeta Estratégia, 2019.

POCHMANN, M. Estado e capitalismo no Brasil: a inflexão atual no padrão das políticas públicas do ciclo político da nova república. *Educação & Sociedade*, v. 38, p. 309-330, 2017.

RAMOS, I. N. Entre “perifeminas” e “minas de artilharia”: participação e identidade de mulheres no hip hop e no funk. *Dissertação de mestrado*. Universidade de São Paulo, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2ª edição, 2009.

ROLNIK, R. *O que é a cidade?* São Paulo: Brasiliense, 1995 [1988].

RUFINO, L. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SAHLINS, M. “O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção” (parte I). *Mana*, v. 3, n. 1, p. 41-73, 1997.

SAHLINS, M. “O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção” (parte II). *Mana*, v. 3, n. 2, p. 103-150, 1997.

SILVA, D. F.; SILVA, J. C. da. “Rolezinhos”: sociabilidades juvenis, discriminações e segregação urbana. *Pensata: Revista dos Alunos do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UNIFESP*, 2014, p. 17-35.

SILVA, V. G. da. *O antropólogo e sua magia: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2015 [2000].

SIMAS, L. A. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 11ª edição, 2022 [2019].

SINGER, A. Cutucando onças com varas curtas: o ensaio desenvolvimentista no primeiro mandato de Dilma Rousseff (2011-2014). *Novos Estudos CEBRAP*, p. 39-67, 2015.

SODRÉ, M. Cultura, corpo e afeto. *Dança. Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança*, v. 3, n. 4, p. 10-20, 2014.

SORJ, B.; GUEDES, L. E. Exclusão digital: problemas conceituais, evidências empíricas e políticas públicas. *Novos Estudos CEBRAP*, nº 72, p. 101-117, Julho, 2005.

STRATHERN, M. “O efeito etnográfico”. In: _____. *O efeito etnográfico*. São Paulo: Ubu, 2017 [1999], p. 345-405.

STRAUSS, A. et al. “The hospital and its negotiated order”. In: FREIDSON, E. (ed.). *The hospital in modern society*. New York: Free Press of Glencoe, 1963.

_____. *Psychiatric ideologies and institutions*. New York: Free Press, 1964.

TELLES, V. S. *A cidade nas fronteiras do legal e ilegal*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2010.

VALE, M. C. Desengano da vista é ver, escrita etnográfica em Cachoeira. *Tessituras. Revista de Antropologia e Arqueologia*, v. 7, n. 2, p. 30-47, 2019.

VELHO, G. Observando o familiar. In: NUNES, E. O. (Org.). *A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p. 1-13.

VIANNA, H. O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos. *Dissertação de mestrado*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1987.

_____. “Funk e cultura popular carioca”. *Revista Estudos Históricos*, v. 3, n. 6, p. 244-253, 1990.

_____. O funk como símbolo da violência carioca. *Cidadania e Violência*, 1996, p.178-187.

VIVEIROS DE CASTRO, E. A antropologia perspectivista e o método de equivocação controlada. *Aceno-Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, v. 5, n. 10, 2018, p. 248-264.

WAGNER, R. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010 [1975].

WITTIG, M. “O pensamento hétero”. In: _____. *O pensamento heterossexual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2022 [1980], p. 55-67.

ZALUAR, A. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1985.