

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Música

**PRÁTICAS MUSICAIS NA FAVELA DO MORRO DAS PEDRAS EM BELO
HORIZONTE:**
Um Estudo Crítico Sobre Música e Modo de Vida

Rubens de Oliveira Aredes

Belo Horizonte

2017

Rubens de Oliveira Aredes

PRÁTICAS MUSICAIS NA FAVELA DO MORRO DAS PEDRAS EM BELO
HORIZONTE:

Um Estudo Crítico Sobre Música e Modo de Vida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Música da Universidade Federal de Minas Gerais como
requisito para obtenção do título de Doutor em Música.

Linha de Pesquisa Música e Cultura.

Orientadora Glaura Lucas.

Belo Horizonte

2017

A678p

Aredes, Rubens de Oliveira

Práticas musicais na favela do morro das pedras em Belo Horizonte [manuscrito]: um estudo crítico sobre música e modo de vida. / Rubens de Oliveira Aredes. - 2017.
321 f., enc.; il.

Orientadora: Glaura Lucas.

Linha de pesquisa: Música e Cultura.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Etnomusicologia. 3. Música e sociedade. 4. Favelas - Belo Horizonte (MG). I. Lucas, Glaura. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.91



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Tese defendida pelo aluno RUBENS DE OLIVEIRA AREDES, em 06 de outubro de 2017, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra. Glaucia Lucas
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientadora)

Prof. Dr. Samuel Mello Araújo Júnior
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Denise Pirani
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Profa. Dra. Deise Luiza da Silva Ferraz
Universidade Federal de Minas Gerais
(Faculdade de Ciências Econômicas)

Profa. Dra. Walênia Marília Silva
Universidade Federal de Minas Gerais

Dedicatória:

Este trabalho é dedicado ao Grupo Cultural Arautos do Gueto e seus membros queridos Inácio, Dodó, Fabiana e Renato; à Dona Efigênia; aos sambistas e pagodeiros Dóia, Seu Domingos do Cavaco, Dênis e demais integrantes do Grupo Black Samba, Cinara Ribeiro, Luana Andrade, Célia, Li (Alexandre), Leka, Evandro Mello e Raquel Nunes; aos MCs Mano Coti, Gigante, Vinição e *Big Mic*, e ao cantor e compositor U-Gueto.

Também é dedicado ao Morro das Pedras e seus músicos, e a todas as favelas do planeta, seus músicos e demais trabalhadores.

Agradecimentos:

À Prof.^a Dr.^a Glaura Lucas por sua orientação, tempo e cuidado dedicados à minha pesquisa, pelos conselhos, por dividir angústias e alegrias e por me acompanhar numa trajetória maior que a desta tese.

A Samuel França Alves, Ana Letícia, Firmínia Rodrigues, Gustavo Machado, José Otaviano Mata Machado, Renata Barbosa, Tiágene Malaquias e Taillan Rivail Miranda pelo companheirismo durante esse trajeto.

Aos familiares, meu pai João (em memória saudosa), minha mãe Avânilze, meus irmãos Renato, Jônatas e Layda, cunhados Carol e Vítor e sobrinha Beatriz pelo apoio, orgulho e confiança.

Aos que me acolheram e muito me ensinam Sidney da Silva, Bruno Santos, Ronaldo Santos e Dudu Felipe.

Aos bolsistas em extensão em Etnomusicologia Aplicada da UFMG Bruno Rocha, Manuel Bilart e Rafael Dutra, que se envolveram na produção de parte desta pesquisa, e aos membros do GRET (Grupo de Etnomusicologia da UFMG).

À Capes pela bolsa concedida.

Resumo

O Morro das Pedras é um dos maiores e mais antigos aglomerados de Belo Horizonte. Suas origens remontam à história da cidade, passando por um quilombo originário ao qual se somaram operários da construção civil, negros, migrantes do interior de Minas Gerais, Rio de Janeiro e Bahia, que vieram trabalhar nas obras de fundação da capital mineira, nos finais do século XIX. Hoje, a favela localiza-se entre grandes avenidas que ligam bairros nobres ao centro, o que a torna alvo privilegiado da especulação imobiliária e gentrificação, ao mesmo tempo em que recebe de forma destacada políticas e projetos estatais de combate ao comércio varejista de drogas. Este aglomerado abriga uma diversidade de práticas musicais que refletem seu passado e constroem seu presente. Esta tese é fruto de uma pesquisa cujo objetivo é o estudo das práticas musicais na favela do Morro das Pedras, considerando práticas musicais como atividade humana e o Morro das Pedras uma favela dentro de um mundo onde as favelas são cada vez maiores e em maior número. O trabalho de campo etnográfico abarca seis das doze vilas que compõem o aglomerado, e se estende ao longo dos anos de 2009 a 2017, junto às seguintes modalidades de práticas musicais: o samba, as músicas de projetos sociais (Grupo Cultural Arautos do Gueto), rap e funk. A tese inicialmente apresenta uma discussão geral sobre favelas e práticas musicais de favelas no mundo, Brasil e Belo Horizonte. O texto parte, então, para a etnografia, aproximando dos elementos sonoros, musicais, extra-musicais e sociais que compõem e interagem com as práticas musicais elencadas no Morro das Pedras. Por fim, tendo como referência a dialética marxiana, o trabalho busca pôr em interação todos os elementos levantados pela etnografia, em diálogo com a discussão teórica global, buscando traçar uma perspectiva da dinâmica de vida dos praticantes das músicas estudadas, no bojo da vida social e interior de seu modo de vida.

Abstract

Morro das Pedras is one of the largest and oldest shankytowns of Belo Horizonte. Its origins date back to the beginnings of the history of the city, where a former black people Community (*quilombo*) received construction workers and migrants coming from towns in the states of Minas Gerais, Rio de Janeiro and Bahia, who all came to work in the foundation of the capital of the state, by the end of the 19th century. Today, the slum is located between two large avenues that connect noble areas to downtown, which turns it into a privileged target for real estate speculation and gentrification. At the same time, it also receives public policies and projects aiming at fighting drug trafficking. This shankytown gathers diverse musical practices, which both reflect its past and construct its present. This dissertation results from a research that aimed at studying the musical practices at Morro das Pedras, considering musical practices as human activity, and Morro das Pedras as a slum within a world where slums are getting larger and larger, as well as more numerous. Fieldwork was held in six of the twelve villages that form the shankytown, and it was developed from 2009 to 2017, focusing on the following musical practices: samba, the music within social projects (*Grupo Cultural Arautos do Gueto*), rap and funk. The dissertation presents a general discussion about slums and musical practices within slums in the world, in Brazil and in Belo Horizonte. Then, it focus on the ethnography, approaching the sound elements, as well as the musical, extra-musical and social elements underlying these musical practices. Finally, based on Marx's dialectics, the work seeks to interact all the elements gathered during the ethnographic work, establishing a dialogue with the overall theoretical reference, and presenting a more global perspective about the way the participants of these musical practices live within broader social life,

SUMÁRIO:

<i>FAVELA ONDE EU NASCI: INTRODUÇÃO.</i>	14
1. <i>PENSA NÊGO: QUESTÕES METODOLÓGICAS.</i>	24
PARTE 1 - Etnografia e Trabalho de Campo.	24
PARTE 2 – Sobre a Dialética Marxiana.	30
2. <i>É O SOM QUE VEM DO GUETO: APRESENTAÇÃO.</i>	38
PARTE 1 - SEÇÃO 1 – A Favelização do Mundo.	39
A Favelização do Brasil	
A Favelização de Belo Horizonte	
SEÇÃO 2 – Práticas Musicais nas Favelas do Mundo	
Práticas Musicais nas Favelas do Brasil	
Práticas Musicais nas Favelas de Belo Horizonte	
PARTE 2 – SEÇÃO 3 – O Morro das Pedras.	79
SEÇÃO 4 – A Vida Musical no Morro das Pedras	
3. <i>QUE LUGAR É ESSE QUE SÓ DÁ FENOMENAL?: ETNOGRAFIA.</i>	107
PARTE 1 - Eixo do Samba.	107
Samba de Raiz, Samba-enredo e Pagode	
Rodas de Samba, Shows de Palco e Ensaios e Desfiles da Escola de Samba e Bloco	
O Samba na Geografia do Morro das Pedras	
Um Pouco Sobre a Escola de Samba Cidade Jardim	
Modo de Vida e Condições da Prática do Samba no Morro das Pedras	

PARTE 2 - Os Arautos do Gueto: o Grupo, seus projetos sociais e alguns desdobramentos.	175
A Música do Grupo Arautos do Gueto	
Os Arautos do Gueto e Grupos Vinculados na Geografia do Morro das Pedras	
A Educação Social Musical dos Arautos do Gueto	
Um Pouco Sobre U-Gueto	
Modo de Vida e Condições de Trabalho dos Arautos do Gueto	
PARTE 3 - Eixo do Movimento Hip-hop – Rap.	217
Poesia, <i>Sample</i> e <i>Boom Bap</i> no Rap do Morro das Pedras	
Os Festivais e o Movimento Hip Hop no Morro das Pedras	
Modo de Vida e o Movimento Rap no Morro das Pedras	
PARTE 4 – Funk.	255
Tamborzão, Putaria, Ostentação e Funk Motivacional no Morro das Pedras	
Os Bailes Funk	
Modo de Vida e Condições de Trabalho	
4. <i>UM LUGAR AO SOL</i>	283
<i>PARTIDO DIFERENTE: REFLEXÕES FINAIS</i>	304
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.	310

LISTA DAS FIGURAS

- 1: MAPA 1: Malha Urbana da Região Metropolitana de Belo Horizonte e o Morro das Pedras. Foto de satélite do Google Earth de 13/06/2015. p.98
- 2: MAPA 2: Belo Horizonte e o Morro das Pedras. Foto de satélite do Google Earth de 13/06/2015. p.98
- 3: MAPA 3: Morro das Pedras. Região ao redor e indicação de algumas de suas vilas: Conjunto Santa Maria, Vila Leonina, São Jorge 2, São Jorge 3. Foto de satélite Google Earth de 20/04/2011. p.99
- 4: MAPA 4: Morro das Pedras. Vilas alcançadas pelo trabalho etnográfico: Conjunto Santa Maria, Vila Antena, Morro do Cascalho, São Jorge 1,2 e 3; e pontos de referencia. p.99
- 5: FOTO 1: Roda de Samba no Bar Apertadinhos. AREDES. 21/09/2015. p.109
- 6: FOTO 2: Show do Grupo de Pagode Axtral no Bar Casa Verde em 13 de outubro de 2016. Foto tirada de rede social do Bar Casa Verde em 07 de julho de 2017. p.110
- 7: FOTO 3: Bateria da Escola de Samba Cidade Jardim no Desfile das Escolas de Samba de Belo Horizonte. 28 de fevereiro de 2017. Foto de Júlia Lanari - Carnaval Belotur 2017. p.111
- 8: EXEMPLO DE LETRA 1: Pagode, Por Nada, do Grupo Axtral. Grupo que atualmente mais faz shows na favela do Morro das Pedras, segundo Cinara Ribeiro em entrevista. p.115
- 9: EXEMPLO DE LETRA 2: Samba de raiz, Grajaú, de S. Domingos do Cavaco. Música de produção de videoclipe promocional da carreira do artista. p.116
- 10: EXEMPLO DE LETRA 3: Samba de raiz, Favela Onde Eu Nasci, de Evandro Mello. A canção dá o nome ao evento realizado pelo compositor mensalmente na favela, no Bar Coqueiros. p.117
- 11: EXEMPLO DE LETRA 4: Samba-enredo, Clube da Esquina, de Domingos do Cavaco e outros. p.118
- 12: FOTO 4: Instrumentos de Couro na Roda de Samba do Bar Apertadinhos. Foto Aredes. 08/02/2016. p.121
- 13: FOTO 5: Alguns instrumentos mais comuns nos shows de pagode. "Cleiton da Viola e Amigos". p.121
- 14: EXEMPLO DE CIFRA 1: Linda Menina, pagode de Waguiño do Cavaco, do extinto Grupo Coisas do Destino. p.125
- 15: EXEMPLO DE CIFRA 2: Quem Cochicha o Rabo Espicha, samba de raiz de S. Domingos do Cavaco. p.126
- 16: EXEMPLO DE CIFRA 3: Vários Dons, samba de raiz de Evandro Mello. Transcrição musical Bruno Rocha (2016). p.127
- 17: EXEMPLO DE ESCRITA MELÓDICA 1: Trecho da canção Um lugar ao Sol, samba de raiz, de Fabinho do Terreiro e Domingos do Cavaco para a cantora Cinara Ribeiro. p.128

- 18: EXEMPLO DE ESCRITA MELÓDICA 2. Trecho do samba de raiz, Zé Bonzim, de Denis Black. Melodia composta de arpejos e intervalos predominantes de terças e segundas. p.129
- 19: EXEMPLO DE ESCRITA MELÓDICA 3: Refrão do hino do Bloco Dragão da Vila São Jorge, Domingos do Cavaco. p.130
- 20: EXEMPLO DE ESCRITA RÍTMICA 1: Ritmos cíclicos executados em instrumentos de percussão na roda de samba ocorrida no dia 03 de agosto de 2015 – Bar Apertadinhos. p.131
- 21: EXEMPLO DE ESCRITA RÍTMICA 2: Ritmos executados nos instrumentos de percussão pelo grupo de pagode Axtral. p.132
- 22: FOTO 6: Roda de Samba na Feirinha da Avenida Silva Lobo. Público menos participativo. Foto AREDES, 2016. p.136
- 23: FOTO 7: Show de lançamento do CD O Samba Mandou me Chamar, de Cinara Ribeiro, no Teatro Alterosa em Belo Horizonte em 20 de novembro de 2015. p.137
- 24: FOTO 8: Desfile da Escola de Samba Cidade Jardim, 2017. Avenida Afonso Pena, Centro de Belo Horizonte. Foto oficial disponível na página de Facebook da Escola em 03 de agosto de 2017. p.140
- 25: FOTO 9: Apresentação da Bateria-Show da Escola de Samba Cidade Jardim. Em destaque, passistas. À esquerda e de azul, Luana Andrade. p.141
- 26: FOTO 10: Bloco Dragão de São Jorge. Desfile de 2017. Ponto de concentração e chegada do Bloco na parte da Avenida Silva Lobo que adentra a favela. p.143
- 27: FOTO 11: Chapéu Panamá e camisa social. S. Domingos do Cavaco cantando samba em apresentação. Foto promocional enviada pelo artista por whatsapp em 2016. p.145
- 28: FOTO 12: Jeans e camisetas. Grupo de Pagode Axtral. Foto promocional retirada da página de facebook do grupo em 07/07/17. p.146
- 29: FOTO 13: Esquina da Rua Lídia com Rua Bento, Boteco do Bugalu. p.150
- 30: EXEMPLO DE LETRA 5: Canção Boteco do Bugalu, de U-Gueto. Segundo o compositor, a canção é classificada como samba rock. p.151
- 31: GRAVURA 1 Material de Divulgação de Festa do Bar Casa Verde. Principal ponto de realização de eventos com pagode no Morro das Pedras. p.153
- 32: FOTO 14: Casa Verde. Vista da frente do Bar. Início de evento. Foto retirada de rede social do bar Casa Verde em 16/07/2017. p.154
- 33: FOTO 12: Entrada do Barracão do Grêmio Recreativo e Escola de Samba Cidade Jardim. Foto retirada de rede social da Escola de Samba em 17/07/2017. p.157
- 34: MAPA 5: Locais importantes da prática do samba no Morro das Pedras. p.158
- 35: FOTO 15: Bloco Batuque Salubre em apresentação em evento promovido por Centro Cultural. Foto: Aredes, 2015. p.179
- 36: FOTO 16: Grupo Tamborilata em apresentação. Foto retirada de rede social do Grupo Arautos do Gueto em 2013. p.179
- 37: FOTO 17: Bloco Balanço em Apresentação. Foto Aredes, 2015. p.180

- 38: GRAVURA 2: Logo do Grupo Cultural Arautos do Gueto. p.181
- 39: EXEMPLO DE ESCRITA RÍTMICA 3: Trecho da Música Reloginho. Música de Dodó. A música compõe o repertório do Blocos Batuque Salubre e Tamborilata. p.185
- 40: EXEMPLO DE ESCRITA RÍTMICA 4: Trecho da música Olodum. De autoria de Dodó e executada pelo Bloco Tamborilata com Inácio à frente. p.186
- 41: EXEMPLO DE ESCRITA RÍTMICA 5: Trecho da música As Cachorra, de Dodó. Repertório dos Blocos Batuque Salubre e Tamborilata. p.187
- 42: FOTO 18: Apresentação do Bloco Batuque Salubre no Evento 11º Festival Lixo e Cidadania, promovido pelo Instituto Unimed-BH, em 30 de outubro de 2012. p.188
- 43: FOTO 19: Bloco Tamborilata ensaiando no Centro Cultural da Associação dos Moradores do Morro do Cascalho, onde há também um Estúdio de Música comunitário. p.189
- 44: GRAVURA 3: Logo do Bloco Balanço. Imagem tirada de rede social do Bloco. p.191
- 45: FOTO 20: Apresentação Bloco Batuque Salubre no Grande Teatro do Palácio das Artes. Evento Troféu Telê Santana. p.199
- 46: FOTO 21: Aula e ensaio do Bloco Batuque Salubre no quintal da Escola Municipal Hugo Werneck. À frente, Dodó. Foto AREDES. p.200
- 47: FOTO 22: Entrada da Escola Municipal Hugo Werneck. p.201
- 48: MAPA 6: Pontos de atuação e presença atuais do Grupo Arautos do Gueto e blocos vinculados no Morro das Pedras. p.202
- 49: GRAVURA 4: U-Gueto. Material de divulgação de show em bar. Enviado pelo próprio cantor por whatsapp em 2015. p.209
- 50: EXEMPLO DE LETRA 6: Canção Fenomenal de U-Gueto, gravada no seu disco Vai Neginho. p.210
- 51: EXEMPLO DE LETRA 7: Letra da música 'Morro das Pedras', de Mano Coti. A canção faz parte do disco 'Morro das Pedras', 2015. p.224
- 52: EXEMPLO DE LETRA 8: Trecho do rap "Acende, apaga a vela". A música é uma exortação contra as forças do mal presentes no Morro das Pedras. p.225
- 53: EXEMPLO DE LETRA 9: Trecho de "Fé" de MC Mano Coti. Conteúdo eticizante e religioso. p.226
- 54: EXEMPLO DE LETRA 10: Crime Virtual, de Mano Coti. Denúncia contra o racismo e contra a prática desse nas redes sociais. Transcrição: AREDES. p.227
- 55: EXEMPLO DE LETRA 11: Transcrição do primeiro round da final do Duelo de MC's de 2012, Belo Horizonte. p.228
- 56: EXEMPLO DE LETRA 12: Trecho de Sabedoria, música de MC Vinição. Versos que extrapolam a métrica e a retomam ao final mantendo a rima. p.229
- 57: EXEMPLO DE ESCRITA RÍTMICA 6: Refrão da canção "Idioma". p.234
- 58: FOTO 23: Aparelhagem de evento de rap no Morro das Pedras, promovido pelo Grupo Descendentes do Morro. p.237

- 59: GRAVURA 5: Flyer eletrônico divulgando show de MC Vinição no Centro Cultural da Vila das Antenas, no Morro das Pedras. p.238
- 60: GRAVURA 6: Arte visual para acompanhar áudio em canal do youtube do MC Mano Coti. p 241
- 61: FOTO 24: MC Vinição em foto promocional. Camiseta simples e folgada, boné aba curva virado pra trás. p.242
- 62: FOTO 25: Freestyle em festival de hip hop na Vila Pantanal, Morro das Pedras em 30 de julho de 2017. p.244
- 63: FOTO 26: Grafiteiros produzindo sua arte durante festival de hip hop no dia 30 de julho de 2017 na Vila Pantanal, Morro das Pedras. p.244
- 64: MAPA 7: Principais pontos da prática do rap no Morro das Pedras. p.245
- 65: EXEMPLO DE LETRA 13: Toma na Tcheca, de MC Delano. Exemplo de funk putaria produzido no Morro das Pedras e que faz referência ao DJ que acompanha o MC. p.259
- 66: EXEMPLO DE LETRA 14: Fé na Vitória, de MC Gigante MDP. Exemplo de funk motivacional. p.261
- 67: EXEMPLO DE LETRA 15: Que Isso Mulher?, de MC Gigante MDP. Exemplo de funk ostentação produzido no Morro das Pedras. p.261
- 68: EXEMPLO DE PARTITURA MUSICAL 1: Análise Estrutural simples da canção 'Bota Ela Pra Senta', de MC Delano. p.263
- 69: FOTO 27: Baile da Central. Foto publicada em 4 de janeiro de 2015 na página do facebook do baile Funk da Central. p.265
- 70: FOTO 28: Foto do Baile Funk da Central publicada no dia 4 de janeiro de 2015 na página do facebook Baile Funk da Central. Público vestido normalmente. p.266
- 71: EXEMPLO DE LETRA 16: Baile da Central (1) de MC Delano. p.268
- 72: GRAVURA 7: Material de divulgação da boate Pega-Pega de 2013. p.269
- 73: MAPA 8: O Morro das Pedras e os antigos principais locais dos bailes funk. p.270

FAVELA ONDE EU NASCI¹: INTRODUÇÃO

*“Morro das Pedras, minha quebra, você tá ligado?
Nasci aqui, vivo aqui e daqui eu não saio.”
(MC Mano Coti - rapper)*

É sábado de manhã, fevereiro, carnaval se aproxima. O Morro das Pedras acorda com rádios tocando o mais novo hit, “Na Ponta Ela Fica”, de MC Delano, o filho do Morro, cujo funk sacode baladas em todo o país, com *samples* evocando o pandeiro e o cavaco tão comuns das rodas de samba realizadas na sua família. Três adolescentes descem a rua Lídia em direção à Escola Municipal Hugo Werneck, na avenida Oscar Trompoviski, no limite entre o Morro e o asfalto e ao lado do posto da Polícia Militar de Minas Gerais, que fica ali, logo na entrada principal da favela, como um atalaia. Eles estão rindo, se divertindo, e uns solfejam o batidão enquanto outros cantam o refrão de Delano junto com os rádios: “*Aaah! Aaaaah! Aaaaah! No baile dos ratos bota elas pra sentar! Aaah! Aaaaah! Aah! No baile dos ratos bota elas pra sentar!*” Eles usam o uniforme da Escola de Artes do Instituto Unimed-BH, a blusa verde estampa nas costas as palavras “Percussão – Bloco Batuque Salubre – Grupo Cultural Arautos do Gueto”. Eu estou parado na porta da padaria da Rua Oscar Trompoviski, tomando o café morno e doce que se serve ali num copo plástico e fumando meu cigarro. Encho os pulmões de fumaça de tabaco com certa pressa enquanto observo do outro lado da rua o posto policial e a placa na porta da escola com os dizeres “Programa Escola Aberta e Segundo Tempo – Prefeitura Municipal de Belo Horizonte – Convênio Polícia Militar de Minas Gerais”. Os adolescentes me reconhecem, vêm e me cumprimentam com apertos de mãos. “E aí véi? Beleza?” “Beleza. E vocês?”. Eles chegam à escola e entram

1 Título de um samba de autoria de Evandro Mello, sambista do Morro das Pedras.

pelo portão. Eu termino de fumar meu cigarro e enquanto isso vejo Seu Domingos do Cavaco, senhor negro, vestido de social e chapéu panamá, blusa azul marinho entreaberta no peito, carregando seu cavaco e pandeiro. Ele vira da Rua Lídia para a Oscar Trompovski sem me ver. Está andando rápido, provavelmente atrasado para montar a sua roda de samba da feirinha da Avenida Silva Lobo, a alguns quarteirões da entrada principal da favela, já numa região mais nobre da cidade. Não me importei com a desatenção dele, pois daqui a pouco eu iria encontrá-lo. Naquele momento eu queria era terminar meu cigarro, pois Inácio já estava no portão da Escola.

Inácio, um homem com seus 56 anos de idade, negro, forte e alto, com seu ar de cansaço e ao mesmo tempo firme, com seu olhar sempre pensativo, usa uma blusa estampando o escrito “Grupo Arautos do Gueto”, do qual se orgulha de ser fundador. Comovi-me de vê-lo recebendo os alunos com tanto carinho, cumprimentando a cada um com aperto de mão, olhar nos olhos que revelava confiança e cumplicidade. Joguei a guimba do maldito cigarro fora e fui até Inácio, ele sempre um pouco sem jeito comigo, como se houvesse alguma razão para se constranger, mesmo após anos de trabalho juntos. Conversamos um pouco sobre a entrevista que ele havia feito com Dona Efigênia, senhora idosa e moradora do Morro das Pedras desde as origens da favela, para o projeto de filme documentário sobre o samba que fazíamos naquele momento numa parceria entre a UFMG e o Grupo. Rimos juntos do caso narrado por ela, de quando não havia água encanada e esgoto no Morro, a região era bucólica, e ela tinha que buscar água numa bica distante. No relato, ela parava no meio do caminho para observar uma cobra sugando o leite de uma das tetas de uma vaca que ali pastava.

Entramos juntos na escola. Todos os alunos já haviam chegado e estavam na sala de aula. Conversamos sobre a vontade dos Arautos em apresentar um projeto cultural à Lei Estadual de Incentivo à Cultura para ampliar a atuação do Grupo na favela com seus projetos de educação social através do tambor. Ofereci-me prontamente para ajudar no que fosse necessário, pois sempre quando discutimos algo assim, os Arautos se dizem inseguros com a arte da escrita. Despedi-me de Inácio que saía para uma reunião da CUFA – Central Única das Favelas – e cheguei à porta da sala.

Fabiana, também do Grupo Arautos do Gueto, terminava de fazer a chamada dos alunos. Mulher de trinta e poucos anos, negra e sempre bem humorada, eleva os olhos sobre os óculos, me vê e sorri. Com um gesto, me convida pra entrar na sala. Entro e sento no

chão entre as filas de carteiras, pois elas são pequenas para mim. Sinto-me em casa e à vontade. Ela dá algumas instruções aos adolescentes sobre a apresentação que o Bloco Batuque Salubre vai fazer no grande teatro do Palácio das Artes, centro de Belo Horizonte, em evento particular do Instituto Unimed-BH, e passa aos alunos a ficha de autorização que os pais precisavam assinar. Na sequência, entra Renato, esposo de Fabiana e também professor de percussão do Grupo Arautos. Renato conversa um pouco com a turma, sempre muito democrático e carinhoso, ouvindo a todos com respeito e atenção, sobre o incidente da noite anterior: o baile funk da central, que ocorreria no pátio aberto do Bar Casa Verde logo após o show do Grupo de Pagode Axtral, foi “lombado” pela polícia de forma ostensiva e violenta, com prisões e feridos. O debate girou em torno do comércio varejista de drogas e a prostituição presentes no baile e da ação repressora da polícia com abuso de autoridade e violência desproporcional. Ambos assuntos eram encarados como manifestações do “caminho do mal”. Nas discussões sempre aparecia a exortação de “não se deve desviar do caminho do bem”.

Meu telefone toca. Peço licença para atender e saio da sala. Era MC Mano Coti, rapper do Morro das Pedras, confirmando nosso almoço num restaurante ali na Vila Morro do Cascalho, uma das vilas da favela. Converso com ele lembrando seu rosto negro e redondo, bochechudo, com suas roupas simples e não muito características do mundo do rap, seu sorriso sempre curioso. Mal termino de conversar com Mano Coti e os alunos estão deixando a sala de aula empolgados, andando até a quadra de futebol e vôlei da escola para pegar, no armário ali construído, os tambores. A aula prática ia começar. Na verdade, tratava-se de um ensaio do Bloco Batuque Salubre para a apresentação. A aula se deu com bastante exibição de destreza e virtuosismo, mais precisamente a apresentação do repertório para mim. Mesmo após anos da minha presença ali, eles ainda se esforçam para a aula prática ser uma apresentação que possa me impressionar. Dodó chegou, baixo, negro e forte, falando grosso com os adolescentes sempre cheio de brincadeiras e afeto pela molecada, é o professor regente do bloco. Ele executa um fraseado rítmico no seu apito e os alunos, já organizados em fileiras de diferentes instrumentos respondem com os movimentos das baquetas nos tambores pendurados na cintura. De repente uma intensa massa sonora toma conta de todo o espaço, ritmos muito intensos e complexos e diversos timbres dialogam entre si. Surdos, repiques e caixas fazem o meu peito tremer. Olho para cima dos muros da Escola e vejo as antenas de transmissão de cabo de energia distantes banhadas pelo sol, lá na Vila das Antenas, no alto do Morro, com a sensação de que é certo que lá em cima o Bloco Batuque Salubre se fazia ouvir.

Meus olhos se enchem de água e os pelos da pele se levantam como que para aplaudir. A música de tambores dos Arautos sempre me emociona. Não só a mim, vejo a expressão de prazer e alegria dos alunos e me comovo vendo a satisfação no rosto de Fabiana e Renato sentados ao lado do Bloco.

Saio de lá sem me despedir. Eu tinha um almoço com MC Mano Coti e não queria me atrasar, embora por dentro eu sabia que ele se atrasaria, como sempre. Tento me lembrar do caminho que eu tinha que fazer. Após virar no primeiro beco à direita subindo a rua Oscar Trompovski, estava oficialmente dentro da favela. Viro um e outro beco e encontro uma escadaria de concreto com degraus desproporcionais e tortos, que me davam acesso à rua São Martins, e mais um pouco andando essa rua, chego aos predinhos do Cascalho, recém inaugurados e fruto das obras de remoção e relocação de pessoas do PAC (Programa de Aceleração do Crescimento – Governo Federal), Programa Vila Viva (programa de urbanização de favelas da Prefeitura de BH) e Programa Minha Casa Minha Vida (Programa de facilitação do acesso ao crédito imobiliários do governo federal e de construção de moradias populares). Mais um pouco e chego no Centro Cultural da Associação dos Moradores do Morro do Cascalho. Por acaso, na porta estavam Leka e MC Gigante. Leka é cantora de pagode e dona da Produtora Cultural Matilha Produções, que organiza eventos nos bares do Morro das Pedras e tenta vender shows de grupos de pagode do Morro para fora. Jovem e negra, possui uma energia enorme e uma vontade de fazer diversas atividades de entretenimento. Ela começa a me falar do novo grupo de pagode do Morro com quem ela fechou contrato, e queria marcar uma entrevista comigo. Sinto-me constrangido por já ter explicado que as entrevistas comigo não tinham uma contrapartida direta que pudesse favorecer o trabalho dos grupos entrevistados. Explico novamente a natureza do meu trabalho, que naquele momento não tinha condições de uma ação participativa que pudesse gerar algo de valor para os grupos. Mesmo assim, Leka insiste e percebo como ela e mais alguns outros, diferente dos Arautos e a maioria dos sambistas, me enxergavam como alguém que poderia ser “um contato” no auxílio na solução de alguma questão. Reflito sobre a forma com que as pessoas ali me viam, como um mediador entre eles e o Estado. Reflito sobre como é difícil quebrar certos mitos criados, mitos esses alimentados pelo processo de produção de videodocumentário sobre o samba no Morro através da Extensão Universitária da UFMG. Ao final, digo à Leka que ficaria muito feliz de encontrar o novo grupo de pagodeiros.

MC Gigante me convida para entrar no Centro Cultural e descer com ele as escadas até o estúdio de música comunitário, ali construído com recursos da Lei Estadual de

Incentivo à Cultura. Já vai começar o seu turno de trabalho, onde ele produz suas músicas. Descemos. Estúdio amplo e bem equipado. Vamos à cabine de edição e ele me mostra algumas de suas composições em processo de criação, todas de funk motivacional, um tipo de funk que faz exortação moral e, às vezes, religiosa. Penso que mal sabia ele que eu já tinha ouvido alguns de seus funk ostentação e putaria disponíveis em seu canal do *Youtube*, mas tais funks, percebo, ele tem vergonha de me mostrar, com medo de algum julgamento moral ou preconceituoso de minha parte. Leka grita lá em cima que MC Mano Coti havia chegado. Despeço-me de Gigante e subo correndo as escadas. Ao chegar no quintal, vejo os tambores feitos manualmente a partir de materiais recicláveis do Bloco Tamborilata, ali guardados no canto, debaixo de um toldo para não tomar chuva ou pegar sol. Uma diversidade de latas de tinta e bombonas de plástico transformadas em surdos e caixas, pintadas em listras verdes, azuis e vermelhas. Mas logo levo minha atenção para Mano Coti. Nos cumprimentamos: “E aí, mano?” e fomos até o restaurante.

Um pequeno estabelecimento de uma porta só e poucas mesas com um bufê pequeno e uma comida muito cheirosa. O aroma do coentro toma conta do espaço. Filé de merluza e pirão. Percebo a parede em reboco inacabado, recentemente construída, dividindo o estabelecimento em dois. A porta ao lado dá um boteco de igual tamanho, com uma máquina de música tocando sertanejo de raiz e algumas pessoas de meia idade já bêbadas, como que curtindo dor de cotovelo. Mano Coti está empolgado com o amigo que quer me apresentar, um novo parceiro de trabalho, um rapper de Guiné-Bissau em intercâmbio universitário no Brasil. Ele me mostra o novo rap feito em parceria com o africano “Quiçá Quiça – conexão África - Brasil”. Fico muito curioso para conhecer o rapper, que sampleia ritmos percussivos diferentes dos habituais e com muita cara de África.

Mano Coti então me convida para seguir com ele até o campinho de futebol do Morro do Cascalho, outra vila da favela, onde outros rappers e grafiteiros preparavam um festival de hip hop para aquela tarde de sábado. No caminho, meninos descalços soltando pipa contra o sol, e outros andando de bicicleta. Um carro passa tocando funk carioca e da janela de uma casa ouve-se o som de uma gravação de pagode. Seguimos até o campinho. Um amplificador ligado a um computador executava bases de rap pré-gravadas e baixadas da internet pelos MCs ali presentes. Havia microfones ligados nas mãos de quatro MCs, dois desconhecidos que Mano Coti me explica que eram da favela de Nova Contagem, periferia da Cidade de Contagem, quase zona rural, nos limites da região metropolitana. Assustei-me com a distância percorrida pelos MCs para participarem do festival de hip hop no Morro das

Pedras. Os outros dois eram MC WL, que eu havia conhecido anos atrás numa roda de samba do Bar Apertadinhos - o homem já de meia idade com roupas simples e largas improvisava suas rimas segurando um filho no colo; e MC *Big Mic*, do Grupo Descendentes do Morro, que eu já havia conhecido em um festival de hip hop na Vila do Pantanal, um rapaz muito jovem sempre sorridente e com ar professoral. Era um *freestyle* descompromissado entre os quatro MCs que improvisavam rimas num debate fraterno que envolvia a descrição do ambiente, do clima, desejando coisas boas uns aos outros e com algumas exortações de ordem moral. Poucas pessoas presentes, basicamente os MCs, alguns familiares e amigos mais próximos compunham o festival.

Por volta das 16 horas, saí do festival de hip hop e precisava cruzar o Morro, saindo da Vila do Morro do Cascalho, passando pelas Vilas São Jorge 1, 2 e 3 para chegar à casa de Seu Domingos do Cavaco, perto do Parque do Lixão. Pego a rua Oscar Trompovski e desço até seu cruzamento com a Avenida Silva Lobo, onde o dia começou. Paro na mesma padaria, tomo mais um café doce, dessa vez frio, e fumo mais um cigarro. Deu-me vontade de virar à esquerda, onde com alguns bons passos chego à praça do Sereno e logo mais ao pátio aberto do Bar Casa Verde, onde no dia anterior havia ocorrido a tentativa de se realizar um baile funk, “lombada” pela polícia. Lembro-me de Raquel Nunes, cantora de samba de raiz, respeitada nas rodas do Morro e proprietária do Bar Apertadinhos, onde ocorre as rodas de samba mais tradicionais da favela, me ligando enquanto eu tomava café da manhã para sair: “Graças a Deus! Você não pode vir conhecer o baile funk aqui da comunidade! A polícia chegou e acabou com tudo! Foi bala de borracha, bomba de gás e cassetete em todo mundo. Nunca mais te aviso quando vai ter funk. Tenho medo de você se machucar.” Penso naquela situação e de como eu acharia interessante se eu estivesse ali. Lembro-me que não pude estar porque eu estava fazendo um show da minha banda de *axé music*, moda entre os jovens de classe média de Belo Horizonte e completamente distante das músicas ouvidas hoje em dia no Morro. Desisto da ideia de ir até lá, pois não queria me atrasar para chegar à casa de Seu Domingos.

Peguei a rua Lídia e segui até seu final, chegando à rua Bento. Vejo o Bar do Bugalu na esquina da Lídia com Bento, penso em todas as histórias que me foram relatadas sobre aquele lugar, como parte importante da vida musical do Morro, e entristeço-me de vê-lo fechado em pleno sábado à tarde. Subo a rua Bento quase ao seu final, viro à esquerda e passo por um mato alto, rente à beira da rua, onde, logo atrás, fica o Parque do Lixão. Ando mais um pouco, já ofegante de subir a ladeira e pronto, cheguei à Casa de Seu Domingos. Que

alegria ver todos os sambistas do Morro das Pedras que eu conhecia, ali, reunidos. Churrasco, cerveja e roda samba. Muito samba! Um microfone ligado a uma caixa amplificadora, cavaco e violão também amplificados. Raquel Nunes cantava as suas músicas prediletas de Clara Nunes, Seu Domingos do Cavaco com o instrumento que lhe dá o nome, Evandro Mello no violão de sete cordas e Cinara Ribeiro esperando sua vez de cantar. Todos ali cantando muito samba com pandeiro, tam tam, surdo, tamborim, caxixi. Dóia não sabia se dava gargalhada, conversava, cantava ou dançava, mas não deixava de acompanhar o samba na palma da mão. No portão, algumas folhas de bananeira penduradas. Num momento em que Seu Domingos veio conversar comigo, me explicou que as folhas ali eram artigo de decoração. Com mais algumas cervejas e uns cigarros depois, ele me explicou se tratar de uma “mandinga do bem”, “coisa boa” para proteger sua casa e seu samba.

A noite caiu. Alguns sambistas, já meio bêbados, começavam a se despedir, pois tinha pagode no bar Casa Verde e iriam descer para o pagode. Comecei a me mobilizar para acompanhá-los, nesta altura também um pouco alterado de cerveja e digerindo carne de churrasco no estômago. Foi quando Seu Domingos me avisa que ele iria subir o Morro até o Conjunto Santa Maria. Tinha ensaio da Escola de Samba Cidade Jardim para o carnaval e ele era um dos compositores do enredo. Rapidamente, meu coração carnavalesco se ofereceu para acompanhá-lo. Pegamos um carro velho, já nem consigo me recordar que carro era. Ele dirigia o carro e eu estava acompanhando-o. Um caminho estranho por dentro da favela que eu ainda não tinha feito. De repente, a rua apertada por barracos e escura desemboca na larga e iluminada Avenida Raja Gabágliã com seus arranha-céus modernos. Era como uma saída de um labirinto. Em instantes chegamos, do outro lado da avenida, à Escola de Samba. Seu Domingos, atrasado, saiu correndo e eu o segui.

Ao entrarmos a quadra, o samba já comia solto. O ensaio estava lotado devido à proximidade do carnaval. Rapidamente Seu Domingos dirige-se ao palco, à frente da bateria, onde seu lugar com o cavaco já lhe esperava. Observo público e bateria. Meu olhar não esconde que eu reparava que a maioria dos presentes eram brancos, tipicamente de setores mais favorecidos da sociedade em comparação aos moradores do Morro que abriga a escola. De repente, sou pego pelo braço por Luana Andrade, passista da Escola e amiga pessoal de outros carnavais antes mesmo desta pesquisa nos aproximar ainda mais. Uma mulher negra, linda e que se encontrava exuberante, cheia de plumas, purpurina e sorrisos. “Nego, cê tá aqui! Que coisa boa! Vem dançar com a gente! Vâmo ali que vou te dar uma alegoria pra você vestir e ensaiar com a gente. Cê vai desfilar com a gente esse ano!” Meu coração quase

explodiu de alegria, mas com vergonha, recusei vestir a alegoria. Entretanto, não deixei de cair no samba naquela noite até meus pés começarem a doer.

Morto de cansaço, chamei o Uber e fui embora ao final do ensaio. Mal me despedi de Seu Domingos e Luana. A cama me chamava com urgência. Esse foi um dia e tanto!

A tese que o leitor tem em mãos consiste em um dos resultados de uma pesquisa de campo etnográfica que passou por distintas fases. Cada uma delas com objetivos diferentes. Mais precisamente, essa tese atende ao objetivo de pesquisa da fase doutoral que é: O estudo crítico das práticas musicais na favela do Morro das Pedras em Belo Horizonte, considerando práticas musicais como uma atividade social dentro da vida social total e o Morro das Pedras, uma favela dentro de um mundo onde as favelas são cada vez maiores e em maior número. Quando digo que considero práticas musicais como atividade social, quero dizer que, nesta tese, as pessoas e as relações sociais são o centro da investigação: modo de vida, tipos de relação social estabelecidas, condições sociais e como as atividades musicais se inserem no modo de vida. Quando destaco que o Morro das Pedras é uma favela num mundo cada vez mais favelizado, quero não apenas descrever o contexto, mas levantar condicionantes e determinantes desse modo de vida e desses tipos de relação social estabelecidas.

A narrativa acima é uma ficção construída pela costura de diversos recortes da minha experiência em campo etnográfico ao longo dos anos de 2009 até os primeiros meses do ano de 2017. Ela cumpre aqui o papel de fazer uma primeira apresentação do campo da pesquisa, dos tipos de relação que foram estabelecidas com os sujeitos das práticas musicais pesquisadas e a descrição da minha subjetividade e presença no local. Neste relato romaneado, já apresento ao leitor alguns dos interlocutores desta pesquisa, que junto aos demais serão novamente apresentados ao longo da etnografia.

No Capítulo 1, '*Pensa nêgo: Questões metodológicas*', discuto, na primeira parte, como aconteceu a experiência etnográfica, suas fases, as ações participativas realizadas e alguns procedimentos para a atuação em campo, ou seja, como se deu a empiria da pesquisa. Na segunda parte, busco evidenciar o método dialético marxiano, como e por quê ele foi a referência para as reflexões apresentadas nesta pesquisa, ou seja, qual o método do pensamento foi utilizado para realizar a análise que essa tese apresenta.

No Capítulo 2, '*É o Som que Vem do Gueto: Apresentação*', faço um apanhado teórico e geral do tema desta tese: favela e práticas musicais em favelas, numa perspectiva global, nacional e municipal, levantando dados em bibliografia auxiliares à análise. Partindo do global para o local, a última parte deste capítulo dá início à etnografia, fazendo uma primeira aproximação do Morro das Pedras e suas práticas musicais.

No Capítulo 3, '*Que Lugar é esse que só dá Fenomenal?: Etnografia*' apresento ao leitor os elementos levantados durante a experiência etnográfica e que se mostraram importantes para esta tese, através das falas dos interlocutores em campo, relatos de vivências, fotos, mapas e dados etnografados. Este texto está organizado em quatro partes correspondentes aos gêneros e modalidades de práticas musicais abordadas: samba, música de projeto social (Arautos do Gueto), rap e funk.

No último capítulo, '*Um Lugar ao Sol:*', apresento ao leitor as reflexões efetuadas a partir da etnografia e dos estudos sobre favela e práticas musicais, buscando construir uma visão de como as práticas musicais encontram-se entrelaçadas no modo de vida dos moradores da favela e como elas se realizam no interior das relações sociais estabelecidas, suas determinantes e condicionantes. Se no capítulo anterior eu faço o exercício da abstração separando os elementos e buscando entendê-los nas suas particularidades, neste capítulo eu faço o exercício da concreção, buscando uma visão de totalidade da vida social do morro das pedras a partir das práticas musicais.

Termino com um texto chamado '*Partido Diferente: Reflexões finais*', em que apresento algumas reflexões sobre esta pesquisa e o campo da etnomusicologia, desafios e perspectivas para uma etnomusicologia crítica, e a relação entre a universidade e a favela.

Ao longo do texto, o leitor irá se deparar com caixas interrompendo o fluxo do texto, onde proponho uma pausa para abordar assuntos teóricos tangenciais e importantes para

a compreensão e reflexão que coloco. As gravuras ao longo do texto são mapas, fotografias, letras de música e tipos diferentes de transcrição musical. Uma parte considerável dessas gravuras possui uma extensa legenda. Peço ao leitor que não se assuste, tais legendas junto com suas gravuras funcionam como as caixas acima citadas e tratam de assuntos pertinentes à compreensão do texto, mas que optei por assim proceder para não interferir na fluidez do texto. Na primeira vez que um interlocutor aparecer ele será apresentado, dispensando nova reapresentação posterior. As falas dos interlocutores serão identificadas em rodapé, informando dados da entrevista e, quando necessário, a entrevista será contextualizada no fluxo do próprio texto.

Boa leitura!

1. *PENSA NÊGO*²: QUESTÕES METODOLÓGICAS

Parte 1

Etnografia e Trabalho de Campo:

O período da experiência de campo desta pesquisa etnográfica teve início em 2009 e seguiu-se, com alternância entre períodos de maior e menor frequência em campo até meados de 2017. Essa experiência de campo pode ser dividida nas seguintes fases:

1) 2009-2011: Inserção no campo para trabalho de Iniciação Científica, Estágio Curricular Obrigatório e produção de Monografia de Conclusão de Curso de Graduação em Música com base em experiência etnográfica;

2) 2011-2013: Período equivalente ao mestrado;

3) 2013-2017: Período equivalente ao doutorado, que ainda se divide entre:

a) 2013-2015: Produção de videodocumentário sobre o samba no Morro das Pedras, através da parceria do Projeto de Extensão em Etnomusicologia Aplicada da UFMG³ e o Grupo Cultural Arautos do Gueto;

b) 2015-2017: Continuidade da experiência etnográfica mais ampla com foco na conclusão da pesquisa doutoral.

2 Nome de música de U-Gueto.

3 Glaura Lucas, Rubens Aredes e três bolsistas do curso de graduação em música, Bruno Rocha, Rafael Dutra e Manuel Andrade.

No primeiro período, inseri-me nas atividades de educação musical com tambores do Grupo Cultural Arautos do Gueto na Escola Municipal Hugo Werneck, junto ao Bloco Batuque Salubre. Na ocasião, fui apresentado aos Arautos pela orientadora da iniciação científica, Glauro Lucas, que desenvolvia o projeto de pesquisa sobre significados nas práticas musicais de populações negras em Belo Horizonte e região metropolitana⁴. Neste período, a experiência de campo resumiu-se às atividades do Grupo na Escola. Após um período de familiarização com o Grupo, em diálogo sobre o processo de investigação, foi-me apresentado pelo mesmo a demanda de produzir com eles um material que sistematizasse sua prática de educação social através da música. Naquele momento o Grupo acumulava prestígio junto à comunidade, patrocinadores e órgãos públicos, se tornara referência em termos de educação musical como partícipe de projetos sociais, e almejava divulgar e propagandear seu método e concepções norteadoras. Nesta etapa, a inserção no campo e o estabelecimento de relações com os sujeitos foi mediada pela ação de sistematização da metodologia de educação musical dos Grupo, desde as concepções mais gerais sobre educação social e a prática em conjunto de música como ferramenta dessa, passando pela relação professor – aluno, até a escolha dos materiais sonoros e musicais. Assim, esta etapa da pesquisa teve como foco estudar as práticas de educação musical do Grupo Arautos do Gueto, gerando, ao final, uma apostila didática e de concepção pedagógica entregue para o grupo, atendendo, assim, a um interesse apresentado pelo mesmo. Esta etapa ainda gerou a monografia de conclusão de curso de graduação, ‘Pela Formação De Um Professor Bimusical para a Escola Pública Regular Brasileira’ (AREDES, 2011).

No segundo período mantive-me inserido na escola municipal Hugo Werneck e foi o período em que me tornei mais íntimo dos integrantes do Grupo Cultural Arautos do Gueto e alguns de seus alunos. Foram feitas incursões fora da escola, mas sempre acompanhando o Bloco Batuque Salubre em suas apresentações e atividades externas ao ambiente da escola. Nesta ocasião visava estudar de forma mais profunda a construção de significados musicais e a construção do discurso não verbal através da música, por parte dos

4 “Memória e recriação de significados nas práticas musicais contemporâneas dos negros em Belo Horizonte”. CNPQ.

Arautos do Gueto, não apenas na interação professor – aluno como na etapa anterior, mas na interação do Grupo com comunidade do Morro das Pedras, com os patrocinadores e com a sociedade externa, e também como sua subjetividade, ou seja, sua concepção de mundo, se expressa na prática musical e orienta ideologicamente seu projeto de ação social através da música. Ao final deste período participei da elaboração e início da execução do projeto de extensão em etnomusicologia que levou à produção do videodocumentário citado como formato de pesquisa compartilhada entre o Grupo de Extensão da UFMG e os Arautos do Gueto. Esse processo contribuiu para aprofundar a compreensão da subjetividade do Grupo e os aspectos ideológicos que norteiam suas ações, parte do objeto da dissertação “Mensagens dos Tambores no Morro: Significados musicais, educação e projeto social pelo Grupo Arautos do Gueto” (AREDES, 2013.) publicada ao final desta etapa. Datam deste período boa parte das entrevistas realizadas com os integrantes do Grupo Arautos do Gueto e o levantamento de materiais gráficos e bibliográficos referidos ao grupo usadas nessa tese.

Na primeira parte do terceiro período, ou seja, nos dois primeiros anos do doutorado, o trabalho de campo foi realizado de forma combinada à produção do videodocumentário. O campo etnográfico, profundamente vinculado às atividades da extensão, passou então a se expandir em função de novos interlocutores e em atendimento aos objetivos da pesquisa compartilhada: os sambistas do Morro das Pedras, participantes do vídeo documentário, selecionados pelos próprios Arautos do Gueto, e depois sambistas desconhecidos pelos arautos que me deparei no curso etnográfico no universo do samba no Morro das Pedras. Nesse momento desenvolvi maior intimidade com a favela do Morro das Pedras, seus locais de maior vivência musical, tendo contato com recorte representativo da diversidade de práticas musicais que compõem a vida musical da favela. Saí da Escola Municipal Hugo Werneck e adentrei o Morro das Pedras. Como um barco à deriva, vi-me navegando ao encontro de promotores de diversas práticas musicais e pude vivenciar inúmeras experiências musicais, muito em função das interfaces do samba com a música gospel, o rap, o funk, dentre outras práticas musicais. Através das relações estabelecidas pelos sambistas no interior da comunidade, cheguei até as igrejas neopentecostais, aos promotores do rap, aos botecos de forró e sofrência, aos ensaios de blocos de carnaval, e ouvi uma diversidade de relatos sobre o inacessível Baile Funk da Central e outros bailes funk. Como consequência desse percurso etnográfico, o objetivo geral desta pesquisa doutoral passou a se definir, emergindo da experiência de campo: Realizar um estudo crítico das práticas musicais

no Morro das Pedras considerando as pessoas que as produzem, seu modo de vida e participação delas e de sua produção musical no todo social.

Esse momento da pesquisa, concentrado na ação de extensão, conclui-se em 2016 com a publicação do videodocumentário e do caderno de cifras denominados “O Samba no Morro das Pedras”, com distribuição de cópias de ambos para os integrantes dos Arautos e sambistas no Morro das Pedras. Dentre as exposições públicas do videodocumentário, cito a realizada no Bar Apertadinhos, em data e horário que rotineiramente ocorre a roda de samba, com a presença de sambistas, rappers, arautos, acadêmicos, frequentadores das rodas de samba e outros membros da comunidade do Morro das Pedras. Uma parte significativa das entrevistas a sambistas usada nesta tese, provém das atividades da extensão. Outra parte das entrevistas a sambistas e outros materiais gráficos e bibliográficos sobre o samba no Morro das Pedras, levantados de forma independente da ação de extensão, também ocorreu neste período, assim também como um contato inicial com o universo do rap e do funk.

Com o objetivo da tese melhor definido adentrei em meados do primeiro semestre de 2016 na segunda parte da fase doutoral da vivência etnográfica, já descompromissado do projeto de extensão universitária. Retornei a campo frequentando alguns festivais de hip hop, shows de pagode, rodas de samba, e bares em que se reproduzia gravações de funk sem a presença de DJs e MCs. Realizei entrevistas com os rappers, funkeiros, alguns sambistas, pagodeiros e alunos dos arautos não contemplados em nenhuma das fases anteriores.

Aqui destaco o fato de que, quando o funk passou a ser objeto de interesse desta pesquisa, os bailes funk praticamente já não eram realizados. Houve uma dificuldade grande no acesso aos promotores de funk, que se expressa no número reduzido de funkeiros entrevistados. Essas dificuldades se explicam: 1) O preconceito contra os funkeiros e o receio de eles “representarem de forma negativa” a música do Morro das Pedras. Isso se revelou na indisposição por parte dos arautos, sambistas e rappers em me apresentar funkeiros para o desenvolvimento do trabalho⁵; 2) A censura das redes sociais, pois a pesquisa na internet também tem sido dificultosa. Páginas de facebook vinculadas aos antigos bailes funk no Morro das Pedras, exceto a página “Baile Funk da Central” estão fora do ar, assim como uma

5 Num geral, quando eu solicitava contatos, tinha como respostas ‘não conheço.’, ‘o filho da minha vizinha, mas não tenho telefone e nem sei o nome.’, o conhecido de um amigo mas eu não tenho contato.’; A exceção é o MC Gigante que me foi apresentado por Inácio dos Arautos do Gueto, ressaltando que MC Gigante é ex-aluno dos arautos e boa parte de seu funk é motivacional, com forte influencia gospel

maioria de vídeos, antes disponíveis no youtube, foram derrubados. 3) A perseguição policial e a vinculação do baile funk ao comércio varejista de drogas que, torna o campo mais hostil⁶, e 4) O medo dos meus principais colaboradores em relação à minha própria integridade física⁷.

O caminho etnográfico traçado partiu, portanto do Grupo Cultural Arautos do Gueto, com quem já vinha trabalhando desde 2009, acessando os sambistas apontados por eles a partir de 2013; dos sambistas, seguindo os caminhos apontados por esses e também pelos arautos, fui até os rappers e funkeiros a partir dos finais de 2015. Como consequência dessa periodização do longo tempo de trabalho de campo, combinada à dinamicidade da favela, uma leitura da etnografia desatenta às datas das entrevistas e dos acontecimentos descritos pode provocar alguma confusão. Por exemplo: a maioria das entrevistas usadas nesta tese com os arautos foram realizadas entre 2011 e 2013. Nelas se expressam uma preocupação com a hegemonia do funk e a prática dos bailes que, para eles e naquele momento, deveria ser combatida ou melhor controlada. Também se expressa uma preocupação com a prática do samba que estaria em vias de extinção, devido ao fato de seus espaços físicos e culturais estarem sendo ocupados pelo funk. Advém daí, inclusive, seu desejo em realizar o videodocumentário sobre o samba no Morro das Pedras. Quando entre 2014 e 2015, as entrevistas com sambistas revelaram um processo de revitalização do samba e uma diminuição das práticas de baile funk, dando inclusive a impressão de que “o samba passou ao contra-ataque”. Neste período, o bar Apertadinhos mudou-se para um local de mais fácil acesso, a boate Pega-Pega tornou a ser o bar Coqueiros, de prática de samba, e é aberto o bar

6 Consegui, via facebook, em 2016, acessar o MC 2. Tivemos uma longa conversa pelo chat do site onde me apresentei e conversei sobre a pesquisa até que ele se sentiu à vontade para me passar seu número de celular. Tivemos outra longa conversa por telefone onde ele confirmou a dificuldade hoje existente para a realização dos bailes, negando qualquer envolvimento do baile com o comércio varejista de drogas. Quando solicitei a ele um encontro para entrevista presencial ele alegou impossibilidade de tempo. Pedi a ele o contato de outros MCs com quem eu pudesse conversar, ele então me passou três números de telefone celular que, quando liguei, caiu em gravação eletrônica informando que tais números não existiam

7 Em 2016 consegui um combinado com Raquel Nunes, quando os bailes da central ocorriam divulgados internamente, de última hora e de locais itinerantes. Ela iria me ligar quando fosse ter um baile para que eu pudesse ir. Em agosto de 2016 ele me ligou por volta das 22 horas informando que um baile começaria a meia noite na Praça do Sereno, dentro do Morro. Infelizmente não pude ir. Esse baile foi interditado pela polícia com uso de força. No dia seguinte, Raquel me telefonou contando as cenas da repressão policial e desfazendo o combinado comigo alegando temer pela minha integridade. Este, possivelmente e pela data, foi um dos últimos bailes.

Casa Verde com shows de pagode. Já nos finais de 2015, ao longo de 2016 e nos início de 2017, as últimas entrevistas desta pesquisa realizadas com alguns sambistas, alunos dos arautos, rappers e funkeiros revelaram uma nova recaída das práticas de roda de samba e a extinção dos bailes funk. Neste período, o bar Coqueiros encerrou as atividades de música ao vivo, o bar Apertadinhos mudou-se para um lugar de difícil acesso para reduzir o assédio policial, e o bar Casa Verde tornou-se referência na prática do pagode até ser fechado devido a um incidente que envolveu assassinato de um traficante de drogas durante um show de pagode. A dinamicidade é muito intensa. Em 2017, um novo subgênero musical demonstrou-se importante: o pagofunk, que parece ter ocupado o espaço deixado pelos bailes funk, através dos grupos de pagode que se apropriaram do repertório do funk ressignificando-o. Esse tema, no entanto, não foi incluído na pesquisa por já haver excedido o período de campo.

Todo o trabalho de campo abarca geograficamente, de um total de 12 vilas, as vilas São Jorge 1, São Jorge 2, São Jorge 3, Conjunto Santa Maria, Vila do Morro do Cascalho e Vila das Antenas, sendo assim um recorte geográfico da favela do Morro das Pedras, correspondentes às vilas de maior alcance do trabalho dos Arautos, os primeiros interlocutores. Esse recorte não foi planejado inicialmente, mas acabou se dando assim no curso da própria experiência etnográfica. Boa parte da atividade se deu pela minha participação nos eventos musicais, buscando interagir e vivenciar despreocupado de quaisquer questões predefinidas de pesquisa. Também se realizaram as entrevistas semiestruturadas registradas em vídeo e transcritas. Uma parte das entrevistas realizadas no bojo do projeto de extensão foram transcritas pelos estagiários Bruno Rocha e Rafael Dutra, outras por mim.

Ao material etnografado em relatório de campo, transcrição de entrevistas e fotografias realizadas em campo, se somam materiais adquiridos em redes sociais e grupos de WhatsApp vinculados às práticas musicais do Morro nos quais consegui me inserir, materiais de mídias, jornais e bibliografias complementares sobre o Morro das Pedras, materiais fotográficos e impressos do acervo do Grupo Cultural Arautos do Gueto.

Nesta tese, o trabalho de campo e a construção da etnografia são entendidas como meio de aproximação do objeto de estudo, de levantamento das particularidades e singularidades. Sobre os métodos de elaboração, análise e exposição tratamos na parte deste capítulo que se segue.

Parte 2

Sobre a dialética marxiana

A combinação do tema de pesquisa (as práticas musicais das populações de favelas) com o campo etnográfico (o Morro das Pedras, ou um conjunto de Vilas do Morro) num determinado período de tempo (2009-2017), definiu um objeto de pesquisa composto por uma intensa dinamicidade de diversos elementos que o compõem ou que com ele interagem. Encontrei-me frente a uma unidade complexa, que demandava ser entendida em suas partes e também em seu todo. Por exemplo: Não tem como compreender a dinâmica dos bailes funk, sem compreender sua relação com o comércio varejista de drogas; este, por sua vez, não é possível ser compreendido, sem passar pelo estudo do combate a ele empreendido pelo poder público por meio de projetos de segurança no Morro; associado aos projetos de segurança, encontramos o financiamento de parte das atividades musicais dos Arautos do Gueto; esses, por sua vez, são formadores de músicos que compõem grupos de samba, pagode, blocos de carnaval e são MCs de funk e rap.

Mas compreender essa unidade complexa, ou seja, a unidade formada pelos elementos que caracterizam a vida no Morro das Pedras e a música ali produzida, é só um primeiro passo, pois essa mesma unidade é parte de algo maior, e tanto maior também é a complexidade desse algo. Por exemplo: os bailes funk no Morro das Pedras, por mais que possuam suas particularidades, é uma prática, no mínimo, inspirada nos bailes funk cariocas;

o comércio varejista de drogas no Morro das Pedras é apenas uma parte de um processo de produção e comercialização de drogas na cidade, no Estado, e quiçá no Brasil e mundo, sendo a criminalização deste ramo econômico uma questão global que se encontra na raiz na extinção do bailes funk no Morro das Pedras; já os Arautos do Gueto são uma expressão particular e local do fenômeno de ONGs e projetos sociais que se desenvolveram nas favelas do Brasil no contexto das políticas neoliberais da década de 90 em todo o mundo.

A percepção dessa complexidade demandou uma elaboração metodológica capaz de abordar o objeto de pesquisa na sua diversidade interna como algo único e ao mesmo tempo parte de outro algo maior. O desafio colocado foi: como proceder a busca pelo objetivo da pesquisa - o estudo crítico das práticas musicais no Morro das Pedras focando as pessoas que as produzem, seu modo de vida e participação delas e de sua produção musical no todo social - sem fazer generalizações que ignorem especificidades e particularidades importantes? Ora, os anos de experiência de campo me fez perceber que as interrelações entre cada coisa em campo compunha um todo e era fundamental para mim tentar traduzir esse todo nessa tese e não apenas descrever as partes numa etnografia descritiva. Era preciso, após a abstração das diversas partes, remontar esse quebra-cabeça a fim de tentar compreender o conjunto orgânico da vida musical e social no Morro das Pedras. A “unidade da diversidade”.

Logicamente, a experiência de campo não me revelou todas as particularidades e singularidades da vida musical do Morro das Pedras. É possível que muitos elementos importantes para a compreensão totalizante da vida musical no Morro das Pedras tenham me passado despercebido, ou talvez eu sequer tenha tido acesso a eles para saber de suas existências. Isso, considerando apenas o recorte de quatro eixos musicais, de uma região geográfica do Morro das Pedras e de um determinado período de tempo, pois claro é que a vida musical no Morro das Pedras excede os limites objetivos do que a experiência etnográfica pode abarcar. Conseqüente com as limitações desse empreendimento, era preciso um caminho metodológico que combinasse a pretensão de perceber a unidade formada pela interação entre as partes, com a consciência da impossibilidade de se conhecer todas as partes, no sentido de unificância das coisas, e que considere como parte em estudo as limitações objetivas e subjetivas do investigador no curso da própria pesquisa, na sua relação com o investigado.

Partindo destas considerações acima, o método de análise para esta pesquisa, portanto, é inspirado nos procedimentos dialéticos atribuídos a Marx. Unidade da diversidade

é um termo usado por Marx no texto “O método da economia política”, publicado nos *Grundrisse*, livro montado pós morte de Marx e que reúne seus cadernos de rascunhos usados para a elaboração de sua grande obra de vida, “O Capital”. Nesse texto, Marx trata do método científico por ele empreendido, e posteriormente chamado de materialismo dialético, ou materialismo histórico dialético. Vejamos um trecho onde ele próprio elucida seu proceder analítico, ressaltando que seu objeto de estudo era a economia política:

Se considerarmos um dado país de um ponto de vista político-econômico, começamos com sua população, sua divisão em classes, a cidade, o campo, o mar, os diferentes ramos de produção, a importação e a exportação, a produção e o consumo anuais, os preços das mercadorias etc. Parece ser correto começarmos pelo real e pelo concreto, pelo pressuposto efetivo, e, portanto, no caso da economia, por exemplo, começarmos pela população, que é o fundamento e o sujeito do ato social de produção como um todo. Considerado de maneira mais rigorosa, entretanto, isso se mostra falso. A população é uma abstração quando deixo de fora, por exemplo, as classes das quais é constituída. Essas classes, por sua vez, são uma palavra vazia se desconheço os elementos nos quais se baseiam. P. ex., trabalho assalariado, capital etc. Estes supõem troca, divisão do trabalho, preço, etc. O capital, p. ex., não é nada sem o trabalho assalariado, sem o valor, sem o dinheiro, sem o preço, etc. Por isso, se eu comesse pela população, esta seria uma representação caótica do todo e, por meio de uma determinação mais precisa, chegaria analiticamente a conceitos cada vez mais simples. Daí teria de dar início à viagem de retorno até que finalmente chegasse de novo à população, mas desta vez não como representação caótica de um todo, mas como uma rica totalidade de muitas determinações e relações. (...). O concreto é concreto porque é a síntese de múltiplas determinações, portanto, unidade da diversidade. (...) Por essa razão, o concreto aparece no pensamento como processo da síntese, como resultado, não como ponto de partida, não obstante seja o ponto de partida efetivo e, em consequência, também o ponto de partida da intuição e da representação. Na primeira via, a representação plena foi volatilizada em uma determinação abstrata; na segunda, as determinações abstratas levam à reprodução do concreto por meio do pensamento. (...). (Marx, 2011 [1858]).

Isso significa que para entender as práticas musicais no Morro das Pedras, precisamos ir além de descrever como são o samba, a música dos Arautos do Gueto, o rap e o funk praticados no Morro, em que condições essas músicas são produzidas, porque as pessoas produzem essas músicas, como essas pessoas vivem e como as músicas se inserem no cotidiano. Essa descrição detalhada, esse texto etnográfico em si que levanta o máximo de elementos possíveis do campo numa operação de análise e abstração, é apenas a representação simples das partes e não passa de uma visão caótica do todo. Ir além, significa que,

metodologicamente, é preciso o exercício racional de recompor o todo tomando os elementos que se mostraram determinantes na descrição etnográfica e construindo mentalmente as interações que eles estabelecem entre si. É assim que pretendemos chegar ao desenho da totalidade orgânica do que chamamos de práticas musicais na favela do Morro das Pedras.

Tentemos elucidar o método materialista dialético a partir de algumas categorias chaves e como nesta pesquisa essas categorias se aplicam:

Totalidade, Concreto e Abstração

A noção de totalidade no marxismo parte do princípio de que as partes de algo só são isoladas do todo como possibilidade de pensamento, ou seja, como abstração que, se não coloca as partes em interação entre si, percebendo assim a dinâmica de totalidade à qual conformam as partes, conquanto na realidade é o que se procede, é uma abstração que deifica⁸ as partes.

Para esclarecer a ideia de totalidade, Kosik (1976) afirma que essa não deve ser confundida com conhecimento de todas as coisas, ressaltando a impossibilidade deste procedimento, mas sim, deve ser entendida como unidade da qual fazem parte os elementos em estudo, sem a qual, não é possível uma compreensão desses elementos.

Existe uma diferença fundamental entre a opinião dos que consideram a realidade como totalidade concreta, isto é, como um todo estruturado em curso de desenvolvimento e auto-criação, e a posição dos que afirmam que o conhecimento humano pode ou não atingir a “totalidade” dos aspectos e dos fatos, isto é, das propriedades das coisas, das relações e dos processos da realidade. No segundo caso, a realidade é entendida como o conjunto de todos os fatos. Como o conhecimento humano não pode jamais, por princípio, abranger todos os fatos – pois sempre é possível acrescentar fatos e aspectos ulteriores – a tese da concreticidade e totalidade

8 Apenas as isola no pensamento, com a tendencia de dar aos conceitos atribuídos às partes, autonomia em relação ao todo da vida social.

é considerada uma mística. Na realidade, *totalidade não significa todos os fatos*. Totalidade significa: realidade como um todo estruturado, dialético, no qual ou do qual um fato *qualquer* (...) pode vir a ser racionalmente compreendido. (KOSIK, 1976. p.43-44).

Princípio metodológico da investigação dialética da realidade social é o ponto de vista da totalidade concreta, que antes de tudo significa que cada fenômeno pode ser compreendido como momento do todo. (KOSIK, 1976. p.49)

Essa noção de totalidade parte da relação concreto – abstrato, sendo o abstrato, a descrição, a narrativa, o modelo mental, a construção intelectual que se faz das partes, de cada particularidade, de cada singularidade, fato, momento, fenômeno, o que nesta tese corresponde ao exercício etnográfico; o concreto, correspondendo assim à reprodução intelectual da totalidade constituída pelas coisas em investigação, é fruto do processo de síntese das partes abstraídas, síntese essa que opera o procedimento de pôr em interação as partes abstraídas.

Penetrar no real, portanto, é atingir pelo pensamento um conjunto cada vez mais amplo de relações, de detalhes, de elementos, de particularidades, captadas numa totalidade. (...)

O poder de destacar certos objetos do mundo – através de linha de demarcação ideais ou reais – e de imobilizar, de determinar estes objetos, esse poder define, como já sabemos a inteligência e o entendimento. Ela tem o poder de abstrair, de reduzir à sua expressão mais simples o conteúdo concreto.

Se um objeto é mantido isolado pelo pensamento, ele se imobiliza no pensamento, torna-se “abstração” metafísica. Perde sua verdade; nesse sentido, esse objeto não é mais nada. Mas se o consideramos como um objeto momentâneo, valendo não graças a sua forma e seus momentos isolantes, mas graças ao seu conteúdo objetivo; se o considerarmos não como um resultado definitivo, mas como um meio ou uma etapa intermediária para penetrar no real; se a inteligência é complementada pela razão, então a abstração se torna legítima. Torna-se uma etapa para o concreto reencontrado, analisado e compreendido. Num certo sentido ela é concreta. (...)

Para a razão dialética, (...) o abstrato não pode ser mais do que um grau na penetração desse concreto; um momento do movimento, uma etapa, um meio para captar, analisar e determinar o concreto. [...]

A análise que reencontra o concreto através da abstração segue também um duplo movimento, que vai das partes, elementos, aspectos, ao todo, mediante a determinação da ligação objetiva destas partes entre si; e, por outro lado, vai do todo as partes, elementos, aspectos mediante a captação da origem interna dessas diferenças. Nesse duplo movimento, o conhecimento apreende, analisa e, em seguida, reencontra racionalmente o concreto, (...). (LEFEBVRE, 1991. p. 111-117.)

O procedimento dialético marxiano parte, portanto, do concreto – da totalidade – em direção às partes mais simples, fazendo emergir deste processo os conceitos mais simples relativos às partes isoladas. Um processo de decomposição.

A característica precípua do conhecimento consiste na decomposição do todo. (...). O “conceito” e a “abstração”, em uma concepção dialética, têm o significado de método que decompõe o todo para poder reproduzir espiritualmente a estrutura da coisa, e portanto, compreender a coisa. (KOSIK, 1976. p.18)

Após a decomposição deste todo, o procedimento dialético marxiano opera a síntese, fazendo o caminho oposto: partir dos conceitos mais simples, das partes abstraídas, em direção ao concreto, à totalidade. É a dialética entre o todo e as partes, entre o concreto e o abstrato. Nesta tese, é o ir além da etnografia.

O Caminho entre a “caótica representação do todo” e a “rica totalidade da multiplicidade das determinações e das relações” coincide com a compreensão da realidade. O todo não é imediatamente cognoscível para o homem, embora lhe seja dado imediatamente em forma sensível, isto é, na representação, na opinião e na experiência. Portanto, o todo é imediatamente acessível ao homem, mas é um todo caótico e obscuro. Para que possa conhecer e compreender esse todo, possa torná-lo claro e explicá-lo, o homem tem de fazer um *detour*: o concreto se torna compreensível através da mediação do abstrato, o todo através da mediação da parte. (...). (KOSIK, 1976. p.36)

Gorender ainda nos diz que a interação abstrato-concreto, parte-totalidade, ocorre de maneira constante. Ou seja, mesmo no caminho rumo ao refinamento da abstração, não se perde o concreto de vista, da mesma forma que, ao encontrar-se no caminho da concreção, não se perde também as abstrações:

A estrutura d’*O capital*, segundo [Friedrich] Lange, foi montada de acordo com um plano que parte do nível mais alto de abstração, no qual se focalizam fatores isolados ou no menor número possível, daí procedendo por concretização progressiva, à medida que se acrescentam novos fatores, no sentido da aproximação cada vez maior e multilateral com a realidade fatural. A essa interpretação, no geral correta, acrescentamos que o trânsito do abstrato ao concreto se faz em todo o

percurso, a começar pelo Livro I. Já nele, encontramos o jogo dialético da passagem do abstrato ao concreto real e vice-versa. (Gorender, 2013. p.37)

Como parte da interação entre o todo e as partes, entre o concreto e o abstrato, o procedimento dialético coloca também em correlação o fato isolado e a generalização na condição de codependentes um do outro no processo de construção de sentido.

A dependência entre os fatos e as generalizações é uma conexão e dependência recíproca; assim como a generalização é impossível sem os fatos, do mesmo modo tampouco existem fatos científicos que não contenham o elemento da generalização. (...) Nesta relação lógica se exprime a verdade de que a generalização é conexão interna dos fatos e que o próprio fato é reflexo de um determinado contexto. Cada fato na sua essência ontológica reflete toda a realidade; e o significado *objetivo* dos fatos consiste na riqueza e essencialidade com que eles completam e ao mesmo tempo refletem a realidade. (KOSIK, 1976. p.54)⁹

No capítulo que se segue, forneço ao leitor ferramentas teóricas sobre a questão das favelas e das músicas nelas produzidas em todo o mundo, citando fatos, dados e elementos factuais. Assim, falo do ‘fórró eletrônico gospel’ para exemplificar um caso de prática musical de origem tradicional que tornou-se música comercial e midiática de temática religiosa relativa às religiões contemporâneas de forte penetração nas favelas. Dessa forma, neste capítulo 1, nada mais fiz que apresentar a problemática geral desta tese, fornecendo ao leitor ferramentas que auxiliaram na compreensão dos fenômenos observados em campo, sem adentrar o campo etnográfico.

No capítulo 3, busco apresentar ao leitor a etnografia descritiva das práticas musicais no Morro das Pedras, separando-o em quatro núcleos de práticas musicais: samba, Arautos do Gueto, rap e funk, separando as características musicais, rituais e os elementos da

9 Evitando que seu leitor confunda essa concepção da relação entre fato e generalização como formas positivistas, Kosik ainda fala: “A teoria materialista do conhecimento, como reprodução espiritual da realidade, capta o caráter *ambíguo* da consciência, que escapa tanto ao positivismo [em que o fato determina a generalização] quanto ao idealismo [em que a generalização determina o fato]. A consciência humana é “reflexo” e ao mesmo tempo “projeção”; registra e contrói, toma nota e planeja, reflete e antecipa; é ao mesmo tempo receptiva e ativa. (KOSIK, 1976. p.32-33).

vida social que com eles interagem, sem, entretanto, estabelecer as interrelações. Assim, procedi a uma primeira abstração, a abstração arbitrária, isolando as partes do todo e buscando descrevê-las com o apoio dos elementos mais gerais apercebidos no capítulo 2 – por exemplo, quando da descrição das *time-lines* em forma teórica e geral no capítulo 2 para a exposição das *time-lines* singulares observadas em campo no capítulo 3. Deste modo, o capítulo 3 é a descrição etnográfica, enquanto o capítulo 2 funciona como instrumental conceitual para o exercício de abstração necessário a se fazer no capítulo 3. O exercício dialético de pôr em interação as partes abstraídas, visando atingir a concreção e visão de totalidade, é o desafio que nos guarda o capítulo 4.

Inspirado no procedimento dialético marxiano, o método de análise desta pesquisa consiste, em um primeiro momento, em entrar nas particularidades do objeto, para depois retornar ao todo tentando sintetizar uma compreensão mais geral. Assim, espero não simplificar o todo retirando-lhe as nuances particulares que marcam cada um de seus componentes e compreender essas nuances como participantes das interrelações que formam o conjunto orgânico.

2. É O SOM QUE VEM DO GUETO¹⁰: APRESENTAÇÃO

*“É o som que vem do Gueto, é o som que vem do Morro
Esse som já vem de berço, se liga, seu moço!”
(U-Gueto)*

Este capítulo de apresentação é dividido em duas partes. Parte 1 e 2.

A primeira parte é formada por duas seções. A seção 1 trata do fenômeno mundial, nacional e municipal do crescimento das favelas, em número e em tamanho, e dos aspectos sociais¹¹ que o fundamentam, permitem, condicionam e dele participam. Trata também da favela de maneira conceitual e geral, a fim de fazer uma primeira aproximação e contextualização de uma parte importante do tema da pesquisa. A seção 2 aborda as práticas musicais das populações de favelas em âmbito mundial, nacional e municipal, de forma qualitativa, dada a ausência de pesquisas censitárias sobre o assunto. Algumas análises resultantes do cruzamento dos dados da seção 1 com os dados da seção 2 também são elaboradas ao longo da própria seção 2.

A segunda parte do capítulo compõe o texto etnográfico desta tese e é formada pelas seções 3 e 4. A seção 3 apresenta a comunidade do Morro das Pedras a partir de relatos dos interlocutores da pesquisa e de dados encontrados na bibliografia científica, portais oficiais da Prefeitura e outros. Na seção 4, faço um panorama geral das práticas musicais

10 Verso da música “Fenomenal” de U-Gueto

11 Entende-se que os aspectos econômicos são parte dos aspectos sociais.

atualmente presentes no Morro das Pedras a partir dos relatos dos interlocutores e dados encontrados em bibliografia.

Parte 1

Seção 1

A Favelização do Mundo

Segundo o relatório do departamento de assuntos sociais e econômicos das Nações Unidas sobre projeções demográficas, a população mundial, que em 2013 era 7,2 bilhões de pessoas, chegará ao ano de 2050 com 9,6 bilhões e em 2100 com 10,9 bilhões de pessoas (*UNITED NATIONS*, 2013, *apud* SILVEIRA, 2015. p16). Esse crescimento da população está ocorrendo de forma mais intensa nos centros urbanos do terceiro mundo. (*UNFPA*, 2007, *apud* SILVEIRA, 2015. p16). Em 2014, 54% da população mundial já era urbana (*UNITED NATIONS*, 2014, *apud* Silveira, 2015. p21), ou seja, no início do milênio houve uma virada populacional no mundo, em que a humanidade, pela primeira vez em sua história, passou a ser majoritariamente urbana. A população residente nas grandes cidades do mundo hoje é maior que a população total do planeta na década de 60 do século passado. Estima-se ainda que a população rural mundial apresentará crescimento negativo a partir do ano de 2020, três anos à frente apenas da escrita deste texto. O crescimento negativo da população rural mundial ocorrerá em relação inversa ao crescimento da população urbana. (DAVIS, 2004, p.191).

Salta aos olhos o problema do crescimento das favelas e aglomerados. No mundo de hoje, as favelas são o local de morada de um terço da população urbana mundial, e

mais de 90% delas localizam-se nos países do terceiro mundo (UNFPA, 2007., TONUCCI, 2008., *apud* SILVEIRA, 2015. p23.). Estima-se que, em 2050, cerca de três bilhões de pessoas, um terço da população total do mundo, residirão nas favelas dos centros urbanos possuindo baixa renda e em condições precárias de moradia, infraestrutura e acesso a serviços essenciais (UN-HABITAT, 2006-2007., WHO, 2008., *apud* SILVEIRA, 2015. p21.). Embora em menor escala, estudos demográficos sobre os países desenvolvidos também identificam o crescimento de favelas: em 2003, a estimativa da ONU era de que, em média, 6% da população urbana dos países desenvolvidos morava em favelas. Um forte indicativo de crescimento desse índice se deve à intensificação da crise econômica, que faz cair o nível de renda e emprego da população geral, e migratória de africanos e árabes para a Europa e de latinos para os Estados Unidos, o que faz crescer a população demandante de emprego, renda, moradia e serviços sociais nas cidades (DAVIS, 2004. p. 34).

Esse processo de “favelização” e “alfavelização”¹² do mundo, dos meados do século passado até hoje, vem sendo acompanhado pelo crescimento e agudizar dos problemas sociais inerentes tais como habitações precárias; ausência ou precariedade da relação de propriedade jurídica sobre o local de moradia; falta ou baixa qualidade de serviços de água, esgoto, coleta de lixo, energia elétrica e acesso viário; dificuldades no acesso à renda e aos direitos sociais como os trabalhistas, previdenciários, serviços de saúde, educação, cultura e lazer; como também os altos níveis de criminalidade, violência e atividade econômica ilegal em relação à cidade (2UN-HABITAT, 2006-2007., WHO, 2008., *apud* SILVEIRA, 2015. p.21.).

Favela: A categoria ‘favela’ e outros cognitivos remete, de um ponto de vista histórico, aos bairros pobres e cortiços ocupados pela classe operária londrina, no século XIX. A categoria se desenvolveu pela necessidade de explicação da formação desordenada de vilas, sem infraestrutura adequada e em condições precárias, que surgiram perto das fábricas, nas regiões periféricas de Londres (UN-HABITAT, 2006-2007, *apud* SILVEIRA, 2015. p23). O termo ‘favela’, especificamente, surge com o desenvolvimento do mesmo fenômeno na cidade do Rio de Janeiro nos finais do século XIX. Segundo Medeiros (2009, *apud* SILVEIRA, 2015. p23) “A cidade de Canudos (Bahia) foi construída próxima a alguns morros, entre eles o Morro da Favella, cujo nome estava relacionado a uma planta típica e predominante na região. Os soldados do Rio de Janeiro, ao retornarem de [a guerra de] Canudos,

12 Ver Haesbaert (2001)

deixaram de receber seu salário e, sem moradia e dinheiro, acabaram instalando-se, juntamente com outros desabrigados, em morros recém-habitados da cidade definidos então como favelas.”

Assentamento Informal: O termo ‘assentamento informal’ é, segundo Costa e Nascimento (2005. p. 3954), preferencialmente utilizado pela ONU e outros organismos internacionais. A ONU-Habitat define por assentamento informal: “*áreas residenciais onde: (1) moradores não têm segurança de posse com relação à terra ou moradias que habitam, com modalidades que variam entre ocupações ilegais e locação informal; (2) os bairros geralmente carecem ou estão isolados dos serviços básicos e da infraestrutura urbana e (3) as habitações podem não cumprir com os regulamentos vigentes de planejamento e construção, e muitas vezes estão situadas em áreas geograficamente e ambientalmente perigosas*” (ONU, 2016. p. 1).

Aglomerado e Aglomerado Subnormal: O termo aglomerado, segundo Silveira (2015) se refere a um conjunto de favelas. O IBGE denomina como aglomerados subnormais, “*áreas que têm uma ou mais das seguintes características: irregularidade fundiária ou urbanística; deficiência de infraestrutura; perigo de alagamentos, deslizamentos ou outros tipos de risco; altos níveis de densidade dos assentamentos e das edificações; precariedade construtiva das unidades habitacionais; sistemas de transportes insuficientes, caros e com alto nível de desconforto e insegurança; inexistência ou deficiência dos serviços públicos de saneamento, educação e saúde; conjunto de problemas sociais que configuram situações de extrema vulnerabilidade e domínio por uma “ordem” baseada na violência.*” (SILVEIRA, 2015, p16).

Neste trabalho, para fins empíricos, consideramos como favela as comunidades classificadas pelo IBGE como aglomerado subnormal, ou pela ONU-Habitat como assentamento urbano informal.

Desde a década de 70 que a ONU e outros organismos internacionais reconhecem oficialmente a gravidade do problema da habitação urbana precária em todo o mundo, com foco especial nos países subdesenvolvidos e em desenvolvimento. A ONU-Habitat, órgão das Nações Unidas responsável por acompanhar e elaborar política internacional sobre a questão, realizou sua primeira conferência mundial em 1976 e outras duas nos anos 1996 e 2016. A ONU, desde a primeira conferência da ONU-Habitat, vem elaborando políticas norteadas pelo princípio democrático de que moradia é um direito humano universal e pela premissa de que moradia digna é acompanhada de renda e acesso a serviços públicos essenciais como transporte, saúde, educação, etc. A ONU tem orientado os governos nacionais e municipais a elaborarem programas, que sejam preferencialmente executados pelos governos municipais com a participação da população carente de moradia,

que integrem várias áreas de ação com o foco no desenvolvimento de moradia digna: regulamentação fundiária de posse da propriedade; reforma das habitações em condições desfavoráveis; urbanização das favelas; obras de infraestrutura com serviços de água, saneamento, energia elétrica e viário; inserção do Estado nas comunidades com serviços de saúde, educação e segurança; atividades de geração de renda, acesso a cultura e lazer; combate à criminalidade; desalojamentos quando a área for inapropriada com a construção de novas moradias para a relocação dos moradores, e formalização da economia informal das comunidades. Há ainda políticas específicas para refugiados de guerras e migrantes que visam melhorar as condições de reassentamento e legalização de cidadania de forma a evitar a formação de favelas de estrangeiros nas periferias das cidades do primeiro mundo, principal destino dos migrantes e refugiados. Um problema que se concentra no movimento populacional migratório que parte do mundo árabe em direção à Europa. Para o desenvolvimento dessas políticas em âmbito mundial, a ONU-Habitat possui escritórios diversos pelo mundo, inclusive um no Rio de Janeiro, e orienta governos na aplicação de recursos do Banco Mundial¹³. Ainda assim, o número de favelas e favelados do mundo aumenta muito acima das capacidades e possibilidades de intervenção das políticas internacionais, uma vez que os recursos são ineficientes, em função da crise do Estado, e das políticas não interferirem na raiz social do problema (Davis, 2004.).

A industrialização como base material para o processo de urbanização e favelização foi verificada nos países desenvolvidos ao longo do séc. XIX e nos países em desenvolvimento no início do século XX¹⁴. Entretanto, não é o que se observa no intenso processo de urbanização e favelização do mundo dos finais do século XX até a atualidade, em especial nos países subdesenvolvidos. A atual migração do campo para a cidade não está diretamente relacionada à oferta de empregos formais que atraem as classes rurais pobres. O acelerado crescimento urbano e o desenvolvimento ainda mais veloz das favelas se explicam pela combinação dos seguintes fatores: primeiro, a concentração da propriedade da terra e o

13 Ver: <https://nacoesunidas.org/agencia/onuhabitat/>.

14 “Quanto mais rapidamente se acumula o capital numa cidade industrial ou comercial, tanto mais rápido é o afluxo de material humano explorável e tanto mais miseráveis são as moradias improvisadas dos trabalhadores.” (MARX, 2013. p.735.).

avanço tecnológico no campo; segundo, o aumento da extração de mais-valor (mais-valia) sobre o trabalho produtivo (relacionado à produção industrial de mercadorias), e, terceiro, intimamente relacionado ao segundo, a maior disponibilidade de trabalho não produtivo (em relação à produção industrial, embora muitos sejam produtivos em relação à produção capitalista geral) e / ou informal (legal e ilegal) de baixa renda (DAVIS, 2004, p. 194-196.).

Mais valor (mais-valia): Para esclarecer o conceito de mais-valor (mais-valia) e a forma como uso neste trabalho, opto por apresentar ao leitor as seguintes transcrições do texto de Karl Marx:

“Os custos diários de manutenção [da força de trabalho] e seu dispêndio diário, são duas grandezas [de valor] completamente distintas. A primeira determina seu valor de troca e a segunda constitui seu valor de uso. [...] o vendedor da força de trabalho, como o vendedor de qualquer outra mercadoria, realiza seu valor de troca e aliena seu valor de uso.” (MARX, 2013. P.270). “Enquanto o trabalho, mediante sua forma orientada a um fim, transfere ao produto o valor dos meios de produção e nele o conserva [o valor das matérias primas consumidas está embutido no produto final, assim como do desgaste das ferramentas], cada momento de seu movimento cria valor adicional, valor novo. [...] esse novo valor não faz mais do que repor o dinheiro desembolsado pelo capitalista na compra de força de trabalho e gasto pelo trabalhador em meios de subsistência. [...] Já sabemos, no entanto, que o processo de trabalho pode durar além do tempo necessário para produzir e incorporar no objeto de trabalho um mero equivalente do valor [de troca] da força de trabalho. [...] Assim, por meio da ação da força de trabalho, não apenas seu próprio valor se reproduz, mas também se produz um valor excedente. Esse mais-valor constitui o excedente do valor do produto sobre o valor dos elementos formadores do produto, isto é, dos meios de produção e da força de trabalho.” (MARX, 2013. P. 285-286).

“Vimos que o trabalhador, durante uma parte do processo de trabalho, (re)produz apenas o valor de sua força de trabalho, isto é, o valor dos meios necessários à sua subsistência. [...] O segundo período do processo de trabalho [...], custa-lhe, de certo, trabalho, dispêndio de força de trabalho, porém não cria valor algum para o próprio trabalhador. Ele gera mais-valor, que para o capitalista, tem todo o charme de uma criação a partir do nada.” (MARX, 2013. P. 292-293).

“A taxa de mais-valor é, assim, a expressão exata do grau de exploração da força de trabalho pelo capital ou do trabalhador pelo capitalista.” (MARX, 2013. p.294).

Trabalho Produtivo e Não Produtivo (improdutivo): Trabalho produtivo deve ser entendido como aquele que gera mais-valor e o improdutivo aquele que não gera. Num primeiro momento, podemos entender o trabalho produtivo como sendo aquele vinculado à produção de mercadorias e num segundo momento, o trabalho vinculado à circulação das mercadorias e prestação de serviços quando este é destinado à acumulação de capital pelo empregador. Para esclarecer, apresento as seguintes transcrições de Karl Marx:

*“Como o fim imediato e o **produto por excelência** da produção capitalista é a **mais-valia**, temos que só é produtivo aquele trabalho – e só é*

trabalhador produtivo aquele que emprega a força de trabalho – que diretamente **produza mais-valia**; portanto, só o trabalho que **seja consumido** diretamente no processo de produção com vistas à valorização do capital. [...] Todo trabalhador produtivo é assalariado, mas nem todo assalariado é trabalhador produtivo. [...] Quando se compra trabalho para consumi-lo como **valor de uso**, como **serviço**, - e não para colocá-lo como **fator vivo** em lugar do valor do capital variável e incorporá-lo ao processo capitalista de produção -, o trabalho não é trabalho produtivo e o trabalhador assalariado não é trabalhador produtivo. Seu trabalho é consumido por causa de seu **valor de uso**, não como trabalho que **gera valores de troca**; consome-se-o **improdutiva**, não produtivamente. [...] Uma cantora que entoa como um pássaro é um trabalhador improdutivo. Na medida em que vende seu canto, é assalariada ou comerciante. Mas, a mesma cantora, contratada por um empresário (entrepeneur), que a faz cantar para ganhar dinheiro, é um trabalhador produtivo, já que **produz** diretamente capital.” (grifos do autor) (MARX, 1978. P.70-76).

O crescimento do trabalho improdutivo em relação à produção geral de mercadorias, que atualmente ganha os contornos do trabalho informal está associado ao aumento da extração de mais-valor do conjunto dos trabalhadores. Para Marx: “O extraordinário aumento da força produtiva [através do aprimoramento do maquinário] nas esferas da grande indústria, acompanhado como é de uma exploração intensiva e extensivamente ampliada da força de trabalho em todas as esferas da produção, permite empregar de modo improdutivo uma parte cada vez maior da classe trabalhadora.” (MARX, 2013. p.518).

Sobre a transformação de parte do trabalho improdutivo em produtivo, transcrevo Antunes: “Com a interrelação crescente entre mundo produtivo e setor de serviços, vale enfatizar que várias atividades neste setor, anteriormente consideradas improdutivas, tornaram-se diretamente produtivas, subordinadas à lógica exclusiva da racionalidade econômica e da valorização do capital.” (ANTUNES, 2011. P.95).

Quanto à concentração da terra, esta é a redução do número de pequenas propriedades em função do crescimento em tamanho das poucas e grandes propriedades. Isso transforma os pequenos proprietários em trabalhadores rurais assalariados. Mas a concentração da terra também favorece (ao mesmo tempo em que é favorecida pela) a mecanização do campo, ou seja, a agroindústria, gerando o desemprego da população rural e forçando os assalariados rurais a buscarem alternativa no ambiente urbano, mesmo quando este não oferece boas condições (DAVIS, 2004. p.196.)¹⁵. À medida que a questão fundiária rural empurra a humanidade para a concentração urbana, nas cidades boa parte da população

15 “Assim que a produção capitalista se apodera da agricultura, ou de acordo com o grau em que se tenha apoderado dela, a demanda de população rural decresce em termos absolutos na mesma proporção em que aumenta a acumulação do capital em funcionamento nessa esfera, e isso sem que a repulsão desses trabalhadores seja compensada por uma maior atração, como ocorre na indústria não agrícola. Uma parte da população rural se encontra, por isso, continuamente em vias de se transferir para o proletariado urbano ou manufatureiro, e à espreita de circunstâncias favoráveis a essa metamorfose.” (MARX, 2013. p.717.).

ocupa espaços não aproveitados ou subaproveitados nos marcos da ausência do Estado¹⁶ na garantia do direito à moradia, infraestrutura e serviços básicos (DAVIS, 2004. p.201.).

Trabalho Morto e Trabalho Vivo: Dantas (2009) se refere a trabalho morto como sendo a parcela do processo de trabalho constituída pela participação das ferramentas, maquinário, insumos e matéria-prima, e a trabalho vivo como a parcela constituída pela participação dos homens.

Para Marx, *“uma máquina que não serve no processo de trabalho é inútil. Além disso, ela se torna vítima das forças destruidoras do metabolismo natural. O ferro enferruja, a madeira apodrece. O fio que não é tecido ou enovelado é algodão desperdiçado. O trabalho vivo tem de apoderar-se dessas coisas e despertá-las do mundo dos mortos, convertê-las de valores de uso apenas possíveis em valores de uso reais e efetivos. Uma vez tocadas pelo fogo do trabalho, apropriadas como parte do corpo de trabalho, animadas pelas funções que por seu conceito e sua vocação, exercem no processo laboral, elas serão, sim, consumidas, porém segundo um propósito, como elementos constitutivos de novos valores de uso, de novos produtos, aptos a ingressar na esfera do consumo individual, como meios de subsistência ou em um novo processo de trabalho como meios de produção.”* (MARX, 2013. P.260-261).

Sobre o aumento da extração de mais-valia sobre o trabalho produtivo, verifica-se que esse fato tem ocorrido pela introdução de novas formas de aumento da exploração do trabalho assalariado advindos dos processos de “reestruturação produtiva” - o aumento do trabalho morto em relação ao trabalho vivo (DANTAS, 2009, p.49) -, fazendo aumentar o exército industrial de mão de obra de reserva *“que não para de crescer com o ritmo cada vez mais acelerado imprimido pela substituição maciça do trabalho vivo pelo trabalho morto”* (DANTAS, 2009, p. 67) e promovendo a conseqüente redução geral de salários. O aumento da extração de mais-valia também tem se com a redução do acesso aos

16 Davis (2004, p.201.) explica que a ausência do Estado tem origem na falência, do ponto de vista financeiro, do mesmo, o que o torna incapaz de exercer políticas efetivas na solução dos problemas sociais. Para Antunes (2005) e Meszáros (2002), a ausência do Estado corresponde ao início das políticas neoliberais fomentadas pelo FMI e outros organismos econômicos internacionais a fim de aumentar a massa de mais-valia relativa no contexto da reestruturação produtiva.

direitos sociais, ou seja, através da redução do salário indireto, incluindo os de obrigação do Estado, como serviços de saúde e educação públicos (DANTAS, 2009, p.49).

Reestruturação Produtiva e Terceira Revolução Industrial: A partir da década de 70, observa-se o desenvolvimento de uma crise econômica com forte desaceleração das economias nos centros mundiais e queda mundial da taxa de lucro. Como resposta, os organismos políticos e econômicos internacionais passaram a orientar os países em todo o globo a aplicarem um conjunto de políticas, conhecidas como agenda neoliberal de redução de gastos sociais (salário indireto), privatização de serviço público (transformando trabalho improdutivo em produtivo) e flexibilização das relações de trabalho (aumentando a extração de mais-valor). Combinadamente, as grandes empresas e indústrias passaram a enxugar os custos do processo produtivo com redução de gastos em pessoal, profundas mudanças nos processos de produção e a aplicação de novas tecnologias advindas da terceira revolução industrial, caracterizada pelo salto tecnológico, em especial na área de comunicações. (MÉSZÁROS, 2002., ANTUNES, 2005., ANTUNES, 2011., MELLO, 2004)

“A história do capitalismo é a história da constante e permanente reestruturação produtiva. (...) Reestruturação produtiva e crise mundial devem, pois, antes de mais nada, como a própria história tem demonstrado, ser tomadas como aspectos estruturalmente constitutivos da própria lei geral de desenvolvimento do capitalismo enquanto sistema mundial” (MELLO, 2004. p. 6-10.)

A respeito do crescimento do trabalho não produtivo e do trabalho informal de baixa renda, verifica-se que esse fato advém do desemprego no setor produtivo e no estatal. Além de colaborar com o rebaixamento da massa salarial, esse expressivo “excedente populacional” passa a desenvolver diversas atividades urbanas, necessárias para o funcionamento social na esfera da circulação e da prestação de serviços, de baixa remuneração e em condições precárias de trabalho¹⁷ (DANTAS, 2009. p. 67-68.; DURÃES, 2016. p. 874.; MÉSZÁROS, 2002., e ANTUNES, 2005, p.51, 52 e 60.). À medida que o crescimento do trabalho morto diminui e deteriora a renda do trabalho vivo, a extração de mais-valia, cada vez maior, permite o aumento da massa de mais-valia circulante que, mais

¹⁷ Há que se ressaltar aqui que, muitas atividades tidas como não produtivas, por não estarem no processo de produção industrial, tornam-se produtivas quando passam a gerar mais-valia. Isso independe de ser trabalho formal ou informal. Mas, como aponta os estudos do IBGE sobre o trabalho informal no Brasil, há uma tendência grande de as formas de trabalho informal coincidirem de forma numericamente expressiva com o trabalho improdutivo.

pulverizada, passa a ser a fonte de remuneração desse “excedente populacional” (DRUCK; FRANCO, 2007; BARRETO, 2014; BRAGA, 2014, *apud* DURÃES, 2016. p.875-877).

Na verdade, a classe trabalhadora informal global (que se sobrepõe mas não é idêntica à população favelada) tem quase um bilhão de pessoas, constituindo a classe social de crescimento mais rápido e mais sem precedentes da Terra. (...) a crise da década de 1980 inverteu as posições estruturais relativas dos setores formal e informal, promovendo a busca informal da sobrevivência como novo meio de vida principal da maioria das cidades do Terceiro Mundo. (...) O setor informal da economia, junto com a desigualdade social geral, expandiu-se de forma dramática. (...) Desde a década de 1980, cresceram de 5% para 10% da população urbana economicamente ativa. (Davis, 2004, p.209).

Exército Industrial de Mão de Obra de Reserva e População Excedente Supérflua (Excedente Populacional): Para elucidar os conceitos, transcrevo de Marx:

“Portanto, a fórmula da maquinaria é: não a diminuição relativa da jornada individual de trabalho (...) mas a redução da quantidade de trabalhadores (...). O trabalho necessário coloca-se, então, imediatamente como população supérflua, como excedente populacional – aquela massa incapaz de gerar mais trabalho”. (MARX, 2005. p. 237-238.).

“Com o avanço da acumulação, modifica-se, portanto, a proporção entre as partes constante [maquinário, ferramentas, insumos, etc., isto é, relativo ao trabalho morto] e variável [força de trabalho, isto é, relativo ao trabalho vivo] do capital; se originalmente era de 1:1, agora ela passa a 2:1, 3:1, 4:1, 5:1, 7:1 etc., (...). Essa diminuição relativa de seu componente variável, acelerada pelo crescimento do capital total, e numa proporção maior que o próprio crescimento deste último, aparece, inversamente, como um aumento absoluto da população trabalhadora (...). A acumulação capitalista produz constantemente, e na proporção de sua energia e seu volume, uma população trabalhadora adicional relativamente excedente, isto é, excessiva para as necessidades médias de valorização do capital e, portanto, supérflua.” (MARX, 2013. p.704-705.).

“Mas se a população trabalhadora excedente é um produto necessário da acumulação ou do desenvolvimento da riqueza com base capitalista, essa superpopulação se converte, em contrapartida, em alavanca da acumulação capitalista, e até mesmo numa condição de existência do modo de produção capitalista. Ela constitui um exército industrial de reserva disponível, (...). Ela fornece a suas necessidades variáveis de valorização o material humano sempre pronto para ser explorado, independentemente dos limites do verdadeiro aumento populacional.” (MARX, 2013. p.707.).

Em 2017, as formas vulneráveis e precarizadas de trabalho, como trabalhadores não remunerados em negócios familiares e trabalhadores autônomos, constituíram, em 2016, mais de 42% do total no mundo (ILO, 2017, p.02).

Vivemos, portanto, um mundo de enormes contingentes populacionais urbanos empobrecidos e “aglomerados”. A face do mundo é cada vez mais marcada pela presença de grandes favelas em grandes cidades abrigando diversos tipos de trabalhadores improdutivos, informais e precarizados que retiram sua (baixa) renda da circulação pulverizada de mais-valia. Não foram encontrados dados globais sobre a natureza das atividades econômicas informais desenvolvidas pelas populações de favela. Isso ocorre possivelmente pelo fato de os relatórios internacionais sobre a questão buscarem desenhar o quadro global geral, utilizando assim categorias amplas como empregados do comércio ou indústria, desempregados e autônomos e desprezando características particulares com suas variantes nacionais ou regionais.

A favelização do Brasil

No Brasil, entre 1950 e 2000, a população urbana presente em cidades com mais de 20 mil habitantes cresceu de 11 milhões para 125 milhões (BONDUKI, 2008, p.73.). No ano de 2050, a população brasileira contabilizará entre 209 a 218 milhões de habitantes sendo que 82% dessas pessoas estarão residindo em centros urbanos (IPEA, 2004, *apud* SILVEIRA, 2015. p.16.). O movimento de migração das regiões rurais para as urbanas teve seu auge entre as décadas de 1960 e 1980 e se explica pela busca de “*melhoria no padrão de*

vida, ascensão social e acesso à propriedade, já que nas áreas rurais a questão fundiária sofria forte concentração” (TONUCI, apud SILVEIRA, 2015. p.22.).

Entre 1991 e 2010, a população residente em favelas no Brasil aumentou 84% enquanto a população geral do país cresceu 16%. A população brasileira total cresceu, entre 1991 e 2000, em média, 1,98% ao ano, enquanto a população moradora de favelas aumentou a mais de 7% ao ano (IBGE 2000, *apud* BONDUKI, 2008, p.88). A região sudeste do país concentra o maior número de aglomerados subnormais do país, em sua maioria nas regiões metropolitanas de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. (SILVEIRA, 2015. p.24.).

No início do milênio, a população favelada de São Paulo correspondia a 20% da população da cidade, assim como também no Rio de Janeiro e Belo Horizonte; 28% em Fortaleza; 33% em Salvador; 40% em Recife e 50% em Belém (LABHAB, 1999.; SOUZA, 1990.; BUENO, 2001., e IBGE; *apud* BONDUKI, 2008, p.88). Ainda no início do milênio, o déficit habitacional no país era de 6,6 milhões de moradias, sendo 5,4 milhões nas áreas urbanas; 41% na região Sudeste e 83,2% concentrado nas famílias com renda mensal de até três salários mínimos (BONDUKI, 2008, p.82)¹⁸.

As origens mais comuns das favelas brasileiras, do ponto de vista da escolha do local na cidade para assentamento pelos primeiros moradores, se relacionam com o local de trabalho da população original. O Complexo do Alemão, no Rio de Janeiro, por exemplo, surgiu em função das instalações fabris próximas à região abrigando desde então e até os dias de hoje boa parte das famílias dos operários que nelas trabalham, embora a informalidade seja a marca atual das atividades econômicas da população e boa parte das fábricas tenham saído da região. Outras favelas, como as da zona sul do Rio de Janeiro, desenvolveram-se em função de os moradores serem prestadores de serviços nos bairros ricos da cidade (MOTTA, 2015. p. 438.).

18 A média da jornada de trabalho da população de favela no estado do Rio de Janeiro é cinco horas semanais a mais que a média da jornada de trabalho da população total, ao mesmo tempo que a média da renda do trabalho da população de favela é 5,3 vezes menor. A média da remuneração por hora de trabalho da população de favela no Rio de Janeiro é R\$ 1,99 enquanto da população total é de R\$ 11,80. Isso ocorre porque a informalidade do trabalho leva à extrapolação do piso de salário e do teto de horas de trabalho previstos na legislação trabalhista, independente de serem trabalhadores produtivos ou improdutivos. (NERI, 2004. p.3-4).

De forma geral, as origens das favelas brasileiras relacionam-se com a industrialização das cidades, embora o crescimento delas esteja acontecendo independente de novas instalações industriais e até mesmo de forma paralela à desinstalação industrial. As primeiras grandes indústrias se desenvolveram nos meados de 1890 no ramo alimentício e têxtil substituindo importações e em atividades industriais auxiliares às atividades portuárias de importação e exportação. Foram fundamentais, para tanto, a existência de um mercado interno (consumidor e de mão de obra) gestado pela economia cafeeira, a abundância de matérias-primas e políticas estatais protecionistas. Porém, somente a partir da década de trinta do séc. XX. pode-se verificar um salto industrializador partindo do capital acumulado pelos antigos cafeicultores e outras oligarquias agrárias, em virtude da crise econômica de 1929 e a Segunda Guerra Mundial, que provocaram a queda das exportações dos produtos agrários brasileiros e a queda das importações de produtos industrializados. O desenvolvimento industrial neste período ocorreu pela existência de um mercado interno desabastecido de produtos industriais e a transferência de capitais do agrário para o urbano, com apoio do Estado que garantiu a construção da indústria pesada e da infraestrutura necessária. Essa industrialização atraiu fortemente a massa rural gerando um significativo exército industrial de reserva fermentando as favelas. O período militar iniciado em 1964 é marcado pela elevação da acumulação capitalista industrial associado ao capital estrangeiro (OLIVEN, 2010. p.58-70.)

Em meados da década de 80, entretanto, a industrialização diminuiu seu ritmo de crescimento acompanhando a queda da taxa de lucro geral no país (e no mundo, vide reestruturação produtiva) sem, entretanto, interromper o processo de urbanização da população que, cada vez mais, procura as cidades. O fenômeno é explicado pela crescente mecanização e industrialização do campo, pela concentração fundiária e pela expectativa de melhor acesso à renda e direitos sociais que a ideia de vida urbana fomenta (OLIVEN, 2010. p.58-70.).

A urbanização, entretanto, [a partir dos anos 80] apresenta um padrão diferente da industrialização. A primeira se torna muitas vezes relativamente independente do desenvolvimento industrial regional. O crescimento das cidades menos industrializadas apresenta um ritmo quase tão intenso como o das cidades mais industrializadas. (...) Nestas cidades uma grande parte da população está geralmente desempregada ou subempregada num setor pseudoterciário e forma o que é frequentemente chamado de população “marginal”, embora este fenômeno também esteja presente nas cidades mais dinâmicas. (OLIVEN, 2010. p.62.).

Na atualidade, o país vive um processo de desindustrialização ao mesmo tempo em que se observa o aumento das ocupações urbanas informais.

Vejamos agora um pouco das políticas de Estado para a questão das favelas no Brasil. Bonduki (2008), revelou que a intervenção estatal até o início do século XX consistiu-se de remoções forçadas com ou sem indenização ou entrega de moradia popular. Segundo ele, ao longo do século XX, o Estado utilizou recursos públicos, principalmente do FGTS após a sua criação, para executar ações concentradas em construção de moradias, cessão de crédito popular para a aquisição e construção de imóveis residenciais, além de obras de saneamento básico, acesso viário e infraestrutura, seguindo assim as orientações da ONU e do banco Mundial, sem, entretanto, deixar de executar, de forma combinada e estratégica para o desenvolvimento das cidades, as remoções. Ele conclui que tais políticas não conseguiram reduzir o déficit habitacional, não estancou o crescimento das favelas e acabou por beneficiar mais a indústria da construção civil e o sistema de crédito operado, na maioria das vezes, pela Caixa Econômica Federal.

Nogueira (2012) demonstrou como, na primeira década do século XXI, o principal programa habitacional do Estado Brasileiro, *Minha Casa, Minha Vida*, constituiu-se mais como um pacote econômico anticíclico (de contenção de crise econômica), com favorecimento da indústria da construção civil e sistema de crédito, do que de fato um programa habitacional. Em 2007, foi lançado pelo governo federal o Programa de Aceleração do Crescimento (PAC), que, dentre as diversas obras públicas de infraestrutura no campo e nas cidades, forneceu apoio financeiro às políticas municipais de urbanização e reassentamento destinados às favelas (SILVEIRA, 2015. p.19).

Cerca de 70% da população que sofre do déficit habitacional no Brasil possui sua principal atividade econômica no mercado informal (BONDUKI, 2008, p.89). Esse

mercado de trabalho informal nas favelas é composto pelo comércio de cosméticos, perfumes, roupas íntimas femininas, roupas em geral e bijuterias desenvolvido por mulheres com a intenção de complementar a renda familiar e adquirir maior independência financeira em relação a seu conjuge. Há ainda a produção, no espaço doméstico, de alimentos como doces, salgadinhos e lanches a serem vendidos nas ruas pelos próprios produtores e familiares. Registra-se a transformação do espaço doméstico em espaço de comércio e prestação de serviços, como parte da casa que se torna salão de beleza, lojinha de artigos diversos, lanchonete, bar, sorveteria, etc. Há ainda a locação de casas e lojas como atividade; muitas vezes faz-se “reformas”, dividindo a casa ou loja em duas casas ou lojas, de forma a se ocupar uma e alugar a outra, ou alugar as duas ganhando mais com dois aluguéis mais baratos do que com um mais caro (MOTTA, 2015, p. 451). Neri (2004) registrou que na favela da Rocinha (RJ) há ainda os biscateiros – prestadores de serviços diversos -, e autônomos, do tipo chofer, caminhoneiro, pedreiro, corretor, professor particular, dentre outros. Ele revelou que 43,1% dos microempresários (trabalhadores autônomos informais) são auxiliados por suas respectivas famílias, sendo que, em números percentuais, 38,42% do total “*recebem auxílio familiar por intermédio do trabalho [não remunerado] de seus membros, principalmente do cônjuge (20%) e de seus filhos (16,20%)*” (p.13-14).

Os estudos do IBGE acerca do trabalho informal no Brasil, independente de o trabalhador residir em favela ou não, usam as seguintes categorias: Indústrias de Transformação e Extrativa; Construção Civil; Comércio e Reparação; Serviços de Alojamento e Alimentação; Transporte, Armazenagem e Comunicações; Atividades Imobiliárias, Aluguéis e Serviços Prestados às Empresas; Educação, Saúde e Serviços Sociais; Outros Serviços Coletivos, Sociais e Pessoais; Outras Atividades; e Atividades mal definidas. (BRASIL, IBGE, 2013). Para Kon:

os trabalhadores autônomos [no total do Brasil, não apenas os moradores de favela] representam quase 21% do global de trabalhadores, dos quais a maior parte se concentra em ocupações de semiquualificados e profissionais liberais, que incluem ocupações que requerem algum grau de conhecimento técnico para o exercício das funções (embora na maior parte rudimentares), como por exemplo mecânicos, ferreiros, serralheiros, estofadores, cesteiros, vidreiros, alfaiates, costureiras, ourives, manicuras, cabeleireiras, entre outros. Os autônomos não-qualificados representam 2,7%, correspondendo na maior parte a ocupações relacionadas a trabalhos braçais, engraxates e bilheteiros. Os restantes distribuem-se nas demais categorias de **ocupações, com representatividades não significativas**, como por exemplo professores particulares, leiloeiros, fotógrafos, **músicos, demais artistas**, corretores, etc. (...) professores, religiosos, esportistas, **artistas**, parteiras, enfermeiras e ainda administradores ou gerentes sem nível superior, (...) trabalhadores braçais,

lavadeiras, passadeiras, vigias, serventes, contínuos, guardadores de automóveis (...). (grifo nosso) (KON, 2002. P. 34).

Vimos que o trabalho informal corresponde em grande medida ao trabalho improdutivo, fato que se reforça entre os trabalhadores informais da favela da Rocinha segundo o estudo citado. São, portanto, do ponto de vista da produção de capital, trabalhadores improdutivos e população supérflua excedente.

A favelização de Belo Horizonte

Em Belo Horizonte, o crescimento populacional nas favelas tem sido proporcionalmente maior que no restante da cidade. Em 2015, a capital mineira ocupava o sexto lugar dentre as cidades com elevados números de favelas do país e terceiro da região Sudeste, totalizando 215 aglomerados e favelas, com cerca de 130.000 domicílios em condições precárias, abrigando em torno de 425.000 pessoas; cerca de 20% da população (AFONSO, 2008., *apud* SILVEIRA, 2015. p.25.). As favelas mais antigas e conhecidas são a Pedreira Prado Lopes, o Aglomerado da Serra, o Aglomerado Santa Lúcia e o Aglomerado Morro das Pedras. A renda média da população de favela é três vezes menor que a renda média da população do restante da cidade (PAIVA, 2009. p. 7-33)¹⁹.

19 Segundo matéria do jornal Estado de Minas, publicada no site da Associação Brasileira de Engenharia Sanitária e Ambiental (sem data especificada), intitulada “Mais Gente na Favela”, a população moradora das favelas em Belo Horizonte correspondia à população total da cidade de médio porte de Uberaba, com cerca de 300 mil habitantes. Segundo a matéria, são 87 mil domicílios de 169 vilas, favelas e assentamentos considerados aglomerados subnormais pelo IBGE. São ainda 598,7 mil moradores de favelas no estado de Minas Gerais, o equivalente a quase a população de Uberlândia. O Aglomerado da Serra é ainda a maior favela de Minas, seguida do Aglomerado Morro das Pedras e a da Barragem Santa Lúcia, em Belo Horizonte. Minas é o quarto estado em aglomerados e Belo Horizonte a sétima capital, atrás do Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, Belém, Fortaleza e Recife. Jornal Estado de Minas - Associação Brasileira de Engenharia Sanitária e Ambiental – <http://www.abes-mg.org.br/visualizacao-de-clippings/ler/3220/mais-gente-na-favela>. Acessado em 18/03/2017.

Belo Horizonte foi fundada em dezembro de 1897 seguindo os modelos urbanos das cidades de Paris e Washington, com traçados simetricamente definidos, ruas e avenidas longas e largas, praças e boa arborização²⁰ (MOTTA, 2009., *apud* SILVEIRA, 2015. p.28). A cidade foi concebida para ser local de moradia da burguesia mineira e dos altos e médios funcionários públicos do Estado de Minas Gerais, já que na cidade se concentraria a vida administrativa do Estado (SILVEIRA, 2015. p48.).

Os primeiros assentamentos irregulares remontam à fundação da cidade, quando a desapropriação dos moradores do antigo Curral Del Rey fez com que os desalojados procurassem as periferias em busca de local para construção de moradia. (SILVEIRA, 2015. p.28.). A eles, somaram-se os operários da indústria da construção civil, migrantes de outras regiões do estado e país, que construíram a capital e que, ao longo do trabalho, se instalaram “*provisória e precariamente em acampamentos, canteiros de obras e vilas*”, mas, quando do término do trabalho, transformaram as moradias temporárias em permanentes. (PINTO, VERÍSSIMO, 2014., *apud* SILVEIRA, 2015. p28.).

Em 1895, antes da inauguração, a capital mineira já possuía duas ocupações informais que posteriormente ficaram conhecidas como Favela do Córrego do Leitão e Favela da Estação, somando cerca de três mil habitantes quando a cidade ainda não contabilizava dez mil habitantes totais (PINTO, VERÍSSIMO, 2014., GUIMARÃES, 1992., *apud* SILVEIRA, 2015. p29). A ação do poder público foi, em 1900, a remoção das famílias e a criação da ‘Área Operária’, para moradia da população removida (GUIMARÃES. 1992). Já na década de 1930, ocorreu a remoção da Favela da Barroca, formada pelos moradores anteriormente retirados das favelas do Córrego do Leitão e da Favela da Estação, para dar lugar aos bairros do Barro Preto e Santo Agostinho (MOURA, 1994.).

A década de 1940 é marcada pela instalação de novas indústrias, valorização dos terrenos próximos ao centro e crescimento da especulação imobiliária. Datam dessa época o Complexo Arquitetônico da Pampulha, a Avenida Antônio Carlos, a continuidade da Avenida Amazonas em direção à cidade de Contagem, a instalação da Cidade Industrial, arquitetada para abrigar as novas indústrias e o primeiro Terminal Rodoviário. As novas indústrias instaladas promoveram a expansão das favelas, devido ao êxodo rural de trabalhadores em busca de emprego. Todo esse desenvolvimento industrial da década de 1940 fez com que em 1950, a população da cidade desse um salto de 350 mil habitantes no início

20 Em sintonia ainda com a reforma urbana da cidade do Rio de Janeiro que aconteceu apenas 6 anos após a fundação de Belo Horizonte.

da década, para 700 mil ao final, com cerca de 10% dessa população residindo nas favelas. (MOURA, 1994.).

Na década de 1960, a prefeitura construiu a Ferrobel²¹ - Ferro de Belo Horizonte S. A. - empresa de economia mista, da qual era detentora de 60% das ações, para explorar o minério de ferro da região do Mangabeiras, Cercadinho e Barreiro. Da empresa, seriam cobrados *royalties* que alimentariam o orçamento destinado a obras públicas de urbanização da cidade, dos bairros e das favelas. Entretanto, as atividades da Ferrobel não foram suficientes para a redução ou contenção do crescimento das favelas na cidade, de forma que em 1970 a cidade contava com mais de 1 milhão e 200 mil habitantes, com cerca de 15% deles morando em favelas. (PINTO e NETO, s.d.). Na década de 1970 foram realizadas pelo CHISBEL (Coordenação de Habitação de Interesse Social de Belo Horizonte) remoções de 8.788 famílias, com a demolição de 27.247 cômodos para a implantação e ampliação da Via Expressa, Avenidas Raja Gabáglia, Prudente de Moraes e Pedro II. Os desalojados receberam pequenas indenizações insuficientes para cobrir o custo de aquisição de novo imóvel em região regular de habitação, migrando para outras favelas ou fazendo novo assentamento irregular (SOMARRIBA; VALADARES; AFONSO. 1984.).

Entre 1979 e o final do século XX foram executados os programas PRODECOM (Programa de Desenvolvimento das Comunidades, da Secretaria de Estado do Planejamento e Coordenação Geral, 1979 - 1982), PROFAVELA (Programa Municipal de Regularização de Favelas, 1986-1992) e o ALVORADA (Programa Municipal de Regularização de Favelas, 1993-2000; que foi levado como exemplo no relatório nacional apresentado à Conferência da ONU-Habitat II). Todos esses programas se baseavam na ação integrada de reconhecimento dos direitos dos moradores às áreas de ocupação com atividades de regularização jurídica e intervenções de infraestrutura, produção de conjuntos habitacionais para moradores de regiões de risco desalojados, urbanização e regularização fundiária (CONTI, 2004., MOTTA, 2009., *apud* SILVEIRA, 2015. p.32). Esses programas ainda incorporavam a população civil, em especial os moradores de favelas, na elaboração e execução das ações, seguindo assim as orientações gerais do Banco Mundial, um dos financiadores, e da ONU para os problemas de habitação nos países subdesenvolvidos e em desenvolvimento (CONTI, 2004. p.190.). Nesse período, são registradas melhorias de infraestrutura e acesso a serviços públicos básicos, além do reconhecimento de propriedade em algumas favelas. Por outro lado, registra-se também o crescimento em tamanho e número

21 Na década de 1980, parte do patrimônio produtivo da Ferrobel é privatizado e a Empresa torna-se a atual Urbel, com atividades exclusivas na projeção e execução de obras públicas de urbanização. (Pinto e Neto. s.d.)

de favelas na cidade. Em 1992, já vivam 481 mil pessoas nas favelas em Belo Horizonte, o equivalente a cerca de 20% da população da cidade. (Pinto e Neto. s.d.).

Em 2005, a PBH implantou o Programa Vila Viva, seguindo os mesmos moldes dos programas anteriores: promoção de melhorias na infraestrutura das favelas, reconhecimento de propriedade fundiária e remoções quando o terreno era tido como impróprio para edificações (AFONSO, 2008., *apud* SILVEIRA, 2015. p.34). O Vila Viva é financiado pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), Ministério das Cidades (Governo Federal) e conta ainda com contrapartida do município. A partir de 2007, o programa passou a receber recursos do PAC além da articulação com o programa *Minha Casa, Minha Vida* (TONUCCI, 2008., MOTTA, 2009., *apud* SILVEIRA, 2015. p.36.).

Não foram encontrados dados substanciais sobre a natureza e perfil das atividades econômicas dos moradores das favelas de Belo Horizonte especificamente. Apenas o IBGE (2000) indica que os trabalhadores domésticos representavam 19,36% da população das favelas da cidade, sem descrever o tipo de atividade doméstica desenvolvida.

Dentre os tipos de trabalhadores informais moradores de favela, encontram-se aqueles que retiram sua porção da riqueza social, ou pelo menos parte de sua porção, através da prestação de serviços artísticos como a execução de atividades vinculadas à prática de música. Sejam aqueles que trocam a execução musical por dinheiro na forma de cachês e *couverts* artísticos; aqueles que trocam a execução musical por outros serviços e mercadorias como alimentos, bebidas e entretenimento, ou ainda os que trocam a execução de música ou atividade que envolve música por salários regulares, com ou sem acesso a direitos trabalhistas, como são muitas das atividades desenvolvidas em projetos sociais vinculados a ONGs, instituições públicas, fundações e entidades.

Certamente, a produção musical com fins remunerativos de moradores de favelas é diversa e cheia de particularidades nacionais e regionais, desde aspectos estéticos, técnicos e rituais até os aspectos vinculados às condições de trabalho, seja na produção musical ou na venda.

Há também a presença de tradições musicais particulares, locais e ancestrais, cujas práticas musicais não se configuram como meio de subsistência, quer dizer, fonte de renda, não estando diretamente sujeitas a condicionamentos do mercado, embora faça parte da vida social como um todo e se relacione de forma condicional ao modo de vida da população e o ambiente de favela. Há ainda que se considerar os impactos locais de fenômenos musicais mundiais como a indústria audiofônica e de entretenimento e, sua decorrente, a *world music*. Questões essas que trataremos mais à frente na seção 2 deste capítulo. Antes vejamos um pouco do quadro brasileiro no que tange à favela.

Um olhar panorâmico na bibliografia em Etnomusicologia, Antropologia, Estudos Culturais, Ciências Sociais, dentre outras áreas do saber no país, revela uma diversidade de atividades musicais das populações de favela. Existe aquela voltada para a geração de renda – atividades profissionais que geram renda na forma de cachês por shows e comércio de sua música, aulas particulares de música, promoção de eventos, ou ainda a venda de mão de obra como assalariados precarizados para ONGs e instituições educativas e musicais. Existe ainda o tipo de atividade musical sem geração de renda direta, mas vinculada às tradições e atividades familiares que se processam no interior do modo de vida dessas pessoas. Mas essa questão trataremos mais à frente, na segunda seção deste capítulo. Por ora, vejamos um pouco sobre as favelas em Belo Horizonte.

Em 2002, LIBÂNIO (2004) publicou o *Guia Cultural das Vilas e Favelas de Belo Horizonte*, depois atualizado e republicado nos anos de 2003 e 2004. Esse importante trabalho consiste em um catálogo das atividades culturais – música, artesanato, dança, artes plásticas; teatro, literatura, folclore, religiosidade e artes visuais -. Essa publicação é fruto de uma pesquisa de campo extensiva nas “226 vilas, favelas e conjuntos habitacionais públicos de Belo Horizonte reconhecidos oficialmente pela Prefeitura” (p.29), catalogando “739 artistas-solo ou grupos culturais” (p.29), envolvendo “6.911 pessoas”. Esse material revela uma intensa e diversa vida cultural nas comunidades faveladas da cidade. Praticamente todas as favelas contam com aparelhos públicos culturais, ONGs ou entidades similares que executam projetos sociais com atividades artísticas e musicais. Existe ainda uma diversidade de artistas autônomos e práticas musicais comunitárias sem relação direta com a geração de renda e com origem em tradições comunitárias e familiares.

Até aqui, vimos que hoje as favelas abrigam cerca de um terço da população urbana mundial, estando localizadas especialmente nos países subdesenvolvidos e em desenvolvimento. Verificamos também os processos sociais de desenvolvimento do capital que condicionam a formação e crescimento das favelas no mundo: primeiro, a forte concentração fundiária; segundo, o aumento da taxa de extração de mais-valor sobre o trabalho produtivo; e terceiro, vinculado dependentemente ao segundo, maior disponibilidade de trabalho improdutivo e informal, de baixa renda e precarizado. Observamos ainda que as estimativas da ONU e outros órgãos internacionais são de que as favelas mundialmente continuem crescendo, pelo menos até o ano de 2100. Vimos como isso tem se dado no Brasil e em Belo Horizonte.

Discutiremos na próxima seção, as práticas musicais das populações de favelas, ou seja, sobre a produção de música das favelas, tanto do ponto de vista conceitual

quanto prático, levantando exemplos registrados em bibliografias tentando cercar aspectos gerais.

Seção 2

Práticas Musicais nas Favelas do Mundo

Parte das práticas musicais em favelas remonta ou conserva, com maior ou menor grau de adaptação ao modo de vida urbano, práticas musicais comunitárias que integram ritos de âmbito às vezes religioso, às vezes de divertimento, às vezes de tradição familiar normalmente tratadas como tradições performáticas, folclore, cultura popular, religião, atividades cívicas, dentre outros cognitivos que variam conforme a questão e a abordagem. São os casos, para citar alguns exemplos, dos cultos a *Shivaji* nas favelas *Garibnagar* e *Dharavi*, em Bombaim, Índia²²; rituais religiosos de *vodu* na favela *Cité Soleil* e nas demais favelas haitianas²³, e diversas outras práticas de catolicismo popular e afrocatolicismo nas favelas das Américas.

22 Ver DAVIS, 2005, p. 215.

23 Ver BAPTISTA, P. 2012.

Folclore: Devido ao interesse nacional(ista), a disciplina Folclore passou a se responsabilizar por estudar processos de formações culturais no passado próximo, no interior de uma nação, para assim poder definir o caráter cultural e identitário da nação. As práticas musicais foram um dos objetos de observação e descrição dos folcloristas. A serviço do nacionalismo, a disciplina Folclore passa a veicular uma identidade nacional tanto para dentro quanto para fora (REILY, 2002; TRAVASSOS, 2003.). O problema ideológico do projeto nacional folclorista é que, reconhecendo (ou forjando, nos termos pós-colonialistas) a identidade nacional, ele ignora as variantes internas e congela o modelo identitário. A falência do projeto nacional folclorista corresponde, em algumas medidas, às mudanças culturais promovidas em larga escala pelos processos de urbanização, favelização e salto tecnológico nas comunicações (ver terceira revolução industrial). (CARVALHO, 1991, 2011).

São também os casos de algumas culturas diaspóricas como o da *Kola San Jon*, de origem cabo-verdiana no bairro popular²⁴ Cova da Moura, região metropolitana de Lisboa²⁵; dos cânticos de cerimoniais entoados na língua *konkani* pelos goeses e seus descendentes nas periferias das cidades portuguesas²⁶; dos bailes de salsa promovidos nos bairros latinos de Nova York; dos *huapangos* executados por descendentes de mexicanos nas favelas de Hidalgo, sul do Texas, Estados Unidos²⁷; além de rituais religiosos que envolvem práticas musicais características dos hinduístas, budistas, islâmicos e praticantes de religiões de matriz africana praticados nos subúrbios de Londres, Paris, Los Angeles ou Berlim²⁸.

A produção musical de favelas é também marcada pelo trabalho profissional ou semiprofissional de artistas que direcionam sua música para a comercialização, na forma

24 Na Bibliografia sobre o *Kola San Jon*, Cova da Moura aparece como bairro popular. Entretanto, é tratado como Assentamento informal por documentos oficiais do governo português, correspondendo assim, ao que estamos chamando de favela neste trabalho. Ver: FERNANDES, 2013.

25 “O *Kola San Jon* é uma prática performativa que incorpora a música, dança e artefactos onde o som dos tambores convoca a dança com o golpe da umbigada que é acompanhada pelos movimentos ondulantes dos navios. Na ilha de Santo Antão, em Cabo Verde, o *Kola San Jon* é desempenhado durante os festejos dos Santos Populares, em Junho, indiscriminadamente a qualquer hora e em qualquer lugar. [...] No bairro do Alto da Cova da Moura [...], localizado na área metropolitana de Lisboa, o *Kola San Jon* realiza-se desde 1991 de forma sistemática e organizada através do apoio da Associação Cultural Moinho da Juventude” (MIGUEL, CASTRO, LANNA & DUARTE, 2011).

26 Música em *konkani*, exclusiva de Goa, composta por canção infantil, canções de trabalho, música religiosa (católica e hindu) e músicas associadas a danças, entre elas do *mandó* que é hoje o maior símbolo de goanidade. Estas só existem em Goa e na diáspora goesa. (SARDO. 2010.)

27 Ver PEÑA, 1997.

28 Alguns dos exemplos citados acima se referem ao que a bibliografia denomina bairros, bairros populares, bairros de periferia, bairros pobres (*slum, shanty town, barrio pobre*). Sempre classificados como assentamento informal ou originado como.

de apresentações sejam dentro ou fora da favela ou através de produtos de registro de áudio, como CDs. É o caso da música *kompa*, uma variação pop do merengue com bastante uso de sintetizadores e sons eletrônicos, presente na favela *Cité Soleil* da cidade de *Port-au-Prince*, Haiti²⁹; a *cumbia* nas favelas de Buenos Aires, também com considerável uso de sons eletrônicos e que convive com vertentes do rock³⁰; a *narcomúsica* das favelas mexicanas e norte-americanas³¹; o *semba* nas favelas de Luanda³², ou o *juju* na favela de Mosquito, em Lagos, Nigéria³³.

Indústria Cultural ou de Entretenimento: O modo de vida urbano é mais impactado pela ação da indústria cultural que o rural. Essencialmente, tem a ver com as formas de vivência musical predominante nos modos de vida urbano e rural. ADORNO (2009) e BENJAMIN (1985) já abordavam o processo de mercadorização da arte e sua consequente fetichização em termos marxistas. CARVALHO (1992, 1999, 2004.) apresenta-nos uma atualização e especialização desse processo nos países em desenvolvimento, independente do contexto das favelas, com exemplos empíricos de casos brasileiros, incrementando o tema ainda com “conflitos simbólicos” decorrentes das trocas desiguais entre a classe média branca e os setores mais empobrecidos e enegrecidos, onde esses últimos geralmente saem em prejuízo pelo esvaziamento do conteúdo de suas práticas musicais neste processo (nas palavras de Adorno, uma fetichização).

Nesse ponto, acerca da indústria cultural e do entretenimento, duas importantes discussões na atualidade se desdobram no interior dos estudos em música. A primeira diz respeito à presença quase universal de gêneros musicais e ícones da indústria do pop. Desde a projeção mundial de artistas como Beyoncé e Michael Jackson até a presença do rap e do movimento hip hop nas favelas de todo o mundo. A segunda diz respeito à adaptação de gêneros e práticas musicais particulares e fora do centro mundial da indústria cultural, que se remoldam aos padrões comerciais e estéticos para atender à demanda de produção de música “exótica” alimentando um mercado consumidor nos centros mundiais. Ambas as discussões foram amplamente abarcadas por BOHLMAN (2002) em *World music: A very short introduction*.

29 Ver MCALISTER, 2012.

30 Ver SEMAN, 2008.

31 “In recent years, *narcomúsica*, music related to drug trafficking or traffickers, has become very popular among a predominantly young Spanish-speaking audience—not just in the regions where cultivation of marijuana is prevalent, but also in the cities north of the border [México-Estados Unidos] where traffickers make a fortune by selling the illegal good. No longer confined to the subculture of the *narcos* (short for *narcotraficantes*), or *gallos valientes* (brave roosters) as they call themselves, *narco-music* is a fast-growing business, notably in the United States where big music corporations are signing promising *narco-bands* and where Grammy Awards officially recognize and validate this new type of popular music.”. (SIMONETT, 2006).

32 Ver KUSCHICK, 2016.

33 Ver BROWNE, 2008.

Ainda no âmbito da produção musical com finalidade comercial, existe ainda a música “cosmopolita” das favelas, quer dizer, os gêneros musicais que se tornaram globais. São o caso do *reggae* rastafariano presente na *Khayelitsha*, uma das maiores favelas do mundo localizada na África do Sul³⁴; o *rap* e o movimento *hip hop* em *Dharavi*, favela de Mumbai, na Índia³⁵, além de diversas expressões do *rock*, *punk*, *funk* e outros gêneros musicais que se globalizaram identificados com as periferias urbanas.

Outro tipo de prática musical nas favelas é a produção musical fomentada por ONGs e similares, incentivadas pelo Estado e pela ONU, que utilizam a educação musical como forma de combater a criminalidade e reduzir os índices de violência, empregando de forma precarizada artistas e músicos de dentro e fora das favelas. ONGs direcionadas para essas atividades assim são encontradas na África do Sul³⁶, Uganda³⁷, Camboja³⁸, Índia³⁹, Letônia⁴⁰, Argentina⁴¹ e em praticamente todo o mundo.

ONGs (Organizações Não Governamentais) e suas atuações com atividades musicais em favelas:

34 Ver JARVENPAA, 2016.

35 Ver SINGH, 2016.

36 Ver WHITTAKER, 2014.

37 Ver MUGISHAGWE, 2014.

38 Ver GRANT, 2017.

39 Ver FIOL, 2013.

40 Ver RITVO Et alii, 2015.

41 Ver SAMMARTINO, 2006.

Para SAMMARTINO (2006): *“Con el estado reducido al mínimo, el trabajo de algunas ONG’s intentó paliar las condiciones socioeconómicas de los grupos poblacionales más castigados por el neoliberalismo. [...] Los proyectos que abordan la cultura y la identidad son dos de las principales áreas que financian las ONG’s. Por lo que la música se constituye en un espacio específico de acción y con ciertas características que facilitan la dinámica de trabajo colectivo.”*

Para GUAZINA (2008) *“A partir da intensificação dos movimentos do Estado [...] em direção à neoliberalização de sua economia na década de 80, no esteio das novas configurações da economia mundial resultante da reestruturação produtiva e das conseqüentes novas configurações do trabalho, houve um importante incremento no número de pessoas em processo de exclusão social. Esse é o período do estabelecimento da chamada ‘nova questão social’, que se caracteriza por uma pobreza que tem contornos similares àquela do século XVIII. Nessa conjuntura estão presentes as perdas das proteções sociais, o acesso aos direitos dos trabalhadores [...]. Essa é a conjuntura que, na década de 90, produziu a multiplicidade de projetos sociais [desenvolvidos ou financiados por ONGs] que vemos hoje e que faz com estes projetos e suas práticas estejam profundamente ligados ao desemprego e às tensões sociais. [...] Daí que há uma marcante ligação entre as práticas musicais, os projetos sociais e a precarização do trabalho, sustentadas pelo contrato temporário e o trabalho ‘terceirizado’.”* (p.362).

Para KLEBER (2004), as ONGs são *“um fenômeno das três últimas décadas que vem se configurando mediante movimentos sociais de diversas naturezas os quais canalizam recursos, vivenciam experiências e elaboram conhecimentos.”* (p.465).

Para DIAS (2011), *“alguns projetos sociais para as favelas, formulados e executados no denominado ‘Terceiro Setor’, concentram seu foco de ação em atividades artísticas, e dentro dessa perspectiva, os programas em torno da música merecem destaque. [...] Essas oficinas [de música] possuem, em grande parte dos casos, o objetivo de “reforçar identidades”, “recuperar a auto-estima”, “construir cidadania” e/ou “retirar as pessoas da criminalidade”, no entanto, quando os inevitáveis conflitos de classe se acirram, tais oficinas se revelam, muitas vezes, como formas de cooptação e controle social.”* (P.31).

Outra prática presente nas favelas é a produção musical comunitária realizada como parte dos ritos de vertentes religiosas modernas, que possuem origem no próprio modo de vida urbano e cuja maior parte dos adeptos advêm de um processo de conversão religiosa. Tais práticas religiosas são, principalmente, as vertentes fundamentalistas do islamismo presentes de forma mais representativa nas favelas do Oeste da Ásia, Oriente Médio, Europa e partes da África, e o fundamentalismo protestante, ou seja, o pentecostalismo mais representativo nas favelas das Américas, Europa e partes da África. À medida que as populações faveladas fazem a conversão religiosa, não apenas se fomenta a produção de

música comunitária no âmbito do ritual religioso, como, devido ao aspecto fundamentalista, evangelista e expansionista dessas religiões, a produção de música comercial também é impactada pois torna-se veículo de evangelização, quero dizer, de maior veiculação das mensagens religiosas com fins de promover mais conversões. É o que se verifica em alguns *kompas* na favela *Cité Soleil* em *Port-au-Prince*, Haiti (MCALISTER, 2012); e em alguns raps e funks nas favelas do Brasil, por exemplo.⁴²

Religiões Fundamentalistas Modernas nas Favelas:

“No Marrocos, por exemplo, onde todo ano um contingente de meio milhão de emigrantes rurais é absorvido pelas cidades apinhadas e onde metade da população tem menos de 25 anos, movimentos islamistas como o “Justiça e Bem-Estar”, fundado pelo xeque Abdessalam Yassin, tornaram-se o verdadeiro governo das favelas, organizando escolas noturnas, fornecendo apoio legal às vítimas de agressões do Estado, comprando remédios para os doentes, subsidiando peregrinações e pagando funerais. [...] A contrapartida do islamismo populista nas favelas da América Latina e em boa parte da África subsaariana é o pentecostalismo. É claro que hoje o cristianismo, em sua maioria, é uma religião não-ocidental (dois terços de seus seguidores vivem fora da Europa e da América do Norte), e o pentecostalismo é seu missionário mais dinâmico nas cidades da pobreza. Na verdade, a especificidade do pentecostalismo é tal que é a primeira grande religião mundial a ter crescido quase inteiramente no solo da favela urbana moderna. [...] Na África do Sul e na Rodésia, o pentecostalismo criou suas primeiras cabeças-de-ponte nos complexos mineiros e nos bairros pobres, onde, segundo Jean Comaroff, “parecia harmonizar-se com as noções autóctones de forças espirituais pragmáticas e compensar a despersonalização e a impotência da vivência da mão-de-obra urbana”. Concedendo um papel maior às mulheres do que as outras Igrejas cristãs e dando imenso apoio à abstinência e à frugalidade, o pentecostalismo – como descobriu R. Andrew Chesnut nas baixadas de Belém do Pará – sempre exerceu atração especial sobre “o estrato mais empobrecido das classes empobrecidas”: as esposas abandonadas, as viúvas e as mães solteiras. [...] Acima de tudo, como descobriu Chesnut no Brasil, “o pentecostalismo [...] continua a ser uma religião da periferia informal” (e em Belém, especificamente, “dos mais pobres dentre os pobres”). No Peru, onde o pentecostalismo vem crescendo de forma quase exponencial nas vastas barriadas de Lima, Jeffrey Gamarra defende que o crescimento das seitas e da economia informal “são conseqüência e resposta um do outro.” (DAVIS, 2004. P.214-217.).

42 Sobre essa questão, trataremos de forma mais aprofundada mais à frente.

A diversidade musical presente em uma grande favela se explica por: 1) Ser a favela o desaguadouro de populações migrantes, rurais e internacionais, que trazem consigo práticas musicais antes geograficamente separadas que, encontrando-se, se lançam ao desafio da convivência no mesmo espaço e exercem trocas culturais entre si; 2) O modo de vida urbano propiciar maior fluidez cultural para fora da favela e no interior da cidade, facilitando o florescer de músicas que mesclam elementos sonoros e culturais identificados com a favela a outros identificados com a cidade, região e nação; 3) Devido ao salto tecnológico no campo das comunicações⁴³, a prática de musical local passar a conviver com gêneros da música global, ampliando sua diversificação tanto no quesito convivência de gêneros, quanto no quesito das múltiplas trocas culturais realizáveis⁴⁴; 4) No lastro da pobreza, a atuação de ONGs promovem atividades de educação musical com repertórios, instrumentos e técnicas musicais que ora se sobrepõem, ora incorporam o material musical local; 5) O crescimento vertiginoso de religiões fundamentalistas nas favelas desenvolver um repertório musical próprio, em diálogo ou não com as musicalidades presentes no ambiente.

Categorizando Práticas Musicais: Neste trabalho, evito categorizar *a priori* a diversidade de práticas musicais, produzidas ou não pela favela. Entretanto, à primeira vista, surge a necessidade de diferenciar práticas musicais produzidas coletivamente por comunidades familiares, religiosas, étnicas, de bairros, etc., em contextos rituais de festividades, religiosidades, eventos cívicos, etc., das músicas produzidas de forma profissional ou semiprofissional, voltadas para a comercialização em formato de apresentação ou de CDs e outros suportes de registro sonoro. No interior da Antropologia, Turino categorizou Performance Participativa e Performance Apresentacional, focando os aspectos de maior ou menor participação de um público, ou até onde a distinção 'público passivo' e 'performer ativo' é funcional (TURINO, 2008). Essa categorização vem sendo muito utilizada na etnomusicologia.

43 Ver terceira revolução industrial e reestruturação produtiva

44 Do primeiro ao terceiro ítem: Boa parte dos estudos culturais e etnomusicológicos, além da antropologia e musicologia, lidam com essas questões através de conceitos de resignificação, trans e multiculturalismo, hibridismo, etc. (HALL, 2008, 2006; CANCLINI, 1997; PIZARRO, 2004; dentre outros.). Quando lidam especificamente de trocas culturais no contexto de migrações internacionais, o fazem, às vezes no âmbito do pós-colonialismo, com conceitos também de música, cultura e identidade diaspóricas, identidade nacional, identidade transnacional, mimetismo, ambivalência, etc., e que necessariamente lidam também com resignificação, trans e multiculturalismo, hibridismo, etc. (SAID, 2007, 2011; SARDO, 2010; GANDHI, 1998; BHABHA, 1994; JAMESON, 1985; SPIVAK, 1999, 1988; dentre outros).

Seguiremos tentando evitar categorizações. Quando necessário e fruto do desenvolvimento do próprio texto, utilizaremos termos como música coletiva ou comunitária, podendo distingui-la entre música comunitária tradicional, de origem rural, de origem étnica, inter-regional, internacional, etc., e música coletiva ou comunitária moderna, com fins religiosos, com fins de divertimento, etc; música comercial, podendo distingui-la entre música para apresentação e shows e música midiática, ou seja, a música gravada em formatos comerciais como CDs e DVDs, disponibilizada na internet, ou ainda distingui-la por referências identitárias, como por exemplo música comercial midiática local, regional, inter-regional ou global, etc.

Falemos sobre a diversidade musical explicada pela convivência e pelas trocas culturais entre pessoas de diferentes origens na favela. Imaginemos um trabalhador rural, pertencente a uma família que há gerações pratica certo ritual comunitário que envolve uma primeira etapa de rezas com músicas e danças, seguida de um banquete característico e finalizado com um grande baile de divertimento. Ele, sua família e comunidade realizam esse rito uma vez ao ano em data específica. Devido ao desemprego rural em tal comunidade, gerado pela mecanização do campo, esse trabalhador desloca-se para um centro urbano de referência na sua região em busca de emprego, sem que necessariamente haja mais ofertas, mas almejando também maior acesso a serviços públicos e melhores condições de vida. Ao chegar ao centro urbano, ele procura lugar de moradia e encontra uma favela ainda em formação, cujo processo de construção foi iniciado por operários da construção civil contratados para obras de expansão da cidade que, findadas as obras, ficaram desempregados exercendo diversos ‘bicos’. Também pode ser que esse trabalhador rural possua parentes morando nesta favela que participaram dessas obras, e decida juntar-se a eles. Ali, ele e sua família aos poucos constroem seu barraco, combinando o tempo de trabalho na construção da residência com o tempo de trabalho na cidade. Sua esposa torna-se empregada doméstica, os filhos contribuem com a renda familiar vendendo doces e salgados que a mãe produz no segundo turno de trabalho em casa, e ele, desempregado formal, faz serviços gerais em pequenas empresas e domicílios da região enquanto espera a oportunidade do emprego formal, quando, porventura, encontra ou não algum no comércio ou na indústria. Com a chegada da data anual do ritual comunitário citado anteriormente, se os significados reproduzidos em sua prática lhe fizerem apelo mesmo no novo modo de vida, e se

encontrarem condições materiais que lhes permitam, com maiores ou menores adaptações, então ele, sua família e parte da comunidade migrante reproduzem o rito tradicional, incluindo o repertório musical. Da mesma forma, na favela em crescimento, outras famílias executam, em iguais condições de adaptabilidade, outros ritos que trouxeram de suas diferentes regiões de origem. Esse trabalhador passa a observar e conhecer essas outras práticas. A depender do grau de abertura para novos conhecimentos e vivências, ele pode começar a participar dos novos ritos, intercambiando elementos entre sua prática original e as novas. Seus filhos e netos, talvez menos apegados às origens, tenderão a ter maiores aberturas para as trocas culturais. Dessa maneira, uma diversidade musical inicialmente marcada pela convivência entre práticas musicais distintas num mesmo território vai aos poucos ampliando-se e abarcando práticas musicais mais ou menos hibridizadas com, até mesmo, a possibilidade do surgimento de novas.

Falemos agora sobre a diversidade musical explicada pelas trocas culturais entre a população da favela e a da cidade. Voltemos, para isso, ao nosso trabalhador, antes rural e agora urbano. Ele está trabalhando no comércio perto do centro da cidade. Um de seus filhos conseguiu emprego na indústria e os outros continuam desempregados executando serviços diversos sob demanda, enquanto a esposa continua prestando serviço doméstico como diarista em casas de famílias de classe média. Ele e sua família passam a ter contato mais cotidiano e mais intenso com outras práticas musicais ouvidas e produzidas por pessoas de outras origens, outras classes sociais com quem agora eles se relacionam nas suas oito ou mais horas de trabalho diário, contando ainda com a multiplicidade de pessoas e músicas que passa a ter contato nos percursos de ida e volta do trabalho, além do próprio local de trabalho. Seja o repertório executado ao instrumento da casa da patroa, ou as músicas cantadas pelo colega de serviço, ou a participação a convite de um amigo em algum ritual tradicional – baile de divertimento ou processo religioso – em outra comunidade, além de uma série de outras possibilidades de trocas culturais realizáveis no ambiente urbano, que extrapolam os limites da favela. Esse trabalhador e sua família vão, assim, ampliando o repertório de opções de práticas rituais, conforme se identificam com este ou aquele tipo, e pode trazê-los para o

interior da favela, incorporando, de diversas maneiras, novos repertórios, sons e instrumentos a seus ritos. Assim, a diversidade musical antes marcada pela reprodução, com maior ou menor adaptação, das práticas musicais de origens rurais que convivem entre si e se hibridizam passa a ser ampliada pela introdução de novas práticas advindas do exterior da favela, do interior da cidade, conforme se estabelecem relações sociais fora da favela.

Tratemos agora sobre a diversidade musical explicada pela presença da música midiática e comercial na favela. O nosso trabalhador, mesmo ele já sendo consumidor e reproduzidor de músicas comerciais quando ainda morava em zona rural, seu repertório passa a ser ampliado no modo de vida urbano, devido à estação de rádio predileta do patrão ou chefe que fica sintonizada durante o trabalho; o convite recebido para assistir ao show de determinada banda ou grupo no fim de semana; o CD predileto do motorista do ônibus, etc. Além disso, ele passa a ser um usuário mais frequente das mídias digitais e das tecnologias de comunicação e informação disponíveis – isso se já não o era quando ainda estava no meio rural, tendo em vista que o alcance das tecnologias de comunicação há muito já chegaram às regiões mais isoladas⁴⁵ - . Num primeiro momento, seu acesso a mídias musicais restringem-se a conteúdos que lhe são mais habituais, dando início a um processo de ambientação no qual se identifica, ora mais, ora menos, às novidades musicais, dilatando seu círculo musical. Aos poucos, o trabalhador e os membros de sua família passam a introduzir em seu cotidiano elementos musicais advindos das mídias com os quais tem maior identificação, ou passam a reproduzir essas músicas, incorporando a elas elementos musicais já habituais anteriormente. Dessa maneira, a diversidade musical na favela, marcada pela convivência e trocas culturais entre diversas práticas de origem distintas, é ampliada pela presença maior da música comercial midiática, que introduz um repertório de circulação nacional ou internacional. Por ventura, um de seus filhos passa a integrar uma banda de música com referências na música midiática nacional, de origens em outras regiões, ou até mesmo internacional.

45 Segundo a ONU, a exclusão digital se concentra nas regiões rurais dos países subdesenvolvidos e que, nestas, entre 2009 e 2014, duplicou-se o número de usuários da internet. Ver: http://www.huffpostbrasil.com/2014/11/24/mundo-tem-4-3-bilhoes-de-excluidos-digitais-alerta-onu_a_21676041/, acessado em 18/04/2017.

Vejamos agora um pouco sobre a diversidade musical explicada pela atuação de ONGs na favela. Com o crescimento da favela, da pobreza e de atividades econômicas ilegais, contando com o incentivo do Estado e órgãos como a ONU, uma ONG de combate à pobreza, violência e criminalidade passa a atuar na favela onde mora nosso trabalhador. Essa ONG oferece um curso de música no qual um dos filhos do nosso personagem se matricula. Ele passa então a ter contato com um conteúdo musical distinto, mas não completamente alheio; por ventura, ele aprende a executar um instrumento musical que conhecia devido a sua projeção social, como violino, por exemplo, executando um repertório que teve algum acesso através das mídias, como música clássica ou música popular de maior projeção, mais valorizada pela sociedade externa; por ventura, ele aprimora ou aprende a tocar um instrumento mais familiar, mais presente no seu dia a dia, executando um repertório tratado pela ONG como folclore; por ventura, ele cria e recria instrumentos musicais a partir de oficinas de reciclagem e confecção de instrumentos e passa a criar e recriar músicas conforme o seu próprio arsenal musical sob orientação de seus professores; ou, porventura, sendo ele mais adulto e um músico experiente, é contratado pela ONG para ser professor de música na comunidade e passa a ter contato com outros professores, músicos e pedagogias musicais que seu novo trabalho o propicia. Além disso, como uma meta dos cursos da ONG, ao final do período de execução do projeto, seja um semestre ou um ano, ocorre a produção de espetáculo e, porventura a gravação de CDs ou DVDs. Desta forma, uma nova e intensa forma de trocas musicais acontece. Assim, devido à ingerência externa, um repertório e uma prática musical são introduzidos ou são criados novos tipos de repertório e prática musicais, fazendo ampliar a diversidade musical na favela.

Sobre a música produzida através das ONGs em favelas, Araújo e Cambria: consideram que *“as atividades envolvidas nestas iniciativas [das ONGs]*

são geralmente vistas como sendo externas a estas comunidades [as favelas], o papel destas instituições sendo o de representar uma ponte dando acesso a elas. Este é o sentido mais comum da ideia de democratização da cultura, central no contexto das instituições do terceiro setor que trabalham com atividades culturais (mas, também, durante muito tempo, naquele das políticas culturais públicas). As práticas musicais locais, além de não serem contempladas em suas atividades, e de não receberem geralmente nenhum apoio destas instituições, são frequentemente apresentadas negativamente (como sendo de mau gosto e de baixa qualidade) nos projetos e relatórios para seus financiadores e, às vezes, como exemplos concretos de quão oportunas e urgentes seriam suas ações.” (ARAÚJO e CAMBRIA, 2013 p.493-494).

Falemos aqui sobre a diversidade musical explicada pelo crescimento vertiginoso de religiões fundamentalistas nas favelas. Mais ou menos junto com a chegada da ONG na favela, abre próximo à residência do nosso trabalhador, uma casa religiosa. A partir daí, um agitador da fé passa a trazer-lhe informalmente serviços básicos de saúde, aos quais ele tem pouco acesso pela via formal. Quando do desemprego e de maiores dificuldades financeiras, ele encontra na casa religiosa a doação de cestas básicas, refeições ou vestimentas. Lá, encontra também palavras de cunho religioso que fazem mais sentido para seu novo modo de vida e que oferece melhores explicações para o mundo, quando comparadas às palavras de sua prática religiosa de tradição, sem que isso signifique necessariamente uma brusca ruptura⁴⁶ com o seu sistema de crença. Nosso trabalhador, sua família e alguns vizinhos, aos poucos passam a frequentar essa casa religiosa, cujas práticas lhes fazem sentido, rompendo ou não com algumas práticas musicais e não musicais de antes, conforme o grau de sectarismo da nova fé em questão e o grau de adesão do nosso trabalhador. Nessa prática religiosa, ele aprende um novo repertório musical que, às vezes, é mais diverso de seu círculo musical, às vezes, mais integrado. Assim, a diversidade musical na favela, marcada pela convivência e hibridismos entre diversas práticas musicais de origens diferentes e entre a música midiática nacional e internacional é, numa outra esfera das relações sociais, devido à ingerência de tipo diferente da de ONGs, mais uma vez ampliada

⁴⁶ Por exemplo, o pentecostalismo, surgido nos Estados Unidos entre populações afrodescendentes, cresce nas América Latina e África entre populações que já professavam uma fé cristã ou uma variação de fé africana ou afrodescendente, os dois pilares do pentecostalismo. Da mesma forma, o fundamentalismo islâmico cresce entre populações que já professavam uma vertente anterior e tradicional da fé islâmica. Assim também acontece com o novo tipo de culto à *Shivaji* nas favelas indianas. (DAVIS, 2004).

quando novas práticas rituais religiosas são introduzidas e aceitas, trazendo consigo novo repertório ou construindo outros a partir do material musical preexistente.

Práticas Musicais nas favelas do Brasil

Vimos que a produção de música nas favelas em todo o mundo é marcada por sua própria diversidade interna e em diálogo com a externa. Tal característica é determinada pela convivência e hibridismos entre práticas musicais tradicionais de origens diferentes que passam a conviver no interior da favela, pelas trocas culturais mais intensas entre as comunidades da favela e a cidade, pelo maior impacto da música midiática de circulação nacional e global, e pela ingerência de ONGs e instituições religiosas modernas que se introduzem em seu interior. Vejamos agora, em termos gerais, a produção musical das favelas brasileiras, a partir de alguns exemplos.

Em muitas favelas brasileiras, verifica-se uma forte presença de práticas musicais de caráter comunitário, às vezes religioso ou de divertimento, de origens rurais, com predominância de práticas afrodescendentes, que se espalham por todo o território nacional. Para tomarmos por exemplos, basta vermos os jongos, e as folias de reis nas favelas cariocas⁴⁷. No Engenho Velho de Brotas, Salvador, há prática musical nas igrejas católicas, além dos grupos de samba junino⁴⁸. Registra-se também os ternos de catopés presentes nas favelas de Montes Claros, norte do Estado de Minas Gerais⁴⁹, e as práticas musicais e performáticas produzidas pelas nações de Maracatu nas favelas de Recife e Guardas de Congado nas de Minas Gerais. Há ainda expressões de práticas musicais inter-regionais como é o caso do forró e outras práticas nordestinas no bairro do Alemão, Rio de Janeiro⁵⁰, além da capoeira que se espalha nacionalmente.

47 Ver: BARATA, 2015.

48 Ver: LUHNING, 2013, 2015.

49 Ver MENDES, 2004.

50 Ver: SILVA, 2011.

Existem outras práticas musicais, de aspectos rituais que não são de origem rural, mas que com estas compartilham, como uma origem mais distante no tempo e espaço, e uma noção de tradição. É o caso das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e São Paulo ou o próprio Samba de Roda de origem baiana; da música religiosa dos terreiros de umbanda, jurema, das diversas modalidades de cultos a orixás, inquices e vodouns, etc; as rodas de choro, samba de gafieira, samba de quadra e enredo comuns nas favelas do Rio de Janeiro⁵¹. No Engenho Velho de Brotas, Salvador, há intensa prática musical nas casas de candomblé⁵².

Há forte produção musical de caráter comercial, voltada para shows, apresentações em bares e comercialização de suportes de gravação. Há significativa presença do pagode, do forró, incluindo o forró eletrônico, do rock e do funk nas favelas do Rio de Janeiro⁵³; no Engenho Velho de Brotas, Salvador, por exemplo, há grupos de pagode baiano “*famosos com inserção nacional, como o Psirico, com Márcio Vitor, Pagodarte e Parangolé*”, além de se ouvir nas ruas “*novos baianos, MPB, reggae, rap e rock brasileiro, interrompidas por arrocha, pagode e eventualmente funk, música sertaneja (...)*”⁵⁴. Há também intensa produção de música com aspectos globais, como o Anarcofunk, subgênero do funk, híbrido deste com o punkrock e com o estilo “tamborzão” que demonstra mesclas com elementos da música praticada por religiões de matriz africana e o maculelê⁵⁵. No Engenho de Brotas, como acontece também nas favelas de Florianópolis, São Paulo e demais capitais brasileiras, o Hip Hop é bastante difundido entre os jovens, assim como as gravações de algumas “estrelas americanas.”^{56 57}

O grupo de pesquisa Musicultura, vinculado ao Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, composto por acadêmicos e moradores do Bairro da Maré, no Rio de Janeiro, publicou no ano de 2015 uma comunicação⁵⁸ apresentando parcialmente alguns resultados de uma pesquisa censitária acerca da preferência musical dos moradores de duas favelas do Bairro. Sendo esta uma publicação de pesquisa de base censitária sobre preferência musical de populações de favela no Brasil é

51 Ver: BARATA, 2015.

52 Ver: LUHNING, 2013, 2015.

53 Ver: ROCHA, 2011; SILVA Et alii, 2013; ARAÚJO e CAMBRIA, 2013; PINHEIRO ETI ALLI, 2011; REIS, 2008; CAMBRIA, 2004.

54 Ver: LUHNING, 2013, 2015.

55 Ver: MENDONÇA, 2015.

56 Ver: LUHNING, 2013, 2015.

57 Ver: SOUZA, 2006; MARTINS, 2008.

58 Ver: PINHEIRO, Adriana Bezerra do Nascimento; et alli, 2011.

significativo apresentar aqui alguns resultados⁵⁹. Destacamos o reconhecimento de uma grande diversidade musical com maior representatividade, em ordem decrescente, do pagode, forró, rock e funk. O grupo Musicultura observa ainda a necessidade de proceder, após a captação dos dados quantitativos do censo, a uma análise qualitativa com o objetivo de interpretar em que medida as questões sociopolíticas podem “distorcer” a realidade nos resultados encontrados. Por exemplo, problematiza-se a diferença entre pagode e samba, conquanto o samba fica entre os menos citados e pagode entre os mais, e desenvolve-se reflexão acerca da “nacionalização” e “elitização do samba”, ao passo que o pagode, seria o atual correspondente deste nas camadas mais pauperizadas. Outro exemplo: A subdivisão do forró entre o forró pé de serra e o forró eletrônico que não aparece no censo, mas que na prática divide um público universitário de outro composto por migrantes nordestinos. Outro exemplo: A diferenciação entre o brega e o romântico em que, apesar de se tratar muitas vezes do mesmo repertório, alguns preferem chamar de música romântica devido a um estigma ruim construído em torno do termo ‘brega’. Último exemplo: O funk ser citado como um dos preferidos na comunidade mas não aparecer como preferido pelos indivíduos que responderam ao censo, o que pode indicar o constrangimento em torno do funk por ser ele o gênero musical mais criminalizado e perseguido.

O pagode é sempre o mais citado nas faixas etárias até os 50 anos. De 50 a 59, o tipo mais citado é a música romântica e, acima de 60, é o samba” (p.16). “Outra situação ocorreu diante das perguntas: “Que tipo de música ou artista você acha que as pessoas mais ouvem na Maré?” e “Que tipo de música você mais gosta?”. À primeira pergunta, 61,82% das pessoas responderam funk (ou funk junto a outro estilo) e 23,53% responderam pagode (ou pagode junto a outro estilo). Já quando perguntadas sobre que tipo de música elas mais gostam, as mesmas pessoas responderam: 24,94% pagode; 12,68% gospel e evangélica; 12,25% MPB, e a lista segue até chegar ao funk com 6,61%. (p.17). (PINHEIRO et alii, 2011).

Voltando ao cenário geral das práticas musicais nas favelas brasileiras, nota-se ainda uma diversidade musical produzida no âmbito de projetos sociais vinculados às ONGs. É o caso das “*orquestras juvenis de música sinfônica*” em escolas das periferias de Salvador⁶⁰; das “*aulas de percepção musical, prática instrumental, prática de conjunto*” e participação em “*orquestras*” com jovens das periferias do Rio de Janeiro, além de “*oficinas de choro e de*

59 Tendo em vista que se trata de uma particularidade nacional ou seja de um local específico dentro do contexto geral.

60 Ver: LUHNING, 2013, 2015.

MPB” com moradores das comunidades Dona Marta e Rocinha, no Rio de Janeiro, das favelas do Município de Mesquita (RJ) e da Favela Grota do Surucucu, em Niterói (RJ)⁶¹. Há também projetos vinculados a ONGs que oferecem “*oficinas e cursos de percussão, violão, flauta, música clássica*” no bairro da Maré no Rio de Janeiro⁶². Além desses exemplos, existem ainda as atividades envolvendo o que as ONGs denominam genericamente de “*ritmos brasileiros*”, como o “*jongo, o maracatu, o funk, o samba-enredo, o samba-de-roda, o maxixe, a marcha-rancho, o axé, a salsa, o aguerê, o maculelê, etc.*” nos projetos que atuam junto às crianças e jovens das favelas do Morumbi, São Paulo, e no Morro Santa Marta, Rio de Janeiro⁶³.

Não podemos deixar de mencionar ainda os projetos sociais e ONGs que trabalham nas favelas com práticas musicais que fogem do padrão levantado acima, e que assumem uma importante posição nesse cenário. Trata-se de ONGs e projetos elaborados por membros das próprias comunidades articulando parcerias e patrocinadores externos. Aqui destacam-se Olodum, Timbalada e Ilê AIyê em Salvador, esses últimos que conquistaram o mercado nacional na comercialização de seu repertório e de shows dos Grupos artísticos vinculados e estabelecendo um nicho de produção musical que marca a geografia da cidade de Salvador⁶⁴.

“Nos anos (19)80, o meio musical de Salvador estava tramando um novo movimento. A Música percussiva produzida pelos blocos afro – o samba-reggae, cujas letras celebravam o universo negro, saía das periferias da cidade para ocupar um lugar de destaque na cena musical baiana, e não tardaria a aparecer nos cadernos de cultura do país como um criativo polo do mundo da música no Brasil” (p.15). “Os tambores que soavam de Itapagipe e Itapoã, passando pelo Pelourinho, começavam a enviar seus sinais para o resto do Brasil” (p.21). (GUERREIRO, p.15-p.21).

E por último, existem ainda as músicas produzidas no âmbito das igrejas pentecostais. Só no Engenho Velho de Brotas, Salvador, existem mais de 20 igrejas

61 Ver: KLEBER, 2011.

62 Ver: DIAS DA SILVA, 2011.

63 Ver: KLEBER, 2004.

64 Colocamos os blocos afro de Salvador como ONGs e projetos sociais, por possuírem muitas características destas, em especial devido ao seu trabalho de educação musical e de ação social tendo no horizonte valores de inclusão social, desenvolvimento de cidadania e combate ao racismo. Entretanto, há muitos paralelos que poderiam ser feitos com as Escolas de samba cariocas que também desenvolvem ações de natureza similar. O aspecto da tradição e do surgimento anterior ao desenvolvimento de ONGs nas favelas é que nos faz optar por localizar as Escolas de Samba noutro lugar, embora hoje, muitas delas possuam suas próprias ONGs ou atuem em parcerias com outras.

evangélicas e a música gospel é uma presença notável nas ruas⁶⁵; enquanto nas favelas cariocas a música evangélica ou gospel participa do mesmo circuito da música comercial em geral, ou cria seus próprios circuitos⁶⁶.

O que podemos concluir nessa breve aproximação da produção musical nas favelas brasileiras é que, primeiro, a separação de gêneros, repertórios e práticas musicais em categorias como “música comunitária tradicional”, “música comercial de expressão local”, “música comercial de expressão global”, como esboçamos nos parágrafos acima, embora válida para o processo de abstração e análise, é arbitrária, uma vez que o conteúdo musicológico a que essas categorias se referem se mostra presente de forma transversal em praticamente todas as práticas musicais em proporções diversas; adentrando inclusive, em maior ou menor grau, as práticas musicais realizadas em projetos sociais de ONGs e igrejas pentecostais, e delas também saindo com outros elementos.

Um exemplo claro do que falamos é o forró eletrônico gospel, presente em muitas favelas da região sudeste do Brasil. O forró é tanto gênero musical que circula no meio da música midiática com fins comerciais, quanto é prática musical ritual com fins religiosos e de entretenimento. Tanto se compra e vende CDs e shows de forró quanto se “vai ao forró” enquanto forma de baile. De origem nordestina, está presente em muitas favelas do sudeste, em especial no Rio de Janeiro, devido à migração de nordestinos que levam, assim, suas práticas musicais a outras regiões. Devido às intensas trocas culturais promovidas pela música midiática mundial em geral, elementos sonoros e técnicas de mixagem característicos da música pop e eletrônica internacional foram inseridos no gênero, criando o subgênero forró eletrônico. Com a forte influência do pentecostalismo, o desenvolvimento de um mercado consumidor específico proporciona o surgimento dentro do forró eletrônico de sua vertente gospel. Trata-se de uma música que é gravada, disponibilizada em sites, comercializada na forma de CDs, e de shows, ao mesmo tempo em que, quando executada em shows ao vivo, assume aspectos rituais de culto religioso, além de ser deliberadamente executada no interior

65 Ver: LUHNING, 2013, 2015.

66 Ver CAMBRAIA, 2004.

do próprio culto. Não é que não se trata de uma música comercial ou ritual, nem que não se trata de uma música regional, inter-regional, nacional, internacional ou global. Na verdade, trata-se disso tudo num único gênero e prática musical.

Práticas Musicais nas favelas de Belo Horizonte

O *Guia Cultural das Vilas e Favelas de Belo Horizonte*, publicado em 2004, registrou, naquele momento, 739 grupos culturais contando com o envolvimento de 6911 pessoas – que trabalham dança, música, artes plásticas, artesanato e religiosidade – envolvendo artistas profissionais e em formação em 226 vilas, favelas e aglomerados de Belo Horizonte, reconhecidos como tais pela Prefeitura. O texto de apresentação indica que há uma grande diversidade de áreas culturais e estilos, além de uma intensa rotatividade das pessoas nos grupos. Da mesma forma, muitos grupos começam enquanto outros terminam, em função da dificuldade de profissionalização e geração de renda com suas atividades. Segundo o Guia, apenas 20% dos profissionais conseguem se manter com a renda gerada pelo trabalho artístico. Para os demais 80%, esse é um sonho não realizado e as atividades artísticas e culturais representam “*um luxo*” (p.32). Nesses 80%, as principais ocupações geradoras de renda são: pedreiros, *office-boys*, faxineiras, porteiros, motoristas, vigias, donas de casa, estudantes e domésticas. O guia cultural ainda revela que, para os entrevistados, em grande parte das vilas e favelas, um dos maiores problemas é a falta de espaço para o desenvolvimento dos trabalhos. A maioria utiliza a própria casa e busca apoio nos 18 centros comunitários e 11 centros culturais existentes no total das 226 vilas, favelas e aglomerados. Dentre as dificuldades no processo de profissionalização e geração de renda na área de música, o guia informa que muitos grupos e artistas solo possuem CD gravado, mas não sabem como divulgá-lo, onde vendê-lo ou a quem recorrer em busca de apoio.

39% do total de grupos e artistas solo registrados estão na grande área da música sendo o funk, o rap, o pagode, o forró e a música gospel os principais representantes. Também foram registrados *axé music*, rock, pop rock, samba, sertanejo, reggae, blues,

chorinho, dentre outros. Depois da música vem o artesanato com 24% englobando trabalhos manuais como tricô; trabalhos com madeira, couro e gesso; confecção de bijuterias, tapeçaria e reciclados. Agrupados, dança e artes plásticas totalizam 13%, e englobam capoeira, *street dance*, desenho e grafite. Por último, agrupados e listados em ordem decrescente em número de registros, estão o teatro – cujos grupos são, em sua maior parte, vinculados às igrejas católica e pentecostal -, literatura – onde cita-se a dificuldade de localizar os escritores por trabalharem de forma isolada e possuem dificuldade de publicação -, folclore e religiosidade – que, segundo o registro, são predominantemente guardas de congado e que vêm sofrendo uma redução significativa de participantes em função da morte dos mais velhos e do desinteresse das gerações mais novas -, e artes visuais – em sua maioria fotógrafos.

No Aglomerado da Serra, maior favela de Belo Horizonte, existiam em 2004, segundo o *Guia Cultural de Vilas e Favelas de Belo Horizonte*, 59 grupos e artistas que trabalhavam com danças de salão, afro-brasileira, de rua, grupos de música rap e pagode, assim como grafiteiros, cantores e artesãos. Já segundo o levantamento realizado pelo CRIArt, ONG local criada pelos próprios artistas da Serra, vinculada ao Projeto Criança Esperança (Globo) em parceria com a PUC-MG, esse número ultrapassava 70 grupos e artistas (ALMEIDA, 2006). Os grupos e artistas de rap da Serra, articularam um evento cultural conhecido como Palco da Periferia, que teve sua primeira edição em 1999, com debates e apresentações de rap, grafite e dança de rua. Com o sucesso da proposta, os próprios rappers decidiram ampliar o projeto de forma que, ano após ano, o Palco da Periferia passou a contemplar, num primeiro momento, os rappers e o movimento hip hop de outras favelas da cidade e, posteriormente, outros grupos e artistas da comunidade, como bandas de pagode, de rock, de reggae, além de proporcionar a apresentação de grupos de capoeira (ALMEIDA, 2006). Há ainda na favela da Serra, grupos de rock: um deles, composto apenas por integrantes negros, a Banda Pêlos de Cachorro, que articula em suas composições elementos da identidade negra à música rock (GUERRA, 2006). Outra experiência importante, é a construção da Rádio Favela, também na Serra. Criada em 1981 por moradores, a Rádio Favela entrava no ar à noite, sem concessão, até que em 1996 consegue alvará de funcionamento junto à Prefeitura de Belo Horizonte e, em 2000, conquista a outorga de rádio educativa. “A grade de programação é heterogênea e incerta, o leque musical apresentado inclui todo tipo de gênero - samba, sertanejo, rap, pagode.” (FRANÇA, 2001). Ainda do Aglomerado da Serra, projetam-se para o mercado da música popular de Belo Horizonte compositores como Jansey Valdez (membro das bandas de rock Anjos de Metal e Navalah), Kdu dos Anjos

(cantor de rap), Mestre Jonas (compositor de sambas e MPB que, após a sua morte, passou a dar nome ao tradicional concurso de marchinhas de carnaval da cidade) e Preto Vagalume (membro e fundador da banda Kayajhama, sua música mescla Reggae, Black Music e Rap,) (ALMEIDA e PEREIRA, 2015).

Até aqui, vimos de forma geral o fenômeno das favelas no mundo, desde o ponto de vista conceitual até um ponto de vista mais pragmático, tentando entender os processos sociais de formação e crescimento atual das favelas no mundo, Brasil e Belo Horizonte. Para isso, elencamos elementos centrais para a caracterização do fenômeno, tais como: a virada populacional de maioria rural para maioria urbana, promovida pela concentração fundiária e industrialização da produção rural; o corte de classe dos moradores de favelas, contando com o desenvolvimento do mercado de trabalho informal combinado com o crescimento do trabalho improdutivo e a transformação de parte do trabalho improdutivo em produtivo e outras características que nos ajudam a compreender em parte o modo de vida dos moradores da favela. Depois vimos de forma geral, um panorama das práticas musicais das populações de favela no mundo, Brasil e Belo Horizonte, de um ponto de vista mais genérico e teórico apoiado em exemplos empíricos. Destaca-se uma diversidade de práticas musicais no interior da favela que advém 1º) Da convivência e troca entre práticas musicais diversas que se encontram nas favelas e possuem origens diferentes, sejam inter-regionais, internacionais, rurais ou étnicas diferentes; 2º) das trocas culturais efetuadas entre a população da favela e a população da cidade; 3º) do impacto da música midiática de alcance nacional e internacional e as técnicas modernas de produção de música voltada para o

entretenimento como forma de produção musical (e de renda) das populações de favela; 4º) da ingerência de ONGs e projetos sociais que atuam na favela com projetos em educação artística e musical, geralmente justificando suas atividades como forma de combate à violência, ao crime organizado que se desenvolve nestas áreas urbanas, à pobreza e miséria; 5º) da ingerência de instituições religiosas modernas, geralmente de caráter fundamentalista, que tem encontrado entrada entre as populações faveladas, interferindo na vida musical.

A próxima parte deste capítulo compõe o texto etnográfico onde apresento o campo empírico deste trabalho: o Aglomerado Morro das Pedras, em Belo Horizonte. Para a construção deste texto, utilizo as vozes nativas, ou seja, o relato dos moradores entrevistados, em sua maioria músicos profissionais, como também dados oficiais da Prefeitura de Belo Horizonte e bibliografia. O texto busca apresentar o aglomerado numa perspectiva histórica, com o objetivo de mostrar o modo de vida dos moradores e relatar a atual diversidade musical do Morro das Pedras.

Parte 2

Seção 3

O Morro das Pedras

O Morro das Pedras é uma das maiores e mais antigas favelas de Belo Horizonte. São cerca de vinte e cinco mil habitantes, distribuídos entre as Vilas São Jorge I, II e III, Vila Leonina, Vila Cascalho, Vila Antena, Vila Pantanal, Vila Santa Sofia e Conjunto

Santa Maria⁶⁷. É localizada na zona oeste da cidade, próxima da zona sul e da região central da cidade, não sendo, portanto, uma favela localizada na periferia geográfica da cidade.

As proporções de domicílios com mais de seis moradores, cuja a remuneração mensal do chefes é de até um salário mínimo, são o dobro em relação à cidade, desconsiderando as demais favelas. (PEIXOTO, ANDRADE E AZEVEDO, 2007. p.5.). 24% dos imóveis próprios, em 2015, possuíam escritura graças aos últimos programas públicos de regulamentação fundiária, embora mais de 70% encontravam-se sob nenhuma garantia legal de propriedade. (SILVEIRA, 2015. P.46). É a favela que, em termos proporcionais, atualmente mais recebeu programas públicos desde a regulamentação fundiária e obras infraestruturais até a presença do Estado com a prestação de serviços sociais, e é usada como modelo para alguns programas estatais voltados às favelas (SILVEIRA, 2015).

Segundo relatos dos moradores, o surgimento da favela remonta às origens da cidade. Operários vieram do interior do Estado de Minas Gerais e de outros estados como Rio de Janeiro e Bahia para trabalhar na construção de Belo Horizonte⁶⁸. O Morro das Pedras tem esse nome por ter sido o local onde funcionou uma pedreira de onde se tiravam materiais para a construção da cidade.

Na fala de Inácio⁶⁹, membro, fundador e professor de percussão do Grupo Cultural Arautos do Gueto, grupo que atua na área de educação musical e social, líder comunitário, idealizador de projetos sociais e militante da CUFA – Central Única das Favejas:

“A história do Morro é igual a história de como qualquer favela começou. Muitas pessoas vieram do interior para construir BH, e BH era só dentro da (Avenida do) Contorno⁷⁰, e muitas pessoas tiveram que ir pros cantos, fora da Contorno, que era onde eles podiam construir um barraquinho lá e morar. As pessoas que trabalhavam nos prédios dentro da Contorno, vinham pra cá (para o Morro das Pedras) para morar. Isso pouco depois da criação da cidade. Tem pessoas aqui que moram aqui até hoje e são dessa época. As pedras que eram tiradas pra construir os prédios da cidade eram tiradas daquela parte lá de cima da

67 O Conjunto Santa Maria, após a expropriação dos antigos moradores e demolição de suas residências, seguida da construção do conjunto habitacional e realocação dos moradores, não é considerado pela prefeitura e IBGE como parte do Aglomerado. Entretanto, é considerado como parte da Comunidade do Morro das Pedras pelos interlocutores da pesquisa.

68 Fato confirmado pela história registrada no site da prefeitura de Belo Horizonte: http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.do?evento=portlet&pldPlc=ecpTaxonomiaMenuPortal&app=regionaloeste&lang=pt_BR&pg=5483&tax=13748. Acesso em 23/11/2016.

69 José Antônio Inácio. 51 anos. Será tratado nesta tese como Inácio.

70 A Avenida do Contorno circula a região central da cidade, formando um circuito que abriga internamente o centro, a região hospitalar, importantes bairros comerciais como o Barro Preto (Centro de Moda), bairros residenciais de classe média e classe média alta.

favela, e é por isso que aqui chama “das Pedras”. Tiravam as pedras daqui para construir BH.”⁷¹

Nas memórias de Dona Efigênia⁷², senhora moradora do Morro das Pedras desde a origem da favela:

“(Tem muitos anos que eu moro aqui na comunidade). Ih... (Desde) quando o Morro das Pedras era avacalhado. Só era mato, crime... Só tinha uma rua, que entrava lá da Av. Contorno, porque tinha a Pedreira. Né? (...) A Pedreira derrapou tudo, e corrompeu ela, que era onde o buraco do lixão. Né? Ali era a Pedreira. E tinha uma estrada que atravessava pro lado de lá, mas... Como a Pedreira foi desbarrancando, silavando tudo, virou um bruto buracão. Aí cabou tudo, fechou tudo, não tinha mais. A gente passava na boca da pedreira e descia no caminho assim e saía lá na Vila São Domingo.”⁷³

Para Mano Coti⁷⁴, MC de rap do Morro das Pedras, porteiro e lavador de carros, a história do lugar é a seguinte:

“O nome já trás no nome a história. Porque aqui, antes, era uma fazenda. Né? Aí quando eles começaram a construir Belo Horizonte eles vinham aqui pra poder extrair as pedras pra poder construir a cidade. Daqui saiu a matriz pra construir a cidade. As pessoas que vieram pra cá, eram pessoas que vieram trabalhar na construção da cidade, e vieram pra cá e começaram a construir suas casas de madeira, papelão, lata. (...) E aí começaram a morar lá, mas foi crescendo e a cidade foi modernizando e crescendo e não teve jeito.”⁷⁵

71 Trecho da entrevista realizada em 02 de março de 2013. Todas as falas de Inácio nesta tese correspondem à mesma entrevista. Trechos dela foram também publicadas na dissertação de mestrado “Mensagens dos Tambores no Morro” (AREDES, 2013).

72 Efigênia Antônia Quirino Amorim. 77 anos. Uma das primeiras moradoras do Morro das Pedras. Será tratada nesta tese como Dona Efigênia.

73 Entrevista cedida a Inácio durante a execução do Projeto de Pesquisa sobre o samba no Morro das Pedras, entre 2014 e 2016, idealizado pela Associação Cultural Arautos do Gueto, sediada no Morro, e realizado em parceria com a Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, através do do Projeto de Extensão Etnomusicologia Aplicada com Grupos e Comunidades de Negros na Região Metropolitana de Belo Horizonte, coordenado pela Dr^a Glaura Lucas. Outros trechos de entrevistas realizadas no âmbito desta ação de extensão será identificadas como “Projeto de extensão sobre o samba no Morro das Pedras” em rodapé. Todas as falas de Dona Efigênia nesta tese pertencem a essa entrevista.

74 Thiago dos Santos, 32 anos. Nome artístico MC Mano Coti. Será tratado nesta tese como Mano Coti. Além das atividades com o rap, levanta sua renda mensal exercendo outras funções profissionais como bicos, dentre elas, as mais frequentes são porteiro de prédios residenciais, segurança e lavador de carro.

75 Em entrevista realizada em 05 de junho de 2017 no Estúdio Comunitário da Associação dos Moradores da Vila do Morro do Cascalho. Todas as falas de Mano Coti nesta tese pertencem à mesma entrevista.

Para MC Gigante⁷⁶, MC e produtor de funk, essa mesma história ainda se combina com a de quilombolas e afirma isso evocando a história de sua família:

“A população daqui era uma população quilombola de antes, antes de querer construir a cidade. A vó da minha mãe era escrava, ela chegou aqui há muito tempo atrás, numa época que não tinha muita gente, porque muitas pessoas fugiam da escravidão e vinham morar aqui. E a população original do Morro das Pedras tinha vínculo, era mesclado, na verdade, com o pessoal do quilombo. Então teve os quilombola e depois teve as pessoas que vieram de outros estados pra trabalhar na construção da cidade, e vieram pra cá. Foi assim que surgiu o Morro das Pedras.”⁷⁷

Segundo Souza (s.d.), ex-funcionário público da prefeitura, estudioso dos bairros de Belo Horizonte e editor do site Bairros de BH:

No início do Século XX, havia uma pedreira explorada pela Prefeitura de Belo Horizonte, no local onde hoje se encontra a Rua da Pedreira. A região, por causa dessa Pedreira, ficaria conhecida como Morro das Pedras. As pedras dali retiradas foram largamente utilizadas na construção da capital⁷⁸. (SOUZA, s.d.)

A ocupação do Morro das Pedras teve início em torno de 1922 com a vila São Jorge, por operários que foram expulsos de seus antigos lugares de morada, para a criação dos atuais bairros de Santo Agostinho e Barro Preto, localizados na parte interna do círculo da Av. do Contorno⁷⁹.

Inicialmente o local era deserto e não havia serviços de água, luz e transporte coletivo. Sobre esse assunto, Dona Efigênia relata:

76 Vitor de Aguiar Gonçalves, 24 anos. DJ, MC e produtor de funk. Nome artístico MC Gigante MDP. Tem a própria produtora musical e trabalha no Estúdio de Música Comunitário da Associação dos Moradores da Vila do Morro do cascalho.

77 Entrevista realizada em 05 de junho de 2017 no Estúdio Comunitário da Associação dos Moradores da Vila do Morro do Cascalho, Morro das Pedras. Todas as falas de MC Gigante nesta tese pertencem à mesma entrevista.

78 SOUZA (s.d.). João Batista de Souza; Editor do site Bairros de BH. Ver: <http://bairrosdebelohorizonte.webnode.com.br/bairros%20da%20regi%c3%a3o%20oeste-/> acessado em 12/02/2017

79 Fato confirmado pela história registrada no site da prefeitura de Belo Horizonte: http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.do?evento=portlet&pIdPlc=ecpTaxonomiaMenuPortal&app=regionaloeste&lang=pt_BR&pg=5483&tax=13748. Acesso em 23/11/2016.

“Nós não tinha água. Tinha dois poço, aonde tem aqueles dois prédios que nós tamo vendo ali (aponta em alguma direção), em frente o colégio, ali no fundo, na (rua) Oscar Trompovsky. Abaixo do armazém tinha quatro poço, e um era da senhora Dona Matilde. Ela não deixava pegar água lá, pra não fazer bagunça. Aí a gente pegava no outros que tinham no barrancão de cima, ali que nós pegava água. (...) Quando fez a torneira aí. Né? Quando ia lá pro poço também era a mesma coisa. Punha as duas latas de vinte assim, na cabeça e punha o pau atravessado, aqui. Também assim eu já carreguei, só não carregava duas latas de vinte. Duas. Uma na cabeça, e duas aqui. Ah, por isso que agora eu to quase pregando nas batata. Fritava de lá, com aquele pau atravessado aqui, e cantando ainda. Cantavaaava! Ai! Quem falou que eu ficava calada, meu fi? Nossa! Eu cantava, viu! Ia lavar roupa, trazia lata d’água dentro da bacia de roupa, vasilha lavada. (...). Nós entrava ali no Maruca assim, ia lá na frente. Num tinha passagem, era um buracão, era um pau, uma pinguela. E ali nós travessava, descia o pedacim daquela rua ali, que era um beco também, pra acabar de descer pra ir no córrego pra lavar roupa. (...). Porque, lá onde agora é aquela floricultura em frente aquela loja de carro, descendo a esquerda, pra sair na Ho.. na (Avenida Barão) Homem de Melo. Aqui descendo, cê sabe. Né? Pra baixo. Ali, tinha um poço que chamava, Poço dos Escravo. Então tinha o bambu que eles plantaro, pra conservar a água, e água vinha descendo e a gente tinha a bica que eles fizeram, aí a gente lavava a roupa no córrego, que ali dava peixe, meu filho. A água não tinha nada de contaminação, por que o povo não tinha fossa pra jogar água suja dentro do córrego. A gente enfiava a peneira, saco de linhagem, levantava assim, pegava bagre des’ tamanho. Piabinha, aquilo “rscrcsr” de piabinha.”

Atualmente, a maior parte do Morro das Pedras possui serviço de água e esgoto, embora parte dele seja clandestino. No Plano Global Específico de Belo Horizonte para o Morro dos Pedras de 2004, consta que as redes clandestinas existentes constituem uma estratégia de parte da população...

(...) para reduzir o impacto financeiro das contas de água e esgotos no orçamento familiar ou buscando viabilizar a ampliação das residências ou novas ocupações. (...) O sistema existente é constituído por redes coletoras oficiais, redes oficiais executadas em faixas de servidão, redes clandestinas interligadas às redes oficiais ou às redes de drenagem ou ainda por esgotamento sanitário efetuado a céu aberto ou conduzido para fossas, muitas delas executadas sem quaisquer parâmetros técnicos e de higiene. (...) Observa-se, por outro lado, a ausência ou a inadequação dos serviços de limpeza urbana em várias áreas do assentamento. Um exemplo são as situações que implicam em longas distâncias a serem percorridas pelos moradores para dispor o lixo em pontos de coleta regular, gerando acúmulo de lixo em algumas encostas das vilas, resultando o carreamento de resíduos para o sistema de drenagem. (BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. PGE Plano Global Específico – Planejamento; apud SILVEIRA, 2015. P.59.)

Sobre a inexistência de planejamento urbano, serviço viário e asfaltamento, Dona Efigênia nos conta de suas memórias:

“Essa rua Oscar Trompovsky era linda! Quando chovia cê parava em pé demais. Deus sabe! (Ironia). Era cada buracão! Essa rua aqui nossa (da nossa casa), aí dentro... Tudo terra, buraco, cerca. (...)”

Sobre a existência de espaços comunitários e de lazer, Dona Efigênia nos conta de um campo de futebol construído pelos integrantes da comunidade e que hoje se tornou conjunto habitacional:

“Ai tinha esse campo. Ali no gramado, descia direto, que ela não fazia essas curva igual faz agora, (...). Em frente aqueles pé de manga. Ali era um mato puro, não tinha aquela casa, só tinha os dois pé de manga e... Quê mais? Um pé de cinco folha, que cê não sabe o quê que é, que eles cortaram (risadinha). (...). Aí o Jorge fez um (campo de futebol), aonde fez esses último prédio aí (aponta). O Jorge de Assis construiu um campo ali (...). (onde tem), esses último prédio. Ali era o campo do São Jorge. Eles devem ter posto o nome do campo de São Jorge, talvez em homenagem a esse moço. Né? Que chamava Jorge. Ele ajudava a gente.”

Sobre serviços de educação e saúde no passado, nas palavras de Dona Efigênia:

“A primeira escola é aonde mora a Maria do Grupinho, (...) uma que faz comida, não sei se ela ainda faz. Foi o primeiro Grupo (escolar) que teve aqui. (...) Posto de saúde não tinha. (...) O primeiro posto de saúde que nós tivemos aqui foi esse aquele ali. E depois, e lá, fez o grupo.. Né? Fez o grupo. Ficou o posto de saúde e grupo do lado de baixo.”

Sobre como era o acesso ao transporte público no passado, Dona Efigênia conta que:

“Eu fui adquirir minha família. Filho adoecia, nós tinha algum ônibus pra correr pra pegar? Hoje eu vejo muié tá brigando com home, “ah cê não vai comigo levar menino no médi...!” Ah! Rancava daqui, chutava essas estrada afora, pegava a Contorno. Que não era (a Avenida) Francisco Sá, era uma rua também, só tinha um pedaço porque tinha a fábrica de toalha. E duas baita oficina. Rancava daqui e ia parar aonde? Lá no Hospital Municipal com menino, a pé. É, sim senhor! E comendo o quê? Bebendo água e dando de mamar a menino.”

O crescimento do morro se deu através do aproveitamento dos terrenos, ocupados pelos primeiros moradores, por seus filhos e netos, de forma que num mesmo terreno, onde inicialmente morou uma família, hoje vivem várias famílias. Inácio nos conta nas seguintes palavras:

“O crescimento do morro se deu assim: A pessoa tinha um terreiro então um casal tinha filhos que casavam e não tinha dinheiro pra comprar um lugar e construía no terreiro. Aí os filhos dos filhos também não tinham pra onde ir e construía por cima. Tem muitos lugares que chegam a ter até 3 andares.”

Dona Efigênia relata como era a geografia do Morro das Pedras no início da ocupação, destacando a distância que havia entre as primeiras casas e uma paisagem que revela precariedade da urbanização e serviços de água, esgoto e luz:

“(Quando eu cheguei já) existia (algumas pessoas que moravam por aqui). Não era muita casa, mas existia. Na nossa, aqui agora, eu falo a rua, era um trio. Só tinha casa aqui no meio do mato, da bananeira, feita de tambor. E tinha ali casa ali onde foi da dona Lia. Aquela casa tinha quando a gente já mudou, me entendia por gente, já tinha ela. Aonde Glória mora, também já tinha ela. Aonde é aquela casa ali, daquela menina, que tem aqueles dois meninos que agora todos dois viraram pai. Ali também tinha uma casa. Lá na frente, que tinha o pé de jatobá, tinha a casa da Dona Ana, que é onde eles cortaram aquele jatobá que aquele moço morreu dentro de casa. Da Idalina, a casa tá ali atrás até hoje. Nem jogar a casa no chão eles jogaram. Voltando pra cá, tinha a casa da Dona Francisca, era mãe e o filho chamava Francisco, feita de adobo. O resto tudo era cerca, com São Caetano, trepadeira, essas coisas. (...) Era pouca casa. Onde a primeira pessoa que fez casa ali depois foi meu irmão, que comprou o pedacinho lá e construiu. Aí foi que foi enchendo de casa, ao fundo, isso aqui... A dona Rosara, mais o marido dela, o Português, que a gente chamava ele de Português e o Zé, né? filho dele, Zé Português, eles eram dono daquela casa onde a Boloti mora. Meu pai foi e comprou aquela casa. Aquela casa ali era toda cercada dum capim cheiroso, fininho, e meu pai enfiou as varinha e depois pôs a tela, num passava nada. Era bonito, cercadinho assim. As mangueira, que tem lá até hoje, era três; dois pé de goiaba, um pé de limão, dois pé de manga, um pé de abacate, um pé de mamão, um pé de figo que dava cada bitelão, e no fundo, assim, perto da cisterna, que lá tinha uma cisterna duma feiura que ninguém guentava. Mas também não usava a água. Porque exploraram a cisterna aqui, e fizeram a fossa do lado, aí não podia usar a água. Aí tinha a bananeira, tinha o bananeiral. E descia assim e saía lá em baixo, tinha casa, num tinha nada. Cê descia assim, o Nelson gostava até de escorregar na táuba. Na grama. Né?”

Evandro Mello⁸⁰, conhecido compositor de samba, nascido e residente no Morro das Pedras, relata a experiência familiar no crescimento do Morro das Pedras:

“Olha... se for falar da coisa física eu lembro. Lá em casa tinha... tinha um terreiro bem... bem grande. Minha avó ela... ela era dona de uma parte dessa rua onde eu moro. Né? Que é a... é Beco da Amizade mas na verdade colocaram o nome de São Félix também em homenagem a ela, porque ela chamava Maria é... Maria Félix. Aí colocaram no beco... pra homenagear. Então ela tinha um terreiro muito grande. Ela foi cedendo, cedendo, cedendo espaço pro pessoal construir, pra quem tava chegando de fora, mas ainda sobrou um terreirão grande.”⁸¹

Com a intensificação da urbanização da cidade para além da Avenida do Contorno, na década de 1950, surgiram bairros de classe média alta ao redor do Morro das Pedras e, nos anos 1970, são implantadas as avenidas Raja Gabágliã, cortando o Morro, e Barão Homem de Melo, no limite da favela. Essas avenidas foram construídas dentro do projeto de expansão da cidade na época, interligando a região central da cidade aos novos bairros residenciais destinados aos trabalhadores de renda mais elevada. O Morro das Pedras, então, passa a ser alvo da especulação imobiliária e, ao mesmo tempo de programas públicos de regulamentação fundiária e de obras infraestruturais. Alguns antigos moradores foram desalojados e receberam indenizações, outros foram realocados pelo poder público em apartamentos construídos no próprio lugar onde antes moravam. O conjunto Santa Maria, onde se localiza a Escola de Samba Cidade Jardim, é o maior conjunto habitacional produzido nesse processo junto com “os predinhos da Vila Antena”.

Mano Coti conta que:

“Teve uma vez que o Estado tentou tirar a favela daqui, e teve a desocupação e o Estado construiu os blocos de habitação aqui, que é lá o Conjunto Santa Maria, que até hoje tem os blocos. Os bloquinhos lá.”

Segundo Souza (s.d.):

80 Evandro Mello, 33 anos. Não tem sua renda exclusiva do samba e exerce outras atividades profissionais no terceiro setor.

81 Entrevista cedida para o Projeto de extensão o Samba no Morro das Pedras- Arautos do Gueto/Escola de Música da UFMG, entre 2013 e 2015. Todas as falas de Evandro nesta tese pertencem à mesma entrevista.

O Morro das Pedras se desenvolveu entre as décadas de 70 e 80, com alto adensamento populacional. Esse crescimento teve como principais fatores o aumento da migração do campo para as cidades, e ao extinto programa PRÓ-FAVELA, de caráter assistencialista, que, no meio da década de 80, distribuiu títulos de propriedade para famílias da região. Como resultado destas políticas o Morro das Pedras viu surgir e posteriormente ser dividido a Vila São Jorge (em I, II e III), e as Vilas Santa Sofia, Cascalho, Antenas e Leonina. (SOUZA. s.d).

Existe no Morro o Parque do Lixão, uma área verde com uma quadra de futebol, que foi no passado um aterro de lixo da cidade. Segundo os relatos, moradores começaram a utilizar o aterro para tentar aproveitar restos de alimentos e outros recursos descartados pela população da cidade. Para Souza (s.d.):

Outro fator motivador do adensamento do Morro das Pedras foi o LIXÃO, como era conhecido o aterro sanitário de Belo Horizonte do início dos anos 60, mantido em atividade até 1975. Ele atraiu moradores porque, segundo os mesmos, distribuiu muita riqueza e desgraça. Um deles conhecido como senhor Raimundo, militante comunitário, primeiro usuário oficial do gás produzido pelo lixo relata: Muitas famílias ganharam dinheiro, mas também muita gente morreu e outros estão aí sem nada na vida, como eu. (SOUZA. s.d.)

Dona Efigênia relata sua experiência pessoal com o Lixão:

“Ali tinha um buracão enorme (feito pela antiga pedreira), aí o lixão começou ali. Quê que esse buracão fez? O pessoal começou a construir casa do lado de lá, lixão desceu e já foi começando a matança! Esse buraco, eles começaram a jogar lixo nele. Aí era foia, era tudo. Começou a jogar. Ele foi e desceu (falando dos constantes deslizamentos do lixo), fez um... Uma matança ali do outro lado. Né? Pra cima da praça do Sereno. (...) E aí é que matou gente.. aquilo ali é um cemitério perfeito... mulher grávida, menino... Ai, Nossa Senhora! (...) Aí, eles pegou e largou ele. Ah, morreu, que logo o povo já começou a fazer casa. Né? Aí, pronto. Aí passou pra cá, aí que o bicho pegou. Aí virou lixão mesmo. O povo foi fazendo casa na beirada do lixo, no morro. De lá de baixo, até sair lá em cima, pra poder morar. Cê olhava assim, era aquela listra de casa, no lixão, lá em cima. Aquele monstro de lixão!

Uma vez morreu foi gente. Chegaram com uma... Ai, credo!... Chegaram com uma, uma... tsc... comê que fala esse carro grande fechado, de lixo? É... Chegaram com ele cheiiinho de galinha despenada. Que o povo prendia. Né? Não tava podre,

não tava fedendo, não tava nada. Não sei quê que o povo arrumava lá que era peixe, era bacalhau, era carne salgada, era queijo, e tudo a Efigênia (falando de si em terceira pessoa) tava lá pegando. Mas, eu trabalhei muito lá. E o que chegava, dava pra pegar pra comer. Eu pegava mesmo. Não escondo, não. Nós pegava aquelas galinha, chegava em casa, limpava ela, lavava. Que elas vinha branquinha, limpinha. Tinha nada podre, num tinha nada fedendo. Eu enchia latas de 20 de galinha e gordura. O homem (do caminhão de lixo) vai e vira o trem (as carnes apreendidas) lá por cima do lixo queimando, assim. O povo pula pra pegar as galinha que viu, aquele mundo de galinha. O trem (o fogo) “vrullllll!”... Quem conseguiu sair, saiu. Cara queimada, braço, tudo queimado, perna. O resto que não conseguiu, morreu cozido com as carne e tudo lá no meio. Cê só via o trem a.. fazia assim: “shrlll”. Pronto! Aí foi aquela gritaiada. Nos' senhora! Cruz credo! Nosso Deus!

Quando o lixo descia, a gente quase morria do coração. Porque o povo ficava trabalhando e ficava distraído, ficava trabalhando no pé do lixo. Né? Quando ele descia de cá, pegava todo mundo lá em baixo. O Bastião memo, uma vez, nós dois tava junto, trabalhando. Raimundo meu (marido) foi trabalhar e deixou o gadão (gadanho; foice de cabo comprido, muito usado em atividades rurais de colheita) dele comigo. Aí eu tô la, se mandando, a gente catava latinha, catava vidro, e.. ah, cobre, tudo! (...). Aí, eu só via a hora que deu aquela tremura. O Bastião falou assim: ‘Eugênia do Céu! O lixão tremeu!’. Ah! O lixão tremeu! A minha salvação que o gadão engarrou num cipó num barranco, numa raizona, quando eu bati ele, ele enterrou lá, e eu fiquei dipindurada e o Bastião desceu. Aí eu comecei chamar: ‘Gente, corre aqui depressa, o Bastião tá entupido aqui no lixo!’. E aí nós, não podia cometer o gadanho de qualquer maneira. Né? Começou todo mundo a cavacar correndo, em poucas horas, se demora mais ele tinha morrido. Ele tava com o beijo roxinho, já ficando sem cor. Cê não conheceu o Bastião ali não, que era um bicha? (Antes) ele não era, ele não era. Não sei quê que deu no Bastião que foi virar bicha. (risos). Foi virar travestijo. Acho que ele casou, teve, acho, dois ou três filhos, e depois virou a cabeça lá daquele jeito do Bá. E pronto. Mas ele que quase morreu perto de mim, lá no meio lixo.”

Já Doia⁸², senhora intitulada Madrinha do Samba do Morro das Pedras e ex-passista da Escola de Samba Cidade Jardim, cuja família foi uma de suas fundadoras, relata:

“Nós ficava esperando o dia da semana que vinha o caminhão dos frigorífico. Eles jogava era um tanto de frango fora, e os frango tava tudo bom ainda. Nesse dia o Morro das Pedras inteirinho ficava cheirando frango frito. Era uma festa! Eu catava mesmo e não tenho vergonha de dizer. Não tava estragado!”⁸³

Uma explosão provocada por gases produzidos pela decomposição da matéria orgânica no aterro sanitário matou cerca de 70 pessoas dentre os moradores do Morro das Pedras, em 1971⁸⁴. Inácio nos conta assim:

82 Maria das Dores. Neste tese será tratada como Doia.

83 Em entrevista no dia 09 de janeiro de 2016, durante o primeiro ensaio do Bloco Dragão da Vila São Jorge para o carnaval deste ano, acontecido no quintal da casa de Seu Domingos do Cavaco.

84 Além dos relatos orais, dado confirmado em Silveira, 2007. p.145.

“Como eles não tinham lugar para colocar o lixo de Belo Horizonte, aquela parte do morro virou o lixão e todo lixo da cidade vinha pra cá. Um aterro a céu aberto! As pessoas começaram a utilizar o aterro para pegar resto de carne, comida, e tentar reaproveitar o lixo porque na época salário e emprego era muito difícil. Com o lixão foi se criando gases debaixo da terra, com o calor e água da chuva. Chegou o momento que as pessoas chuchavam a mangueirinha lá, usavam o gaz do lixo para fazer fogo, não sei se é verdade, isso é o que dizem. Até que aconteceu uma explosão muito grande e morreu muita gente soterrada. Como a região já tava tomada de barracos, as novas pessoas que chegavam pra construir suas casas tinham que construir em cima do lixão, essas pessoas morreram soterradas nessa explosão. Até hoje tem gente soterrada ali que não conseguiram retirar.”

Para Souza (s.d.):

Em 1971 um grande desmoronamento vitimou centenas de moradores. Após este acidente, a municipalidade voltou sua atenção para a questão dos resíduos públicos gerados na cidade e criou em 1973 a Superintendência de Limpeza Urbana- SLU. Em 1975 o Lixão foi transferido para o Aterro Sanitário da BR-040, onde até hoje se encontra.

O Morro das Pedras destaca-se como o local mais acidentado da região Oeste, apresentando declividade variável de 20 a 50%, caracterizada pela existência de áreas de fácil deslizamento⁸⁵. O Plano Global Específico de Belo Horizonte para o Morro das Pedras, de 2004, ainda informa que naquele ano havia muitas “ocupações de encosta e declividades acentuadas”; “escorregamento (de terra), queda de blocos, processos erosivos”; “trecho de encosta com alta declividade, com cobertura superficial instável, com ocorrência significativa de bananeiras, caracterizando uma situação de alto risco”; “intervenções promovidas pelos próprios moradores – contenções e lajes”, e ainda que “as edificações que estão assentadas dentro da faixa de servidão administrativa da Cemig estão em risco elétrico”. (BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. PGE – Planejamento; apud SILVEIRA, 2015. P.65.)

Souza (s.d.) conta que:

85 Ver: <http://bairrosdebelohorizonte.webnode.com.br/regi%C3%A3o%20oeste/> (acessado em 04/05/2017)

No começo de 2003, o Morro das Pedras foi marcado por outra tragédia, com o deslizamento de terra ocorrido após intensas chuvas. Este acidente ganhou destaque nacional e internacional, visto que vitimou, ao mesmo tempo, várias crianças de uma mesma família. A partir deste incidente a PBH intensificou, durante a administração do Secretário Renato Santos Pereira, a realização de obras estruturantes no local, fazendo com que o Morro das Pedras, do ponto vista do risco, seja hoje um local mais seguro. Dentre as principais obras realizadas, destacamos: a) Obra de contenção, drenagem e urbanização da Rua Esperança próximo ao nº 6 – Vila Antena; b) Muro de contenção na Rua da Pedreira nº 500 – Vila São Jorge; c) Obra de recuperação do Beco São Martins – Vila São Jorge; d) Muro de Contenção no Beco Santa Rita nº 35 – Vila São Jorge; e) Muro de Contenção na Rua da Pedreira nº 595 – Vila São Jorge; f) Obra de Contenção, drenagem e urbanização do Beco das Rosas – Vila Leonina; g) Obra de recuperação do Beco Vitória / Joáima – Vila São Jorge; h) Obra de implantação do Parque Esportivo Morro das Pedras, no local onde ocorreu o deslizamento de terra em 2003; i) Construção de 20 moradias da Vila Kolping Berlin – Alpes.⁸⁶

Souza (s.d.) ainda acrescenta que tais obras se deram como parte do Programa Vila Viva, que segundo ele é “Desenvolvido em parceria com o Governo Federal por meio do Banco Nacional de Desenvolvimento Social (BNDES), Caixa Econômica Federal e recursos do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC), além de contrapartida municipal”⁸⁷.

Para Inácio:

“O Morro (das Pedras), de ano pra ano é uma mudança muito radical, e não tem jeito de falar do Morro sem falar dos problemas. Eram enormes os problemas, ainda continuamos tendo muitos problemas, mas muitas coisas têm melhorado. Há muito tempo que a comunidade quase não tinha saneamento básico. Esgoto a céu aberto, área de risco, alta taxa de criminalidade. Pela mobilização da comunidade e da sociedade, infelizmente quando acontece um incidente grave, as pessoas só se mobilizam quando acontece incidente grave, mas devido às mobilizações muitas coisas melhoraram. Já não é mais uma área de risco (de deslizamentos), não existe mais casas em área de risco. Fora isso, tem a questão da própria saúde da comunidade, então o trabalho muito grande da saúde que, pelas reivindicações tem dois centros de saúde, criou-se também o CERSAM (Centro de Referência em Saúde Mental - SUS). Ainda há uma dificuldade muito grande na área da saúde que é a falta de profissionais. Todos os centros de saúde que tem aqui. Infelizmente a gente não consegue contar com a força do poder público de colocar mais profissionais para atuar. Tem um grande problema, que tem a ver com a educação, embora tenha várias creches, UMEIs (Unidade Municipal de Ensino Infantil), escolas que faz a ação de educação. A gente percebe que tudo que está sendo aplicado nas escolas, não é 100% absorvido pelos alunos e moradores, a gente percebe que teve um problema muito grande que é a Escola Plural, que os alunos são aprovados e saem da escola sem saber nada.”

86 Ver: <http://bairrosdebelohorizonte.webnode.com.br/bairros%20da%20regi%c3%a3o%20oeste/> acessado em 12/04/2017

87 Tais políticas encontram-se nos marcos das orientações da ONU-Habitat como verificamos na seção 1 deste capítulo.

Já para Wagner⁸⁸, ex-membro do Grupo Arautos do Gueto e biblioteconomista, as ações de urbanização do Morro das Pedras pelo poder público possuem um lado negativo, pois as obras retiraram parte significativa do patrimônio coletivo, a exemplo do campo do São Jorge, o mesmo citado anteriormente por Dona Efigênia:

“A situação ficou difícil aqui na comunidade depois que eles acabaram com o campo, aqui na comunidade, onde hoje ficam os prédios. Porque o campo, aqui, no fim de semana era festa de 7h da manhã até o sol se por. Tinha futebol, as famílias iam pra beira do campo, enfeitavam com bandeirinhas, e tinha barraquinha, aquelas coisas todas, que uniam as famílias da comunidade. Hoje em dia você não vê mais isso.”⁸⁹

A história recente do Morro das Pedras é marcada pelo desenvolvimento do comércio varejista de drogas e do crime organizado na favela. Já foi considerada pela Secretaria de Segurança Pública do Estado de Minas Gerais a favela mais perigosa de Belo Horizonte, quando em 2002 apresentou a maior taxa de homicídio por cem mil habitantes dentre os aglomerados subnormais de Belo Horizonte (PEIXOTO, ANDRADE e AZEVEDO, 2007.). São constantes nos relatos de memória dos moradores as guerras de gangues, como eles chamam as facções do comércio varejista de drogas que controlavam regiões internas no Morro.

Inácio diz que:

“Muita coisa aconteceu dentro da comunidade, e à medida que a comunidade crescia foi surgindo e crescendo o tráfico de drogas. Antigamente não se ouvia falar de crack, a única droga que existia aqui era a maconha, e que muita gente usava. Só que quem usava naquela época, e os daquela época que usavam e ainda são vivos e ainda usam, faziam da seguinte forma: nunca usam pra ninguém ver. (...).

Nesse mesmo momento [da origem do Grupo Arautos do Gueto, década de 1990] a comunidade tava vivendo uma guerra de gangues que era o mesmo momento que tava surgindo o uso e o comércio das drogas. Era uma coisa nova.

88 Wagner de Souza Pinto. 36 anos. Será tratado nesta tese como Wagner.

89 Em entrevista no dia 13 de abril de 2013. Este mesmo trecho da entrevista está publicado na dissertação de mestrado “Mensagens dos Tambores no Morro” (AREDES, 2013). Todas as falas de Wagner nesta tese pertencem à mesma entrevista.

Né? Todo mundo queria experimentar, tava dando grana. Era muito carro. Carro pra cima, carro pra baixo. Muita gente ganhando dinheiro, gente que não tinha condições nenhuma de ter um carro, de ter uma moto, comprando carro e moto.

Aí começou a guerra do tráfico. Um tinha poder de arma o outro também tinha. E nem era só questão do tráfico não. Era briguinha de escola: ‘Por que você bateu na minha irmã?’, ‘Você mexeu com a minha mulher!’. Então eram questões menores, só que as pessoas que estavam envolvidas nessas questões também eram as pessoas do “movimento”. Eles tinham poder de arma então eles trocavam tiro. Na verdade começou com um arranhão no carro de um numa festa de rua, aí esse que teve o carro arranhado foi e cortou o rabo do cavalo do outro, aí ele foi lá e deu um tiro em um, aí o outro foi e matou um e o outro matou o outro. (...).

A criminalidade é uma faculdade rápida e o menino ganha dinheiro muito rápido. Se o pai trabalha 8 horas por dia, todo dia, pra ganhar R\$ 700,00 por mês, o menino ganha R\$ 700,00 numa semana, sem fazer muito esforço. Tem o problema de ser preso, morto, dever pra justiça, mas essas coisas não estão assustando as pessoas. É a coisa do imediato, ele tá ganhando muito agora.”

Na experiência de Fabiana⁹⁰, membro do Grupo Arautos do Gueto e técnica de laboratório:

“O morro pra mim sempre foi muito bacana. Eles falam que é uma área de risco, mas pra mim, o risco sempre bateu muito na minha porta, mas sempre com muito respeito, graças a Deus. Essa violência que o povo fala, nunca atingiu a minha família e aos meus arredores, então eu acho que essa violência é dedicada a quem faz essa violência. O morro das pedras é perigoso, mas é perigoso pra quem procura drogas, tráfico, quem procura matar, participar de gangue. Eles mesmo fazem os limites deles. Passo no meio do revólver, da droga e nunca tive problema. Traficante já entrou na minha casa, mas não pra traficar, sim pra comer a comida da minha mãe, participar de um churrasco. Dentro da minha casa nunca fizeram nada. Pelo contrário, uma vez na minha casa um deles tentou fazer uma gracinha lá e foi corrigido pelos colegas dele, os colegas na maldade: ‘Mexe com eles não, que esses aí eu conheço, são tranquilos’. Eles respeitam a gente.”⁹¹

Para Dodó⁹², membro do Grupo Arautos do Gueto, regente dos Blocos Batuque Salubre e Balanço, e porteiro:

“Sobre o tráfico, eu prefiro ser curto. O tráfico sempre existiu. Mas existiu com respeito aos moradores. Hoje não. Hoje é um bando de moleque que se acha traficante e te cobra coisas que o verdadeiro traficante não cobra. Antigamente o

90 Fabiana Fernandes Romualdo. 35 anos. Será tratada nesta tese como Fabiana.

91 Em entrevista no dia 23 de março de 2013. Partes deste trecho de entrevista também foram publicados da dissertação de mestrado “Mensagens dos Tambores no Morro” (AREDES. 2013).

92 Anderson da Silva. 35 anos. Será tratado nesta dissertação como Dodó.

traficante de verdade oferecia coisa pra gente [o Grupo Arautos do Gueto], apesar de a gente nunca ter aceitado. Eles viam a gente carregando os instrumentos nas costas e ofereciam pagar transporte pra gente, carro e a gente negava e era de boa. Hoje não. Hoje o trem desandou total! Você vê menino andando com arma descaradamente no meio da rua. Isso aí é uma questão muito sensível.⁹³

Para Wagner, o desenvolvimento do comércio varejista de drogas no Morro das Pedras promoveu a redução da sociabilidade entre moradores, de forma geral:

“A gente, de uma forma ou de outra, dentro da comunidade, a gente acaba sabendo de tudo que acontece. Cê tá mesmo ali mesmo, você se isola, mas se isola entre aspas. Eu trabalho o dia todo e me isolo, mas minha mãe fica em casa o dia inteiro e tem o outro parente. Então mesmo que a gente se isole acaba sabendo de tudo e sendo atingido pela comunicação via boca a boca. Eu tenho primos que tem envolvimento com o tráfico. Eu não converso com eles sobre o “movimento” mas fico sabendo por causa das tias, tios e minha mãe. Se alguém tá devendo dinheiro pro tráfico.

Aqui acontece, hoje pouco, mas já foi muito, essa divisão de gangues mesmo pelo comando do tráfico. O pessoal aqui do Grajaú não mistura com o pessoal da Vila São Jorge que não se mistura com o pessoal da Ventosa. Então fica meio dividido. Eu nasci e cresci aqui e conheço todo mundo que tá envolvido. Já joguei bola e fui na casa deles. (...) O Morro das Pedras, antigamente, há uns 10 a 15 anos atrás, era um lugar muito bom. Tinha o campo de futebol que era a alegria dos finais de semana. Tinha a quadra, onde hoje é o posto de polícia, tinha campeonato, festa junina, quadrilha. Com o tráfico, isso diminui bastante. Antigamente, Natal e Réveillon a gente saía de casa e passava nas casas de todo mundo nas ruas. Mas com a violência já não tem mais isso. A gente, de certa forma, fica limitado à sua casa, aos parentes mais próximos. A gente vai na casa dos parentes de dia e não sai muito à noite por causa do receio da violência.”

Já Evandro lamenta o fato de atividades musicais e outras de sociabilidade se reduzirem em função do comércio varejista de drogas:

“Eu acho que essa questão da, da... criminalidade, sei lá, destooou um pouco, né? Tira... até o próprio... o próprio prazer que as outras pessoas tinham de vir ao Morro das Pedras. Eu acho que isso acabou um pouco por questão desse receio, desse medo... criminalidade, do que acontece hoje em dia, é uma pena, porque a gente sente falta. Às vezes a gente deixa de fazer certos tipos de evento por conta disso, entendeu? Porque, tá... medo, receio da bagunça. Antigamente era... pra você ver, como era tão respeitoso: o carinha ia “beber a cachacinha dele” lá no canto; então, isso já é um tipo de educação, uma forma de educação. Hoje em dia você não vê tanto, hoje tá mais exposta, tá... sabe? É uma pena.”

93 Em entrevista no dia 18 de maio de 2014.

Dodó, refletindo sobre a violência e as mortes de jovens promovidas pelo comércio varejista de drogas, relata uma experiência pessoal:

“Eu tenho um fato dentro da minha família, da família da minha mulher (...). Eu vi o irmão dela crescer e desenvolver (...). Até que fez 17 anos e desandou um pouco. (...) Começou a andar com gente que não devia. O crescimento dele nesse mundo foi muito rápido. Foi do dia pra noite. (...) Muito rapidamente ele comprou uma moto CB300, muito rapidamente ele já comprou um carro, tudo à vista. E eu por tá vendo isso comecei a apertar ele. Ele sempre falava que não, que não era isso. (...) Até que ele começou a ter problema com a polícia. A mãe dele já foi buscar ele na delegacia e brigava com o policial. O policial dizia: ‘ele viu a gente e correu’. E a mãe dele dizia: ‘não, meu filho não!’. Até que um certo dia (...), quando ele tava subindo de moto, a viatura parou ele, já meteu revolver na cabeça dele e jogou ele dentro da viatura. Quando eu vi aquilo na hora eu fui nos policiais e falei: ‘Não! Não é assim não! Tá abordando uma pessoa dessa forma? Você pirou? Ficou doido?’. ‘Não, ele viu nós e correu.’ ‘Num foi isso não que eu vi vocês chegando nele.’ Nisso meu cunhado saiu da viatura: ‘Não vou ficar aqui dentro não’, balançando o ombro. Então eu falei com ele: ‘Complica as coisas não, cara, entra no carro que a gente vai descendo acompanhando a viatura até lá embaixo.’ Descemos, aí aqui em baixo, resolvemos tudo e eu chamei o policial pra conversar por que eu via que já tinha muita coisa errada. Os policiais estavam chamando ele por outro nome. O nome dele era um e os policiais estavam chamando ele de outro nome. Aí falei com o policial: ‘Cê chamou ele de Ramires?’ , ‘É, ele é o Ramires.’ , ‘Não, num é não. Tá doido?’ , ‘É, ele é o Ramires. E você é o que dele?’ , ‘Eu sou o cunhado dele, sou da família.’ Ele daí falou: ‘Ele tá fazendo isso, isso, isso e isso. A gente tá de olho nele há muito tempo. A gente ainda não conseguiu pegar, mas nós vamos pegar. Semana passada ele correu. Assim que nós pegamos ele, ele jogou a mochila pra outro colega que nós não conseguimos pegar, e a nossa maneira de tirar um suspeito de dentro do morro é a gente alvejando o suspeito, porque se não a gente não consegue pegar, e aí a gente tira ele socorrendo, é a única maneira que a gente tem de tirar ele lá de dentro.’ Aí eles liberaram ele, coloquei ele no meu carro e falei com ele: ‘Sua casa caiu! Eu já sei do seu nome. Você tem moto, tem carro. Que história é essa?’ Ele foi e abriu o jogo: ‘Não, sô, mas eu já tô parando.’ No dia seguinte, teve um tiroteio. Outra gangue rival foram lá pra dar tiro nele, não conseguiram, ele correu e foi pra minha casa. Ele mudou lá pra casa então e esse tempo que ele morou lá, onde ele ia, eu ia com ele. Eu levava ele até a casa da namorada e buscava. Só que é aquela coisa, né? O tráfico ele é mais perigoso pra quem tá no tráfico pra ganhar dinheiro do que o usuário. Porque o dinheiro te prende. Num dia você tem mil conto e deixar esse mil conto diário pra ganhar um salário-mínimo diário, é complicado, é viciante. Um dia ele resolveu voltar pra casa da mãe e no dia seguinte, meu telefone tocou as sete horas da manhã: ‘Ah! Dodó, pegaram seu cunhado!’ , ‘Foi a polícia quem pegou ele?’ , ‘Não, foi não. Pegaram ele enquanto ele dormia dentro do quarto dele, quatro tiros na cabeça.’ Foi aí, sabe, que eu falei: ‘Porra!’ Um dia antes a gente tinha almoçado dentro do batalhão de polícia. Ele até falou: ‘Nó, Dodó, aqui só tem polícia!’ e eu falei: ‘Não, cê num deve nada não, sô. Senta aí e vamos almoçar, você está comigo!’ Nós almoçamos e no dia seguinte aconteceu isso. Então veio uma sucessão de coisas que eu falei: ‘Porra, gente! Tô aí há tanto tempo trabalhando em projeto social e de repente eu não consegui salvar uma pessoa da família, que eu tentei!’ Infelizmente aconteceu. Infelizmente entrou pras estatísticas de que não passa dos 24 anos de idade.”⁹⁴

94 Em entrevista no dia 18 de maio de 2013. Partes deste trecho de entrevista também foram publicados da dissertação de mestrado “Mensagens dos Tambores no Morro” (AREDES. 2013)

Hoje, as guerras de gangue estão bastante reduzidas e há maior controle policial sobre a vida interna da favela, como um dos resultados das ações dos programas Vila Viva, já citado, de obras infraestruturais, e do programa Fica Vivo. O Fica Vivo, da Superintendência de Prevenção à Criminalidade, da Secretaria Estadual de Defesa Social do Estado de Minas Gerais, tem por objetivo a redução dos índices de homicídio. Para isso, combina ações preventivas como suportes sociais diversos e ações policiais repressivas que “visam fornecer uma resposta rápida do sistema policial/ judicial, de forma a aumentar a probabilidade de apreensão e punição”. (PEIXOTO, ANDRADE E AZEVEDO, 2007. p.15.). O programa foi implementado no Morro das Pedras, em 2002, como piloto, e posteriormente expandido para outras favelas e regiões da cidade. A escolha do Morro das Pedras para a aplicação piloto se justifica pelo fato de o local, na época, apresentar o maior índice de homicídios, e também por já possuir aparelhos públicos e privados, desde escolas, quadras, ONGs e outros, que serviriam de suporte. O programa teve início com duas atividades centrais, que se sustentam até hoje: ações de inteligência policial e instituição do Grupo de Policiamento Especial em Área de Risco (GEPAR), e a oferta regular de uma série de oficinas de arte, esporte, lazer e profissionalização para os moradores com idades entre 12 e 24 anos. (SILVEIRA, 2008). Em 2005, como resultado das atividades do programa, a taxa de homicídio havia caído chegando a “cerca de 45 homicídios por cem mil habitantes a menos em relação ao resto do município, por semestre.” (SILVEIRA, 2007., PEIXOTO, ANDRADE E AZEVEDO, 2007.); o equivalente a um índice 47% menor que antes do início do programa.

Diferentemente de favelas cariocas, não há registros de milícias formadas por policiais atuando no Morro das Pedras, mas há muitos relatos de violência envolvendo a ação da polícia. Na experiência de Dodó, retomando o caso do assassinato de seu cunhado, a forma de atuação da polícia na comunidade é reveladora também quanto à maneira como o Estado lida com as comunidades de favela:

“Já a polícia, eu também mudei minha forma de tratar. No dia que aconteceu, quando eu cheguei, fui com meu carro. Era um carro bom, rebaixado, roda legal. Quando eu cheguei, logo de cara, o policial já virou e falou: ‘Nessa hora chega a bandidagem toda.’ Entrei pra casa e veio o policial civil e falou comigo: ‘Esse carro é seu?’ Isso com o corpo do meu cunhado no quarto ainda. Eu falei: ‘Sim, o carro é meu.’ O policial falou: ‘Não é seu, não. Já puxei a sua placa e

esse carro é financiado e ele não é seu.’ Aí eu falei: ‘Porra! Cê tá de sacanagem comigo? Eu comprei financiado e tô pagando, é meu.’ ‘Não tá no seu nome, não é seu, e você ainda está com o documento vencido.’ ‘Porra! Cê tá de sacanagem comigo’ ‘Olha o seu linguajar comigo, seu malandro!’ ‘Cê tá de sacanagem comigo! Faz o seguinte: Cê quer levar meu carro? O documento tá vencido? Cê vai pra P-Q-P! Toma aí! Tô com um corpo lá em cima e você quer falar de documento do meu carro? Cê num é gente não, cara!’ E joguei a chave do carro no peito dele. Poxa! Minha sogra chorando porque perdeu o filho, o corpo do meu cunhado ainda na cama e ele vem querer levar meu carro! Sentei na outra rua e fiquei quieto.

Na hora que chegou o rabecão, veio outro policial e falou: ‘a escada é apertada, não vai ter como descer com ele não, vamos ter que chamar o corpo de bombeiros.’ Aí o policial que encrespou comigo por causa do meu carro virou e falou: ‘Ô de camisa amarela, aqui, não tem como descer com o rapazinho lá não. Você que é o fodão, pega ele lá e desce com ele pra gente!’ Eu não acreditei! A partir daí eu comecei a entender como funciona o sistema policial. Polícia em geral. Policial bom é aquele que na vida particular é seu amigo. Fora isso, é personagem. O cara coloca a farda dele, põe o revolver na cintura, vira um personagem. Fora dali pode ser o melhor cara do mundo. A perita da polícia começou a contar casos e dar risadas na sala da minha sogra, de chegar ao ponto de minha sogra pegar a vassoura pra dar vassourada nela: ‘meu filho tá morto e você tá rindo na minha casa! Sai daqui!’ De chegar ao ponto de um cara que nem me conhece, mas que faz o papel do governo, junto com várias ONGs, que o governo faz um projeto e põe lá o Fica Vivo e acha que tá fazendo alguma coisa. A minha questão de politicagem morreu ali, junto com o meu cunhado. (...) Eu comecei a conhecer a realidade da polícia no dia que o homicídio do meu cunhado serviu pra me mostrar como que o sistema funciona. Se é um concursado, doutorado disso e daquilo... mas se você tem um parente que se deslizou e entrou pro mundo do crime e foi assassinado, ele tem sim uma parcela de culpa por ter entrado naquilo, mas eles te colocam no mesmo lugar. E isso, foi o Estado que falou assim comigo! Não foi apenas um policial, foi o Estado, foi o Poder que falou comigo. O Estado matou tudo ali.”⁹⁵

A maioria dos projetos sociais que atuam no Morro das Pedras são vinculados ao poder público através do programa Fica Vivo. Existem ainda o Instituto UNIMED-BH, que oferece cursos e atividades culturais dentro do Programa Escola Aberta, da prefeitura de Belo Horizonte, na Escola Municipal Hugo Werneck, aos sábados; a Associação Pequeno Cristo, vinculada à Igreja Católica, que promove cursos de artes e aulas de reforço escolar, além dos projetos sociais executados pela Escola de Samba Cidade Jardim através de sua ONG vinculada Escola de Artes e Ofícios Jairo Pereira da Costa. Sobre a atuação de ONGs e projetos sociais no Morro das Pedras, dando continuidade à sua crítica política, Dodó complementa:

95 Em entrevista no dia 18 de maio de 2013. Partes deste trecho de entrevista também foram publicados da dissertação de mestrado “Mensagens dos Tambores no Morro” (AREDES. 2013)

“Eles [o Estado] inventaram uma forma de enganar, porque o Estado tem como colocar uma propaganda na televisão: “Programa Tal”, mas vai na realidade? Eu já trabalhei nesses programas e fiquei dois meses. Eu falei: - Não, gente, eu não quero tá num projeto social que eu posso inventar uma coisa, enviar pra lá e receber no final do mês. -. Saí do Fica Vivo e tá aí. E hoje, várias ONGs que atuavam na comunidade tão assim, nem existem, (...). O sistema é frio e calculista, ele tem as formas de enganar todo mundo. Eles podem achar que o projeto social é chegar e pintar a casa de uma pessoa. Beleza! A pessoa tá com a casa pintada. Na hora que abre a panela não tem arroz e não tem feijão. Que sistema é esse?”⁹⁶”

Sobre questões políticas, Inácio revela a existência de aparelhamento das associações comunitárias vinculado à políticos clientelistas e assistencialistas⁹⁷:

“Tem uma coisa curta e grossa pra falar da política. Aqui no Morro a gente tem um poder muito grande de um determinado político e há muitos anos ele vem atuando da pior forma possível, como quem quer ter posse do lugar. O que ele tiver que fazer ele faz pra só ele comandar aqui. Hoje em dia há outras pessoas que investiram e hoje já existe uma pluralidade de políticos aqui, mas já houve ameaças e pessoas que saíram da comunidade por causa de ameaças. Há uma ilusão de que essa pessoa atua bem em várias áreas da comunidade, mas na realidade ele não faz nada e infelizmente todos as eleições ele é bem votado aqui na comunidade. Até pra eleição do conselho tutelar, no dia da eleição são carros e carros que passam na casa das pessoas, busca cada um para elas votarem nele. Um poder muito grande que ele tem. Cada parte da comunidade tem uma associação de bairro, só que infelizmente funciona como braço dele. Então acaba que é tudo dominado por ele.”

Nesta seção, fizemos um apanhado geral dos aspectos históricos e sociais do Morro das Pedras. Na próxima seção trataremos da diversidade musical no Morro a partir das falas dos interlocutores da pesquisa e do material Guia Cultural das Vilas e Favelas de Belo Horizonte.

96 Idem.

97 “A favela também passa a se destacar pelo fato de atrair políticos a fim de conseguir votos por meio de promessas de implantação de melhorias e atendimento de várias reivindicações dos moradores. A política clientelista e assistencialista territorializou-se na favela. Igrejas, assistencialismos e políticas de urbanização também têm incorporado os problemas dessa população que vive em moradias precárias” (RODRIGUES, 1988: 37-41; apud CARRIL, 2006.).

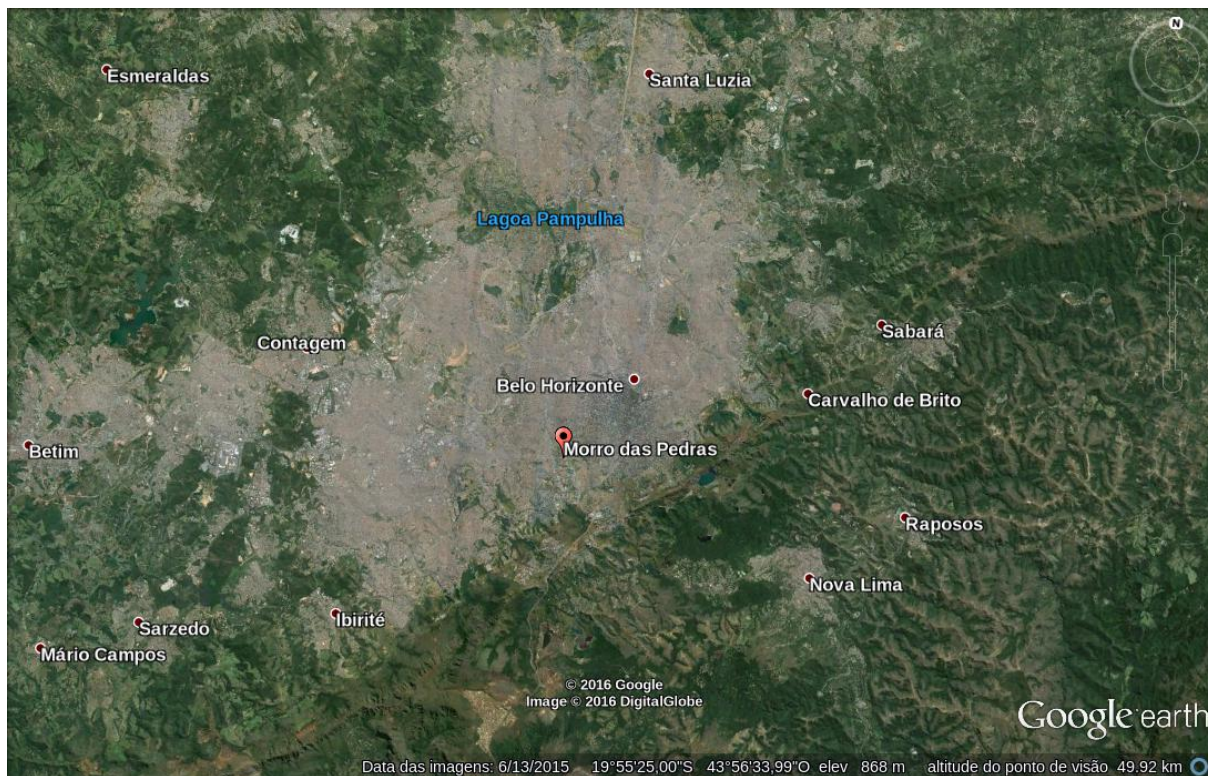


Figura 1: MAPA 1: Malha Urbana da Região Metropolitana de Belo Horizonte e o Morro das Pedras. Foto de satélite do Google Earth de 13/06/2015.

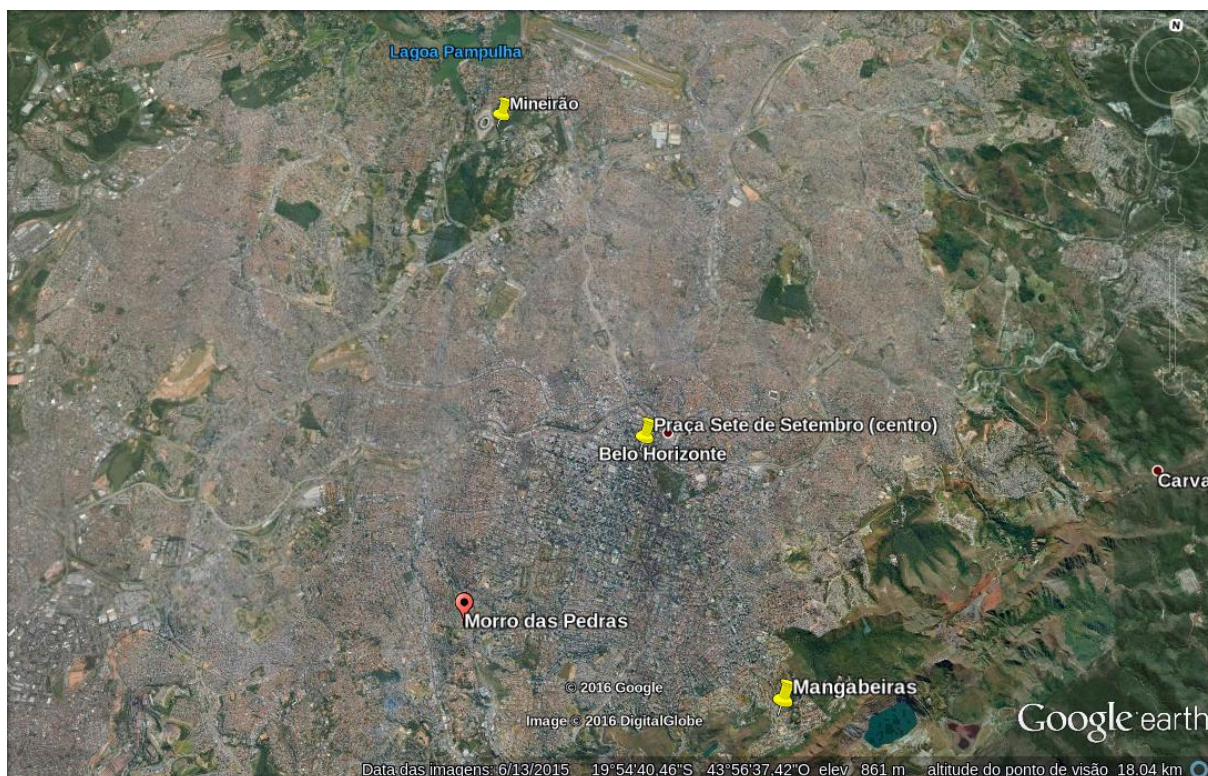


Figura 2: MAPA 2: Belo Horizonte e o Morro das Pedras. Foto de satélite do Google Earth de 13/06/2015.

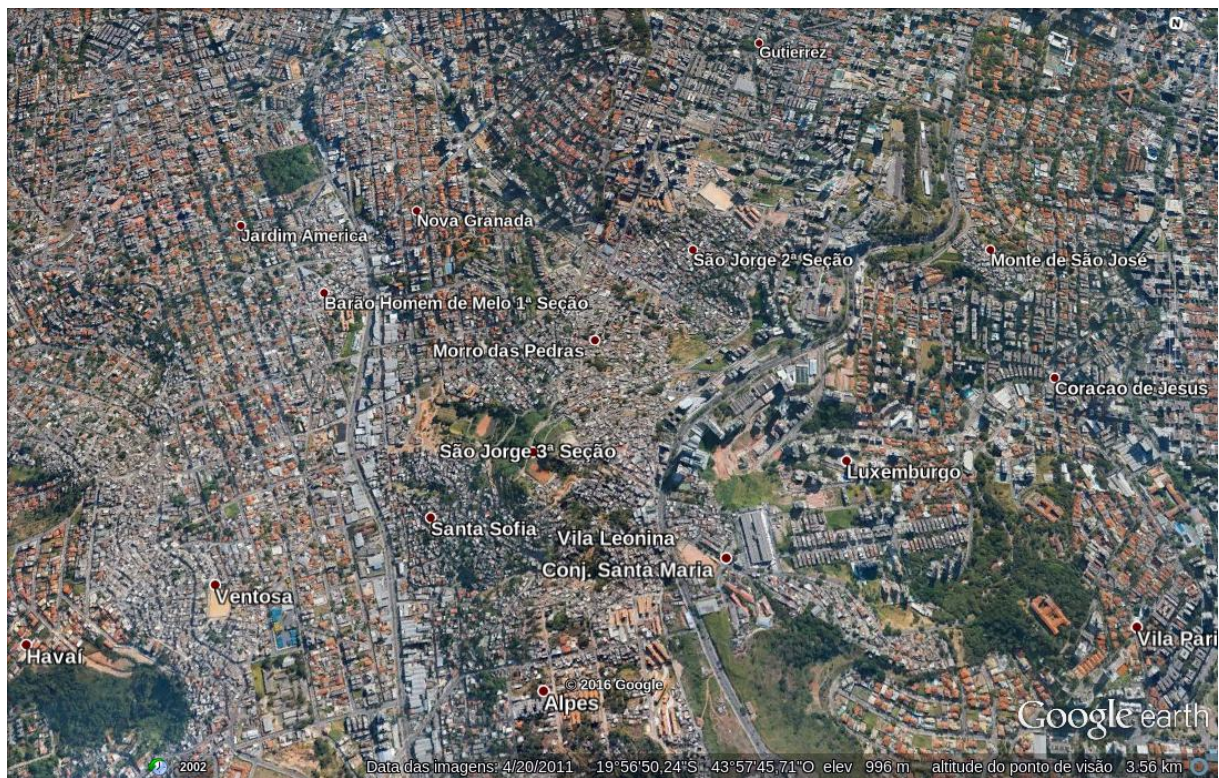


Figura 3: MAPA 3: Morro das Pedras. Região ao redor e indicação de algumas de suas vilas: Conjunto Santa Maria, Vila Leonina, São Jorge 2, São Jorge 3. Foto de satélite Google Earth de 20/04/2011.

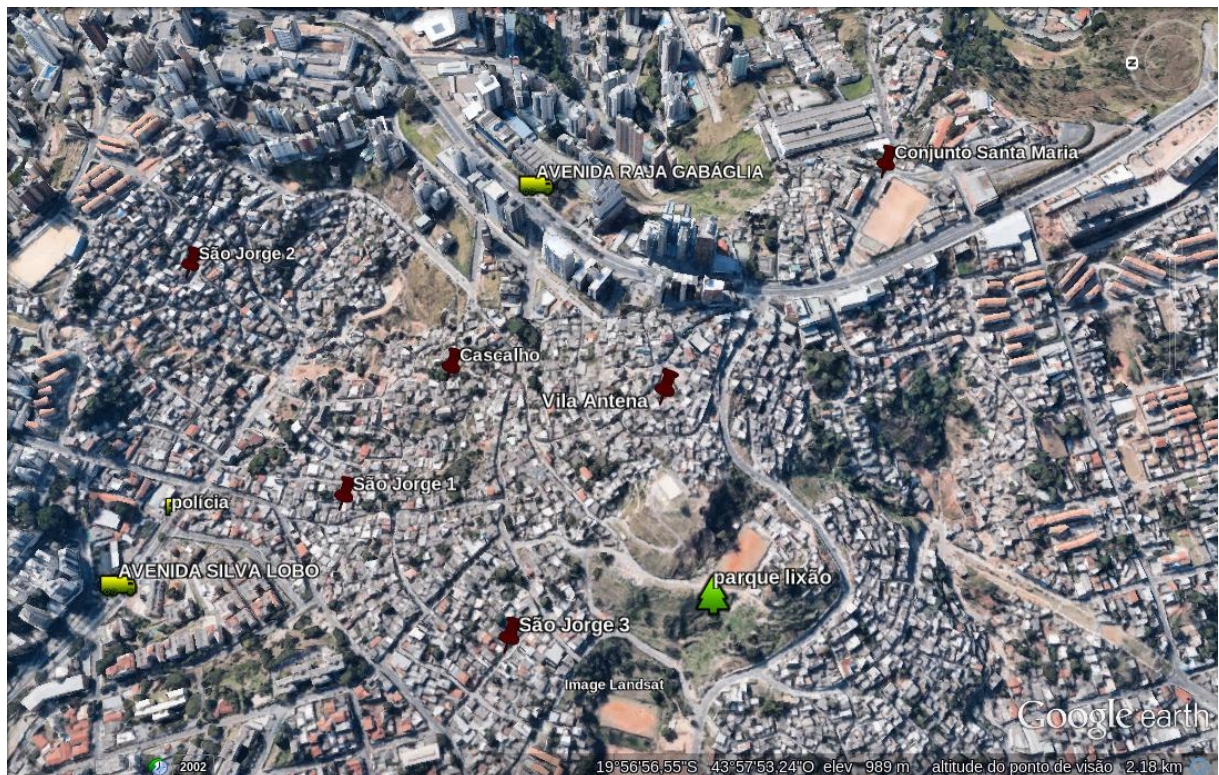


Figura 4: MAPA 4: Morro das Pedras. Vilas alcançadas pelo trabalho etnográfico: Conjunto Santa Maria, Vila Antena, Morro do Cascalho, São Jorge 1, 2 e 3; e pontos de referência: Avenida Silva Lobo, Avenida Raja Gabaglia, Parque do Lixão e Posto de Polícia na entrada principal do Morro.

Seção 4

A vida musical no Morro das Pedras

Há, no Morro das Pedras uma diversidade muito grande de práticas musicais que envolvem diferentes pessoas e grupos dentre os moradores e frequentadores. Como, por exemplo, os cultos nas igrejas pentecostais, na igreja católica, os ritos da Guarda de Congado local e eventos de entretenimento com forró, rap, funk, samba, arrocha e outros gêneros musicais comerciais que ocorrem nos bares, quintais, praças e casas de shows; além das atividades musicais desenvolvidas no bojo de projetos sociais.

O Guia Cultural das Vilas e Favelas de Belo Horizonte⁹⁸, registrou no Morro das Pedras, entre 2002 e 2004, algumas atividades, grupos e agentes culturais. Na Vila Antena existe a Folia de Reis e Congado⁹⁹, anualmente realizados em dezembro; produção de bijuterias e pintura em quadros; um cantor e compositor de MPB; um grupo de dança afro e quadrilha, e quatro grupos e cantores solo de música gospel. Na Vila Leonina: as atividades englobam desenho, crochê, e artefatos em palitos, e um grupo de rap. Na Vila Santa Sofia foi registrada uma festa junina; o cantor e compositor de samba e forró Domingos do Cavaco¹⁰⁰; um cantor e compositor de música caipira. Na Vila São Jorge 1, festas com barraquinhas e apresentações na Rua Bento a cada 4 meses¹⁰¹; um grupo de capoeira; o Grupo Cultural

98 Apesar de consistir um excelente material, que nos permite ter uma visão geral das atividades culturais nas favelas da cidade, ao adentrar nas particularidades e singularidades de cada favela, mostra-se superficial. Trata-se de um catálogo com poucos registros de cada vila onde consta: nome do grupo cultural ou pessoa com atividade cultural, natureza da atividade, endereço e forma de contato por e-mail e telefone para interessados em fazer contrato. Não é a proposta do guia apresentar de forma mais profunda a vida cultural das favelas.

99 Há no Morro das Pedras uma guarda de congo que também realiza a folia de reis em dezembro. Entretanto o rito de congado é realizado no mês de maio, separado da folia de reis segundo Inácio.

100 Interlocutor desta pesquisa, a ser ainda apresentado.

101 Apesar de o Guia Cultural das Vilas e favelas de Belo Horizonte não registrar responsável pela produção desses eventos de rua, nossa pesquisa revelou Raquel Nunes, ainda a ser apresentada, como uma das principais pessoas na organização das mesmas.

Arautos do Gueto¹⁰², classificado como Música Afro-brasileira e folclórica; e Waguinho¹⁰³ do Cavaco, como compositor de samba-canção. Na Vila São Jorge 2, fotografia, produção de velas e tapetes de crochê; o cantor e compositor de rap gospel Mano Coti¹⁰⁴; o grupo de rap, classificado como Hip Hop raiz, Chumbo Preto, e o grupo de pagode Mistura Certa. Na Vila São Jorge 3, registra-se a Festa Junina realizada na Avenida Silva Lobo, além das atividades de tricô, bijuterias, e dança Afro. No Guia Cultural constam ainda uma associação comunitária na Vila Leonina com uma biblioteca privada de acesso público e uma biblioteca comunitária no Morro do Cascalho.

No passado, Dona Efigênia relata a prática de Congado, de um baile, do samba e da música caipira:

“Dona Diolina, que tinha o congado ao lado da nossa casa ali, tinha um senhor que buscava as coisa nos interior pra vender pra nós, aqui. É... Onde mora dona Efigênia [outra], irmã do falecido, sô... Comé que chama? Que morreu, fio da dona Garida... seu Antônio! Era ali que ela morava. Tudo era dela. Encontrava com seu Zezinho, subia e encontrava com a cerca do Seu Juscelino; a cerca do Seu Juscelino encontrava com a nossa. Era a única casa. Dona Maria do Seu Zézinho, esse moço lá em baixo que fazia o baile, e Dona Zefina do outro lado. (...) E aí ia seguindo.. pra cima, ali, agora onde é tudo fechado de casa também, só tinha uma casinha de fundo. A rua do Rosário também só tinha D. Delina, e mais... A rua do Rosário não tinha a igrejinha (do congado ainda) não. (...) Ali morava um senhor altão que tocava trombeta. Ele era músico, era. Era ele, a esposa e esse.. e esse filho. Então, era a casa aquele quarteirão ali, assim, era tudo eles que morava. (...) O samba, esse tinha muito. E tinha as música caipira. Outras música igual tem aí agora, não existia pra nós, não. Não existia. Eu não ia lá. Mas a gente passava, ia na venda, que tinha que ir na venda lá em baixo, no dia de sábado, dia de domingo, escutava a música tocando. Daqui, da nossa casa, que depois construiu uma casa aqui de pau-a-pique, cobriu de capim do campo e sapé. E nós morava naquela casa que a Glória mora, e nós escutava, mas não era aquele trem que perturbava o mundo inteiro, que eu fico boba, que hoje o povo faz uma festinha, mata todo mundo na rua, por que tem que gritar como quem tá louco. Tem que pôr música, que você não entende se são música ou palavrões, né? Que hoje é isso que toca. Cê não vê uma música bonita, uma música que presta. (...) Aí, tinha um baile ali. É... só que eu esqueci o nome do senhor que tinha lá.. não consigo lembrar o nome dele, né? Aqui

102 Cujos membros são interlocutores desta pesquisa, e idealizadores e participantes do Projeto de Pesquisa sobre o samba no Morro das Pedras, realizado em parceria com a EM da UFMG, através do Projeto de Extensão em Etnomusicologia Aplicada. Parte de seus membros já foram apresentados.

103 Sambista que participou como entrevistado do Projeto de Pesquisa sobre o samba no Morro das Pedras, idealizado pela Associação Cultural Arautos do Gueto e realizado em parceria com a EM da UFMG, através do Projeto de Extensão em Etnomusicologia Aplicada.

104 Interlocutor desta pesquisa, já foi apresentado.

descendo, aqui do lado, aqui, da Dona Piedade.. ah é, tinha a casinha do.. do Seu Bombom. Era Cecília Pé-de-Bando lá em baixo e Seu Bombom cá em cima. Ele era claro, baixinho, ele até morreu atropelado lá perto do mercado, ali na Amazonas. (...) Ele era assim, parecia até que era meio.. meio lelé, sabe? Que ele bebia, né? Era assim. E, no mais, era o congado da Dona Diolina. Né? Que ela fazia, esse congado, centro (espírita) da Dona Olinda ali que hoje aonde é a sede, aonde é o jardim. Aquilo ali era da Dona Diolina. Eles pegaram em cima o centro e a casa dela é aonde mora aquele menino que eles falam que ele é.. transviado (homossexual), né? Como que ele chama? Aquele que tem o barzinho? Ladinho! A casa dela era ali e o centro construído lá em cima. Aí depois é que juntou ela, o rei que esqueço o nome dele, que era altão. Eles faziam o congado, vinha congado de tudo quanto era lugar quando tinha festa aí. Era boniiiiito o congado, tinha comida que o povo comia pra Deus ver, de tanta comida. Depois eles pegou e construíram a igreja de Nossa Senhora do Rosário ali no fundo.”

Ainda sobre o passado musical no Morro das Pedras, Domingos do Cavaco¹⁰⁵, importante compositor de sambas da comunidade, membro de uma das famílias mais tradicionais na roda de samba do Morro, promotor de muitas rodas, compositor da Escola de Samba Cidade Jardim e serralheiro, relata, na perspectiva de como esse passado o influenciava nas suas composições musicais atuais, sobre os bares, “botecos”, como importantes espaços das práticas musicais:

“Eu, eu... espelhei... assistia os músicos do passado, né? É... Tinha o pessoal do passado, tinha o pessoal que tocava sax, era... uma minibateria, era... aquele pessoal que também fazia quase a mesma coisa que a gente faz mas era um pouco diferente, né? Num tinha... nem cavaquinho tinha, era... Só no coro mesmo, cantando, e eu sempre assistindo também, né? Era (aqui) no Morro das Pedras mesmo. Tinha o Seu Rosa, que tocava cavaquinho, não, sax, sax! Seu Rosa tocava sax. Bené Fubá, tocava chorinho, cavaquinho. Zé Buqueira, bateria. É... João Prego, que era... cantava também, né? Quem mais? Muitos outros, certo? (...) A memória que eu tenho é do Seu Rosa mesmo, do... Levino, do... do tempo do... desses, desses bambas da antiga aí, que veio, que eram antes da gente, entendeu? O deles era no boteco mesmo, né? Nos botecos. É no boteco, lá no Puxa Faca. (risos). O Puxa Faca era ali na Rua Lídia. Rua Lídia do lado do beco... falar melhor, em frente a casa do Pedro, em frente a casa do Pedro. Ali que era o boteco do Puxa Faca. Ali eles cantavam o samba: Acorda Maria Bonita, é... Levanta e vem fazer o café... a polícia já tá de pé. É, daí pra lá, entendeu? Era o coro comendo e a cachaça comendo solta (risos). Ó, na época eles tocavam tarol, era... instrumentos eram... pandeiro, tarol, tamborim, agogô, reco-reco, né? Eram os instrumentos que eles usavam na época. Não tinha cavaquinho, não tinha violão. Quando, só quando se fazia um regional, né? Que fazia... chorinho. Aí eles já vinha com sax, é... fazia tipo... um regional mesmo. Mas o samba mesmo que sempre acontecia era esse, que era o tradicional mesmo, da... daquela rua mesmo, daquele boteco ali era o, era esse samba aí com esse pessoal. (...). O sambista do passado era o terno branco, o, quer dizer... sapato branco... sapato branco, calça preta, paletó, né? Almofadinha, é... chapéu, é... que mais? É... cachecol.”¹⁰⁶

105 Domingos Felipe dos Santos, 58 anos. Nesta tese será tratado como Domingos do Cavaco

106 Entrevista cedida ao Projeto de extensão sobre o samba no Morro das Pedras, entre 2013 e 2015.

Nas memórias de Fabiana:

“Tinha muita roda de samba no Bar do Raimundão Pé no Chão, perto do [atual] final do ponto de ônibus. Ficava abarrotado. Terminou por conta de briga de gangue, por causa desses limites de território entre gangues. Aí um dia alguém de um canto do morro que não podia ir lá, foi, aí fulano foi, pegou a arma e matou e o outro foi e matou também. - Não vai poder ter matança aqui! -. Aí terminou. Tem a Escola de Samba Cidade Jardim. Quando eu era pequeninha eu frequentava com papai. Tinha o Rela-Bucho, um forró bem brabão, aí meu pai ia pra lá e enchia a cara e eu ficava lá dançando com ele e os amigos dele. Dava sexta-feira eu arrumava o cabelo e vestia a roupa pra ir pro Rela-Bucho, mas hoje em dia não tem mais. Hoje tem os encontros na esquina e o povo sai daqui pra ir a outros lugares.”

Na experiência pessoal de Evandro, ele nos conta de como era na sua infância uma parte das práticas musicais no Morro das Pedras, que se dava em torno a sua família:

“Meu, meu pai era violonista, ele tinha um conjunto de choro, o chamado regional, o saudoso, meu pai, o saudoso Eustáquio, tocava violão de 6 cordas. Meu pai promovia em casa, meu pai era bem influente... Muitos amigos... É... As comunidades, né? Inclusive o Morro do Papagaio vinha muita gente. Quando falava que ia ter samba lá no terreiro do Eustáquio o morro fazia assim lá em casa [gesticula com os dedos das mãos em sinal de muita gente], era uma maravilha!”

Falando da diversidade musical do Morro das Pedras na atualidade, Inácio nos conta, na perspectiva dos processos de criação musical e construção de uma identidade artística e musical do Grupo Arautos do Gueto:

“Foi aí que a gente pensou o seguinte: vamos olhar pra nossa comunidade, e aí a gente percebeu que nossa comunidade tem uma diversidade de coisas; ela não ouve só um estilo de música, ela ouve vários estilos de música. Olha numa rua tem rock, olha na outra tem samba, na outra tem pagode, tem forró, axé, reggae, funk, bolero, xaxado, tem tudo!”

E reafirmando a diversidade musical e riqueza cultural, Evandro diz:

“Olha, eu sou... eu sou até muito grato a essa minha criação aqui no Morro das Pedras. O Morro das Pedras, ele sempre... ele sempre respirou cultura, sempre respirou cultura. Com seus diversos segmento, né? Seja na capoeira, na música... o próprio Arautos do Gueto que tem um projeto assim... excepcional.”

Para Mano Coti, a diversidade de preferência de audição musical dos moradores do Morro das Pedras é:

“Samba é um dos mais fortes aqui. Tem ainda o sertanejo, né? Hoje tem o sertanejo mais universitário, mas o que mais predomina aqui é o sertanejo de raiz, tipo Zezé de Camargo e Luciano, Chitãozinho e Xororó. Sertanejo bem de raiz. Samba, rap, sertanejo e o funk.”

Para MC Gigante:

“O funk tá detonando mesmo, tá vindo muito forte. Sempre ouvi rap e rap é forte também. Mas o funk detona. Mas aqui o que domina é o funk. Tem também muito rap, sertanejo, pagode.”

Em outra entrevista, Dodó comenta acerca da diversidade atual e das misturas de gêneros e estilos musicais para a criação de novos:

“Igual hoje tem aí o pagofunk, tem o forrogode, vai tudo com qualidade e sem... não sei se a palavra é essa... mas sem baixar o nível, né? O Tykerê hoje, uma banda que eu tô tocando com ela atualmente, ele fez esse trabalho, pagofunk, então ele buscou, é... MC Marcinho, Andrezinho Shock, MC Filhão. Então ele pegou todos esses MC de funk, que tocam funk, que tocam em casa de funk. (...) Então pegaram esses cantores de funk que tá acostumado a baile funk e não se renderam... não se renderam a... baixar o nível, entendeu? (...) Esses MC que o Tykerê trabalhou e gravou música deles, que fez a música dele em pagode, o interessante é: que é funk, que qualquer um da comunidade canta, né?¹⁰⁷”

107 Entrevista cedida durante a execução do Projeto de Extensão sobre o samba no Morro das Pedras, entre 2013 e 2015.

Sobre o impacto da violência nas práticas musicais, Dodó acrescenta:

“Eu acho que o que mudou na comunidade seria... o que... quando se trata de favela, se trata de um vulcão, então cê imagina aquele vulcão que a qualquer momento pode entrar em erupção, sabe? Então, hoje o Morro, ele é tranquilo, né? Mas aí acontece um momento que o vulcão entra em erupção. Aí você tem que parar tudo, sabe, cê para sua vida, você para as atividades que acontecem, você para a roda de samba, você para o ensaio, você para... tudo você para, sabe? Então, chega certo momento que tá tendo toque de recolher. Então acho que... quando... quando impera a violência dentro do bairro... aí pouca coisa... pouca coisa pode ser feita, sabe? Pouca coisa pode ser feita. Por mais que... que a gente sabe que a violência é de poucos, né? A comunidade é feita de 98% de trabalhador e gente do bem. Mas o que mudou na comunidade mais foi isso, que passou um período muito longo de violência. E nesse período muito longo os grupos e... os grupos de samba, de pagode e entidades não conseguiram se sustentar dentro disso, né? Como que você pega um... ah, um cara mora em tal lugar, ele vai ter que ensaiar em tal lugar, ele não pode sair de lá pra vir pra cá. Então aquele grupo já ficou enfraquecido, né? A questão de entidades, mesma coisa: - Ah gente, o grupo tava forte. Vai ter uma... vai ter uma apresentação lá do outro lado do morro. -, aí os jovens falam: - ah não gente, lá eu não vou não. -. Aí quando a viol... quando isso entra em erupção aí... hoje tá mais... tá começando a abaixar, sabe? Que teve... tudo muda, né? Então tudo muda. A malandragem de antes não é a malandragem de hoje. Então... é o que mudou mais e enfraqueceu mais os grupos eu acho que foi essa violência.¹⁰⁸”

Para esta tese, defino por eixo musical, um conjunto de práticas musicais que compartilham entre si elementos em comum: aspectos rituais, musicais e a própria noção autóctone de gênero musical. Trato de quatro eixos musicais que apareceram nas falas de 100% dos entrevistados como sendo os gêneros musicais / práticas musicais / estilos musicais mais proeminentes e representativos do Morro das Pedras. Ressalto que os quatro eixos foram observados como uma constante na paisagem sonora durante as incursões de campo.¹⁰⁹ Esses

108 Em entrevista realizada no dia 18 de maio de 2013.

109 Cada um dos eixos significou a incursão em campo.

eixos são: ‘Samba – roda de samba, pagode e escola de samba’, ‘Arautos do Gueto – O Grupo, seus projetos sociais e alguns desdobramentos’, ‘movimento hip-hop – rap’ e ‘funk’. Além da representatividade, esses eixos correspondem também às práticas musicais que foram abarcadas no interior da prática de campo etnográfico, na medida em que ela se deu. Há que se afirmar que dentre as práticas musicais mais representativas consta também as que acontecem nos cultos pentecostais, além do consumo de música gospel. Entretanto, por uma questão de limite de tempo, não foi realizado um trabalho de campo de maior fôlego junto à produção da música gospel e às igrejas, de forma que este tipo de produção musical não se encontra contemplado neste trabalho como eixo, embora apareça de forma transversal nos eixos eleitos.

No próximo capítulo, apresento esses eixos, entrando nas singularidades de alguns grupos e algumas pessoas que os compõem. Para a breve apresentação dos mesmos escolho organizá-los na seguinte ordem: Samba, Arautos, Rap e Funk.

2. QUE LUGAR É ESSE QUE SÓ DÁ FENOMENAL?: ETNOGRAFIA

*“Lembro eu logo cedo antes do sol raiar
Empinando pipa ou de papo pro ar
Lá no velho campinho
Adedanha antes da pedalada começara
Pois só quem mora lá é que pode saber
A alegria e o valor de no Morro crescer”
(Evandro Mello)*

Este capítulo consiste no texto etnográfico desta tese em que serão apresentadas as particularidades e singularidades das práticas musicais levantadas como representativas no cenário estudado. Ele é composto pelas seguintes partes: 1) Eixo Samba; 2) Eixo Arautos do Gueto – O Grupo, seus projetos sociais e alguns desdobramentos; 3) Eixo Movimento Hip-hop – rap, e, 4) Eixo Funk.

Parte 1: Eixo Samba

O samba é um dos gêneros musicais brasileiros mais difundidos pelo mundo. No imaginário social ele aparece tanto como expressão de negritude frente à sociedade brasileira, quanto de brasilidade frente ao mundo e aos próprios brasileiros. São vastos os

trabalhos acadêmicos sobre o samba na história, na musicologia e etnomusicologia feitos dentro e fora do Brasil¹¹⁰. O samba é também associado à favela, é vista como berço e morada do samba (OLIVEIRA e MARCIER, 2004. p.84.). O samba teria sido levado por migrantes negros das regiões rurais da Bahia, onde era praticado em forma de roda, com palmas, danças e tambores, remontando práticas similares registradas em Angola e Congo, para a capital federativa do país, o Rio de Janeiro, de meados para o final do século XIX. É entretanto nos anos de 1920 e 1930 que o samba urbano passa por uma transformação, com o crescimento das escolas de samba do Rio de Janeiro, a consolidação da Era do Rádio e os investimentos realizados pelo governo Vargas para a construção do samba enquanto símbolo de brasilidade e nacionalismo (SANDRONI, 2001). Desta época em diante, o samba deixa de ser uma prática doméstica de famílias negras migrantes da Bahia no Rio de Janeiro e nacionaliza-se para ser assumido por boa parte dos brasileiros como um patrimônio identitário em comum. Mas, ao mesmo tempo, o samba é considerado por boa parte dos negros e moradores de favelas do sudeste, também como seu patrimônio comum (LOPES, 2007.p. 161-207). Na atualidade, em algumas favelas cariocas, devido ao sentido de identidade nacional aderido ao samba, o pagode, subgênero do samba, melho ocupar o lugar de gênero musical típico da favela. (PINHEIRO, et alli 2011).

Em Belo Horizonte, a prática do samba parece estar presente desde a construção da cidade no início do século XX, com a migração de operários, em sua maioria negros, vindos de diversos lugares do interior de Minas Gerais, Rio de Janeiro e Bahia, atraídos pela oferta de empregos na construção civil. Foram eles os responsáveis pela construção das primeiras favelas como sua própria morada, dentre elas, a do Morro das Pedras (AREDES, 2013). A literatura sobre a história de Belo Horizonte e suas favelas, especificamente do Morro das Pedras, não indica a composição racial dos primeiros moradores. Consta apenas que eram operários que trabalharam na construção da cidade e que se aglomeraram na região da “Pedreira”, fundando o Morro das Pedras. Entretanto, a atual composição racial das favelas indica que eram, em maioria, negros (SANTIAGO, 2007). Dentre as práticas musicais dessa população operária e negra, encontrava-se o samba conforme os relatos de memória oral dos interlocutores desta pesquisa, conforme vimos no capítulo anterior nas falas de D. Efigênia.

110 Tinhorão, 1990; Matos, 1982; Lopes, 1981; Cabral, 1974; Viana, 1995; Alvarenga, 1946; Rodrigues, 1984; Araújo, 1992; Barbosa, 1978; Sandroni, 2001; dentre outros.

São três as principais modalidades de prática de samba no Morro das Pedras: rodas de samba, shows de palco, e os ensaios e desfiles da Escola de Samba Cidade Jardim e Bloco Dragão da Vila São Jorge. Conforme observado em campo, uma roda de samba é um encontro de sambistas que sentam-se em torno a uma mesa com seus instrumentos e executam um determinado repertório predominantemente identificado como samba de raiz. Os shows de palco consistem na apresentação dos sambistas em palcos, tablados, com repertório predominantemente identificado como samba de raiz ou pagode. Nesse caso, o grupo de músicos é identificado como banda, podendo, às vezes levar o nome do vocalista como figura central. Os ensaios ou desfiles da escola de samba Cidade Jardim ou Bloco Dragão de São Jorge possuem uma bateria composta por vários instrumentistas, organizada em naipes de diferentes instrumentos de percussão, que executam um repertório identificado exclusivamente com o samba-enredo, no caso de ensaios para o carnaval e desfile da Escola de Samba Cidade Jardim, e com o samba de raiz, pagode e axé-music no caso do Bloco Dragão de São Jorge.



Figura 5 FOTO 1: Roda de Samba no Bar Apertadinhos. AREDES. 21/09/2015



Figura 6: FOTO 2: Show do Grupo de Pagode Axtral no Bar Casa Verde em 13 de outubro de 2016. Foto tirada de rede social do Bar Casa Verde em 07 de julho de 2017



Figura 7: FOTO 3: Bateria da Escola de Samba Cidade Jardim no Desfile das Escolas de Samba de Belo Horizonte, 28 de fevereiro de 2017. Foto de Júlia Lanari - Carnaval Belotur 2017. Disponível em rede social oficial do Carnaval da Belotur em 07 de julho de 2017.

É importante não confundir o que chamo de modalidades de prática com subgênero. O primeiro diz respeito aos aspectos rituais e processuais da prática musical, enquanto o segundo diz respeito às características de estilo musical. Enquanto a roda de samba, o show de palco de samba ou pagode, e os ensaios e desfiles da Escola de Samba e Bloco para o carnaval são as modalidades de prática, os subgêneros seriam o que os interlocutores da pesquisa chamam de samba (ou samba de raiz quando o querem diferenciar de pagode), pagode e samba-enredo. Neste texto trataremos da prática do samba no Morro das Pedras considerando as modalidades de prática e subgêneros, entendendo que os subgêneros aparecem em todas as modalidades, embora em dosagens diferentes. Por exemplo, o samba de raiz é mais comum na roda de samba, embora seja feito em shows de palco e nos ensaios e desfiles de carnaval; o pagode é mais comum em shows de palco, embora seja feito nas rodas e nos ensaios e desfiles de carnaval; da mesma maneira, o samba-enredo é mais comum nos

ensaios da Escola de Samba Cidade Jardim e do Bloco Dragão de São Jorge, exclusivo no desfile da Escola, mas aparece nas rodas e shows de palco.

Vejamos primeiro como os interlocutores da pesquisa caracterizam os subgêneros e o que a experiência de campo revelou sobre eles, do ponto de vista das diferenciações estritamente musicais. Depois veremos as características das modalidades de prática, isto é, de um ponto de vista contextual, ritual e de produção de significados. Depois ainda veremos questões da vida social que incidem nas práticas musicais do samba no Morro das Pedras.

Samba de Raiz, Samba-enredo e Pagode

Vejamos como os interlocutores da pesquisa diferenciam os subgêneros do samba praticados no Morro. O elemento poético é um forte fator de diferenciação dos subgêneros. De modo geral, o samba de raiz está associado a letras de narrativas e descrição do cotidiano, enquanto o pagode utiliza letras românticas. Denis, vocalista do Grupo de Samba e Pagode Black Samba, conta que:

“E o, o samba... as letras, né? Era aquela coisa mais ralentada e... poética, e contando a história do dia a dia, era o dia a dia que acontecia. ‘Ah, hoje eu estressei no trabalho, e discuti com o patrão, e fui embora, parei num bar, e tomei todas, cheguei em casa, a mulher brigou comigo e voltei pra rua de novo.’ Então... dando um exemplo, né? Então, assim... Era um samba, isso é um samba. Então, contando a história do dia a dia. Às vezes a pessoa escuta e: ‘nossa! Eu vivi isso semana passada, essa história!’. Aí, hoje em dia, não. Cê pega um pagode e já tá diferente, já não tem muita história. Tem letras bonitas, né? Mas não é muito uma história.”¹¹¹

111 Em entrevista cedida para o Projeto de Extensão sobre o samba no Morro das Pedras entre 2013 e 2015. Todas as falas de dênis pertencem à mesma entrevista.

U-Gueto¹¹², cantor e compositor de MPB, soul, black-music e samba, professor de música em programa da Prefeitura, um dos fundadores e ex-membro do Grupo Cultural Arautos do Gueto e filho de Seu Domingos do Cavaco, corrobora com a visão de Denis:

“O samba ele vem sempre trazendo uma história do Morro, ele vem sempre trazendo uma história, algo que aconteceu no Morro. Ele tem muita essa questão periférica e social. O pagode, eu já acho, que vem aquela questão muito romântica, do pop, do relacionamento.”¹¹³

Para Cinara Ribeiro¹¹⁴, cantora de samba profissional, reconhecida na cidade, ex-membro do Grupo Arautos do Gueto, esposa de U-Gueto e frequentadora das rodas de samba do Morro das Pedras:

“Ai! Eu adoro o pagode! (...) O pagode é aquela coisa mais... Mais... Mais... Como é que fala? Melancólico? Não... É... Muito meloso! Meloso, né? (...) Fala de amor demais! Normalmente o repertório é assim.(...) Arlindo Cruz é um grande pagodeiro.”¹¹⁵

Para Leka¹¹⁶, cantora de pagode, fotógrafa de bandas, produtora cultural, proprietária da Matilha Produções Culturais, esposa do MC Gigante e moradora do Morro das Pedras:

“Olha, no pagode a gente fala é de amor mesmo! É paquera, é conquista, é sedução e muita dor de cotovelo! (risos). Muita dor de cotovelo, mesmo. Cê pode ver as letras de pagode no geral aí. É tudo rasgação. Uma ou outra que fala de uma história legal, tem umas que fala da comunidade. Mas num geral é amor. Mas é o que o povo gosta, né?”¹¹⁷

112 Hugo Heleno dos Santos. 30 anos. Nesta tese será tratado como U-Gueto, seu nome artístico.

113 Em entrevista realizada em 23 de junho de 2017.

114 Cinara Ribeiro dos Santos, 30 anos, será tratada nesta tese como Cinara Ribeiro, seu nome artístico.

115 Entrevista realizada em 29 de maio de 2017. Todas as suas falas nesta tese pertencem à mesma entrevista

116 Alessandra Costa de Andrade, 22 anos.

117 Entrevista realizada em 05 de junho de 2017 no Centro Cultural da Vila do Cascalho.

Já o samba-enredo mantém as letras de narrativas e descrições comuns no samba de raiz, porém com o aspecto da homenagem a pessoas, grupos, lugares, etc., que se narra ou descreve. Para Seu Domingos do Cavaco, a homenagem determina uma diferença entre o samba de raiz e o samba-enredo na forma de compor a letra, uma vez que o tema é definido previamente:

“É... Eu só... A música acontece na hora que ela quer, na hora que ela quer, não na hora que eu quiser. A única música que eu tenho que fazer... Que tenho que pegar o documentário pra fazer, é samba-enredo, pra Escola de Samba. Aí eu tenho que fazer. Aí eu tenho que, é... Procurar, saber das coisas (...). Aí eu tenho que fazer a música, aí eu levo muito tempo pra fazer. Agora, quando é uma música que já vem, ela fica pronta quase no mesmo dia. Se for pegar um samba-enredo, de Escola de Samba pra fazer, aí já leva mais tempo pra mim fazer. Tem que procurar a melodia, acha que não vai ficar boa, que não vai ficar bom. Aí fica aquele negócio.”

U-Gueto, falando do processo de composição de sambas-enredo pelo pai para o Bloco Dragão de São Jorge, diz o seguinte:

“Eu já participei de desfile da Cidade Jardim, mas hoje eu participo do Dragão da Vila São Jorge, que é um bloco criado e coordenado pelo meu pai. Ele já vai pro quarto ano de desfile. (...) Tem uma composição todo ano que meu pai faz pro bloco, um samba-enredo. Esse negócio de composição é muito louco. Meu pai ele pega assim, e faz assim, (gesticula estalando os dedos) e ó! (abre as palmas das mãos). Eu tive a oportunidade de ver meu pai compondo, ele junto com o Evandro Mello. Eles compuseram o último samba do bloco, eu tava do lado dele compondo.¹¹⁸

Vejamos exemplos de algumas letras de samba, pagode e samba-enredo compostas por moradores do Morro das Pedras:

118 Entrevista realizada em 23 de junho de 2017 em frente ao Boteco do Bugalu

POR NADA

Grupo Axtral

*Pare e pense no que vai falar
Eu não aguento mais brigar, à toa
Não consigo mais continuar
Eu não sei nem mais o que pensar*

*Já tentei, já lutei, mas não dá
Na boa, não consigo mais continuar
Toda vez, pega o meu telefone
Vasculha nome por nome*

*Querendo saber pra quem eu ligo
Já cansei, imagina o contrario
Eu pegando no seu pé
Com ciúmes do seu melhor amigo*

*Procura motivo onde não tem
Olha só meu bem*

*Você quer brigar por nada, nada
Você me xinga, fala que eu não presto
Que eu não valho nada, nada
Eu tô decidido, eu fico contigo*

*E você briga por nada, nada
Seu ciúme possesso, sem nexo
Que não leva a nada, nada
Desse jeito você vai me perder, por nada*

Figura 8: EXEMPLO DE LETRA 1: Pagode, Por Nada, do Grupo Axtral. Grupo que atualmente mais faz shows na favela do Morro das Pedras, segundo Cinara Ribeiro em entrevista. Gravação de áudio e letra disponíveis no site letras.mus.br e acessadas no dia 16 de julho de 2017. Observe que a temática geral da canção fala de paixão, ciúme, brigas de casal e reconciliação. Para ouvir a canção, o leitor pode acessar: youtu.be/qvQLSq921b4

GRAJAÚ

Domingos do Cavaco

*Ô Zé, vamos lá pro Grajaú
Passear no Cascalho e tomar a cachaça da Tia Judite
Ô Zé, vamos lá pro Grajaú
Passear no Cascalho e tomar a cachaça da Tia Judite*

*É que aquela coroa tem a mão boa pra temperar
Tem carqueja, tem losna, canela, amica e tem jatobá*

*Depois de lá, vamos pra tendinha do baiano
Pra jogar conversa fora e pra comer tira-gosto de amendoim
Depois de lá, vamos pra tendinha do baiano
Pra jogar conversa fora e comer tira-gosto de amendoim*

Ô Zé.

Figura 9: EXEMPLO DE LETRA 2: Samba de raiz, Grajaú, de S. Domingos do Cavaco. Música de produção de videoclipe promocional da carreira do artista. A canção descreve cenário e cotidiano da favela. Lugares como o Grajaú, bairro nas proximidades, O Cascalho (vila do Cascalho) e personagens como Tia Judite e Baiano são lembrados. Para o leitor assistir ao videoclipe acessar: youtu.be/YjBSXglDKpw

FAVELA ONDE EU NASCI

Evandro Mello

*Dói no coração ver a favela onde eu nasci
Do cenário desaparecer, maquinário a destruir
Dizem que é progresso, é preciso mudar
Pra que a cidade possa respirar
Pra gente só resta a lembrança e a saudade
Do Morro das Pedras, um grande lugar
A sociedade assistindo tão fria
Com toda a cidade aplaudindo feliz
O fim do lugar que o poeta cantou
Lhe cortaram a raiz*

*Lembro eu logo cedo antes do sol raiar
Empinando pipa ou de papo pro ar
Lá no velho campinho
Adedanha antes da pelada começar*

*Pois só quem mora lá é que pode saber
A alegria e o valor de no Morro crescer
Lembra só percorrer, viajar
Pelo beco era o nosso viver*

*lalaéula
lalaeulá*

Figura 10: EXEMPLO DE LETRA 3: Samba de raiz, Favela Onde Eu Nasci, de Evandro Mello. A canção dá o nome ao evento realizado pelo compositor mensalmente na favela, no Bar Coqueiros. A letra cita o próprio Morro das Pedras, o velho campinho que foi transformado em conjunto habitacional, o beco, e situações do cotidiano infantil como soltar pipa, jogar adedanha e “pelada”. A canção ainda reclama das mudanças que o lugar sofreu com as inúmeras obras infraestruturais promovidas pelo poder público. Link para áudio: www.palcomp3.com/sambadequintal/favela-onde-eu-nasci/

CLUBE DA ESQUINA

Fabinho do Terreiro, Vander Lee, Gabriel Guedes, **Domingos do Cavaco**,
Jane Medeiros, Kerison Lopes e Pedro Fé

*Gira, gira girassol
Qual a cor dos seus cabelos?
Ilumina esta cidade
Faz meus sonhos verdadeiros*

Lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá...

*Todo artista tem de ir aonde o povo está
Eu sou do mundo, sou Minas Gerais
Já não quero parar
Lá vem a força, lá vem a magia
Que me incendeia o corpo de alegria*

*Bituca é raça, piano na praça
Cantando Maria, Maria Fumaça*

*É Tiso, é Horta, é Brant, é Borges
É Guedes, é Ornelas
Canta Cidade Jardim Veveco, Panelas e Canelas
Eu vou de Trem Azul. De Manuel, o audaz
Vou fazer a travessia e me encontrar lá na beira do cais
Em Santa Tereza o nascimento da canção da paz
Quem gostou faz barulho aí, bate na palma da mão
Aqui não desafina, é Clube da Esquina, é mais uma canção*

Figura 11: EXEMPLO DE LETRA 4: Samba-enredo, Clube da Esquina, de Domingos do Cavaco e outros. A canção é uma homenagem ao movimento musical mineiro Clube da Esquina, citando os músicos que o compuseram, nomes e trechos de músicas consagradas dos integrantes. Tema do desfile da Escola de Samba Cidade Jardim em 2016. Para assistir trecho do desfile de 2016, basta acessar youtu.be/s6oRE-GampQ

Os tipos de instrumento musical usados também ajudam nas definições dos subgêneros do samba. Denis diferencia samba e pagode através da referência temporal, associando o samba ao passado e à tradição, e o pagode ao moderno e à mudança, observando, para isso, os tipos de instrumentos musicais usados e como esses instrumentos são indicativo de modernidade e tradição:

“O... o samba é uma coisa mais enraizada, né? Uma coisa, assim, é aquela coisa mais simples, não é uma coisa igual modernizada no pagode. Que o pagode tá mais moderno, né? São mais instrumentos, cê vê um pagode aí cê já escuta uma guitarra, cê já escuta instrumento de sopro. Então, o samba não, já aquela coisa mais raiz, é um cavaquinho, um violão, antigamente era, não tinha nem muito violão de seis cordas, era mais sete cordas. Cavaquinho, banjo, tamborim, tam tam. Nem existia tam tam, era mais rebolo que falava. Então, era aqueles instrumentos mais básicos, de raiz mesmo, mais básico.”

Para Seu Domingos do Cavaco, a diferença entre samba, que ele associa aos termos “raiz” e “samba verdadeiro”, e o pagode, que ele associa a “falso samba”, também se relaciona, como no caso de Denis, ao binômio tradição e mudança. Ele ainda esclarece algumas mudanças instrumentais no samba que o caracterizam como pagode:

“Que tipo de samba que eu pratico? O samba verdadeiro, né? Porque eles falam que tem... Tem o falso samba aí, não sei, não existe. Eu acho que não existe o falso samba, né? Existe a forma de samba que a gente gosta, né? Isso é, a forma de samba que a gente gosta. É... O samba que é mais chamado samba de raiz, né? Que o samba de raiz que falam é o... é a forma como o samba foi criado, né? É porque acrescentaram mais alguma coisa no samba e aí o pessoal fala, chama pagode. Mas pagode na verdade é uma reunião de pessoas, né? Em torno da alegria, né? (...) Só às vezes é... Muito... Põe muita... Tem... Tem... Tem samba que eles põe muito... Teclado e tudo. Quer dizer, eles falam dessa diferença; pra mim não faz diferença não, mas eles falam dessas diferenças pôr... Pôr muita coisa eletrônica no samba... Aí no que vira o pagode, certo? Então é isso que... Essa que eles falam da diferença.”

U-Gueto ainda esclarece a diferença instrumental e musical entre o samba e o pagode, falando inclusive de “estilo de compor diferente”:

“O pagode... O pagode ele tem mais... Tem uma harmonia mais rica, ele tem um teclado, ele tem um naipe de sopro, tem um trompete, tem um trombone, tem sax. Então o pagode ele tá mais... É... Na questão de harmonia, mais rico. E o samba, o samba já é diferente, o samba já é um instrumento, já é um violão de sete cordas, já é um bandolim, já é um banjo, já é um cavaco. Aonde... Bandolim não entra no pagode, né? Então... Já é um pandeiro de couro, no pagode é o pandeiro de nylon, É... O tam tam... o tam tam é utilizado no pagode, é um instrumento menor, o rebolo, que é um instrumento maior já é do samba, né? É de couro também, no samba usa muita coisa de couro. Então eu acho que esses instrumentos assim que... Que dá a

diferença, entre samba e pagode. Tocar samba e tocar pagode; você pega um pagodeiro pra tocar samba, né? É diferente. Você pega um sambista pra tocar pagode, é diferente. A pegada é diferente, tudo muda, né? O estilo de compor é diferente.”¹¹⁹

Para Cinara Ribeiro, além das inovações instrumentais que o pagode traz ao universo do samba, ainda há uma diferença no estilo vocal:

O samba é mais simples. Geralmente os instrumentos básicos do samba são violão, pandeiro, cavaquinho, surdo... O pagode já chega com aquele glamour todo, né? Mais glamouroso. (...) E aí pode colocar guitarra, uma banda muito grande, (...) Os caras já tem aquela voz americanizada. Geralmente o cara canta muito! O vocalista canta muito! Cantor de pagode que não canta muito não vai ter graça. Pega a voz do João Nogueira, por exemplo, e um cantor de pagode, Pérciles, por exemplo. Olha a diferença vocal dos dois!

119 Entrevista realizada em 16 de maio de 2015 pelo Projeto de Extensão sobre o samba no Morro das Pedras.



Figura 12: FOTO 4: Instrumentos de Couro na Roda de Samba do Bar Apertadinhos. Foto Aredes. 08/02/2016



Figura 13: FOTO 5: Alguns instrumentos mais comuns nos shows de pagode. "Cleitão da Viola e Amigos" - foto promocional retirada de grupo social em 07/07/17. Nessa foto vemos, além dos instrumentos de percussão de náilon, as vozes de todos os integrantes do grupo amplificadas por microfones, violão e cavaquinho também amplificadas e os músicos posicionados para a exibição frontal, e não em roda.

Há também outras diferenças musicais. O pagode é mais “meloso”, como já disse Cinara Ribeiro referindo-se às letras e também aos aspectos musicais. Evandro Mello, além do “meloso”, usa também “melodioso”:

“Só que na década de... Parece que 90, com a chegada de grupos tipo... Grupo... É... Grupo Raça Negra, o próprio Negritude Júnior, é... Katinguelê, eles vieram com uma onda assim... Diferenciada, uma coisa mais melódica, uma coisa mais... O pessoal fala muito aí hoje em dia, muita melação (risos), coisa mais melosa, e... Aí daí distinguiram, samba e pagode. Samba é Cartola, é Noel Rosa, e pagode é o Negritude, é esse pessoal. Foi isso, mas pra mim... Tudo é a mesma coisa.”

Para Cinara Ribeiro, apesar das diferenças estilísticas, o samba de raiz e o pagode possuem uma profunda relação de forma que se pode cantar samba de raiz com banda de pagode:

“Mas tá tudo ligado. Esses dias fomos eu e o Hugo num pagode, ali perto da Cidade Jardim, num negócio que chama Trailer, que tava tendo um pagode. Samba do Gueto que chama, é um pessoal lá da (Favela da) Serra. Aí eles chamaram pra dar canja. Seu Domingos cantou, o Hugo cantou, eu cantei. E cantei samba e deu super certo. A banda grande e muito boa, eles de pagode e eu do samba e deu super certo.”

Os aspectos musicais que distinguem o samba-enredo do samba de raiz e pagode são de outra ordem. O samba-enredo é executado pela Escola de Samba Cidade Jardim com uma bateria de cerca de 300 participantes divididos em surdos de primeira,

segundo e terceira, tamborins, chocalho, reco-reco, tam tam e pandeiro. No caso do Bloco Dragão da Vila São Jorge, os instrumentos são os mesmos, excetuando o reco-reco e o chocalho e acrescentando o repinique, com uma bateria de cerca de 50 pessoas, sendo boa parte delas, crianças e adolescentes alunos do Grupo Arautos do Gueto sobre o qual também falaremos à frente. Na escola de samba, a bateria é acompanhada por dois cavaquinhos e dois ou três cantores; no bloco, o acompanhamento é feito por violão, cavaquinho e três cantores.

Sobre a escrita musical nesta tese: O leitor leigo em notação musical não deve se preocupar com a compreensão do conteúdo desta tese. A leitura dos exemplos musicais expostos em notação musical específica, contribui com a ilustração de determinados conteúdos. Entretanto, a leitura das legendas das notações musicais e, principalmente, o próprio texto corrido, expõe os conteúdos importantes ilustrados de forma que seja acessível a qualquer leitor. Para a escrita dos ritmos, como o sistema de *time-line* é muito evidente no samba e outras formas musicais no Morro das Pedras, a notação é apresentada conforme o modelo de escrita das *time-lines* desenvolvida por Kubik (1979).

Sobre o sistema de time-line: O sistema de *time-lines* constitui-se numa forma de organização e percepção do tempo musical de origem negro-africana. As *time-lines* são frases rítmicas cíclicas, fruto da sonorização e silenciamento de pulsos elementares regulares organizados em ciclos de 6, 8, 12, 16 ou 32 pulsos elementares, para citar os mais comuns. Sonoriza-se, normalmente, os pulsos elementares alternadamente ou em grupo de 3, e a frase rítmica é marcada pela quebra deste padrão alternado sonorizando dois pulsos elementares seguidos ou silenciando dois pulsos elementares seguidos. Este procedimento acaba por gerar, numa *time-line*, uma parte mais cométrica, ou seja, uma parte cuja maioria dos pulsos elementares sonorizados correspondem aos de números 1, 3, 5, 7, 9, etc., e outra parte contramétrica, ou seja, cuja maioria dos pulsos elementares sonorizados correspondem aos de números 2, 4, 6, 8, 10, 12, etc. (Sandroni, 2001). O exemplo a seguir é da *time-line* característica do samba de roda. Representa um ciclo de 16 pulsos elementares onde "X" corresponde a um pulso elementar sonorizado e "." um silenciado:

X . X . X . . X . X . X . X . .

e sua variante:

X . X . X X . X . X . X . X X .

O efeito de cometricidade e contrametricidade ocorre porque numa parte os pulsos elementares sonorizados são os ímpares e noutra parte são os pares. No exemplo abaixo enumero os pulsos elementares sonorizados. Os de números 1, 3 e 5 compõem a parte cométrica e os de números 8, 10, 12 e 14 a parte contramétrica:

X . X . X . . X . X . X . X . .

1 3 5 8 10 12 14

Ao se dividir uma *time-line* em duas partes, cométrica e contramétrica, geram-se partes de tamanho desiguais, assimétricas, com 5 e 7 pulsos elementares numa *time-line* com 12 por exemplo, ou 7 e 9 numa com 16. No mesmo exemplo, a parte cométrica tem 7 (1º ao 7º pulso elementar) e a contramétrica 9 (8º ao 16º pulso elementar):

X . X . X . . (parte cométrica)

e

X . X . X . X . . (parte contramétrica)

No exemplo abaixo, há sobreposição de três linhas rítmicas, uma *time-line*, outra com os pulsos elementares todos sonorizados e outra de *beats*, executadas comumente no samba de roda por instrumentos diferentes:

tamborim (*time-line*): X . X . X . . X . X . X . X . .

chocalho (sonoriza todos os pulsos elementares.):

X X X X X X X X X X X X X X X X X X

surdo (*beats*): X X X X . X X

Os *beats*, elemento importante da música de *time-lines*, são pulsos não simétricos e largos, geralmente executados por instrumentos mais graves.

Thiago Pinto (1999), Glaura Lucas (2010), Carlos Sandroni (2001) entre outros, identificaram, em diversas expressões musicais no Brasil, a existência do sistema musical das *time-lines* anteriormente tomado como sistema musical dos negros da África Subsaariana por Mukuna (1977), Nketia (1974) e Kubik (1979), dentre outros. Alguns gêneros musicais da MPB e outros gêneros populares são caracterizados por uma *time-line* e suas variantes, ou um conjunto específico de *time-lines*, como é o caso do samba, do samba-reggae e da bossa-nova, por exemplo. No universo da cultura popular, muitas das “modalidades” também são marcadas por um conjunto de *time-lines* características como é o caso dos ritmos do Maracatu, do Congado, dentre outros. Esse sistema de organização temporal da música, conforma um sistema musical que tem a percussão, o timbre e a intensidade como tipo de instrumento e parâmetros musicais privilegiados.

Segundo Lucas (2010) e Ulhôa (1997), uma parte significativa das práticas musicais no Brasil, desde expressões religiosas, tradicionais e comunitárias até a música artística e comercial, é permeada ritmicamente ou estruturam temporalmente o discurso musical pelas *time-lines*. Também é fato que o sistema de *time-lines* encontra-se de forma mais preponderante nos ambientes mais negros, como as favelas, às vezes “quase puro” nos terreiros de candomblé, umbanda e outras tradições, ou mesclado com um sistema harmônico tonal no caso de uma maioria de vertentes do samba.

LINDA MENINA

Waguinho do Cavaco – Coisa do Destino

intro: **F7M F6 F7M F6 F7M**

F7M A7 Dm7 DM7/C

Linda, Linda menina,

Gm C7(9) F7M C7(9)

O teu olhar me fascina, me faz apaixonar

F7M A7 Dm7 Am7

Linda, Linda menina

Gm7 C7(9) F7M Cm7 F7

O teu olhar me fascina, me faz apaixonar

Bb7M Em7(b5) Am7 Dm7

Quantas vezes menina, você me fez chorar

Gm7 C7 Eb6 Am7(b5) D7

Agora arrependida, me pede pra voltar.

Gm C7(9)

Você sabe que eu te quero,

Am7 D7(9)

Meu perfume de rosas

G7 C7(9) F7M C7(9)

Sozinho na solidão não quero mais ficar.

Linda!

Figura 14: EXEMPLO DE CIFRA 1: Linda Menina, pagode de Waguinho do Cavaco, do extinto Grupo Coisas do Destino. A canção é mais pedida pelo fã-clubes do grupo, Doces Lençóis, segundo o próprio Waguinho do Cavaco. Observe que a temática geral da canção fala de paixão e da beleza da menina. O nome do próprio fã-clubes também indica essa temática geral. A canção tem ao todo 14 acordes diferentes, com algumas dissonâncias (nonas e quintas bemóis), com dois arcos harmônicos diferentes e suas variantes:

1º: **F7M – A7 – Dm7 – Dm7/C – Gm – C7(9) – F7M – C7(9)**

2º: **Bb7M – Em7(b5) – Am7 – Dm7 – Gm7 – C7 – Eb6 – Am7(b5).**

Transcrição musical Bruno Rocha (2016) para Caderno de Cifras O Samba no Morro das Pedras, produzido pelos Arautos do Gueto e Escola de Música da UFMG.

VÁRIOS DONS

Evandro Mello

intro: **Em7(b5) D#m6 Dm G7 C7(9) F7(4) F7**

Bb7M Bb° Bb7M
Eu Nasci com vários dons

Dm7(b5) G7 Cm
Tais quais agora eu vou lhes falar

Cm7M Cm7 Cm6
Tocar, compor e cantar samba

Cm7(9) F7 Bb7M Bb6
E o mais sublime que é amar

Fm Bb7 Fm Bb7 Eb7M(9) E°
A mim foi designada a função de espalhar

Dm7 G7
A alegria e lhes fazer sambar

C7(9)
Meu canto faz dum pranto a paz

Cm7(9) F7 Fm Bb7
É o dom que Deus me veio agraciá

Em7(b5) Dm6 Dm Dm7(b5)
Assim sou eu, faço do samba meu prazer maior

G7 C7
No samba eu me sinto no apogeu

Cm7(9) F7 Bb7M Dm Dbm Cm
E o meu viver é bem melhor

F7 Bb7M C#°
Por toda a minha vida ao samba eu me dediquei

Cm F7 Bb7M Bb6
Me apaixonei, à primeira vista foi

Am7(b5) D7 Gm7M
Minh'alma se enche e transborda o bem

Gm
que o samba me faz

B7 Em
É natural, não tem igual meu samba

Bb7M
É o meu complemento

Am7(b5) D7
Alimento que nutre a minha emoção

Gm7M Gm Fm
Desfaz o tormento que a vida oferece

Bb7
O samba é a solução

Eb7M(9) D#m6
Dos meus problemas, dos meus dilemas

Dm Dm7(b5) G7
Até na falta de amor cura ferida e pavor

C7(9) F#7 F7 Bb7M
É natural, não tem igual meu samba

Figura 16: EXEMPLO DE CIFRA 3: Vários Dons, samba de raiz de Evandro Mello. Transcrição musical Bruno Rocha (2016). Segundo o compositor, a canção foi feita em homenagem a Ivone Lara e gravado pelo Grupo Magnatas do Samba de Belo Horizonte. Tem um total de 30 acordes, dos quais 14 apresentam dissonâncias (sextas, quintas diminutas, nonas e quartas e acordes diminutos). Os arcos harmônicos não se repetem e preparam uns aos outros:

1º: **Bb7M – Bb° – Bb7M – Dm7(5) – G7 – Cm**

2º (preparado por G7 – Cm): **Cm7M – Cm7 – Cm6 – Cm7(9) – F7 – Bb7M – Bb6**

3º (preparado por Bb7M – Bb6): **Fm – Bb7 – Fm – Bb7 – Eb7M(9) – E° – Dm7 – G7 – C7(9)**

E também se verifica a movimentação de vozes internas ao encadeamento harmônico como por exemplo o movimento da sétima maior para sétima e depois sexta, ou da própria fundamental do acorde em movimento cromático. São exemplificados respectivamente:

Cm7M – Cm7 – Cm6

Dm – Dbm – Cm.

O leitor pode assistir ao clipe da canção produzido pelos artistas Mará do Pandeiro e Moysés Marques no link: youtu.be/BF15ZBhGmtA

UM LUGAR AO SOL

(Track 1)

Domingos do Cavaco e Fabinho do Terreiro

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of 120. It consists of four staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: "Eu cres-ci ou -vind lvo-ne La-----ra Eu curt-i O can-to da Cla- -ra ou-vi a Be- te Ea Jo-ve-li- -na que a-té ho- -je me a- lu- ci- na Seo tom ti-ver bem al-toeu pas-so pra be-mol Eu sou Ci-na- rae que-roum lu- gar ao sol".

Figura 17: EXEMPLO DE ESCRITA MELÓDICA 1: Trecho da canção Um lugar ao Sol, samba de raiz, de Fabinho do Terreiro e Domingos do Cavaco para a cantora Cinara Ribeiro. A canção foi gravada e abre o primeiro disco da cantora 'O Samba Mandou me Chamar'. Repare que a melodia segue a escala heptatônica e apresenta saltos de sexta, quarta, sétima diminuta. Os compassos de número 17 a 20, apresenta um trecho com nota de passagem com Mi bemol no lugar de Mi natural, ao mesmo tempo em que cria a 7ª da dominante individual que prepara para a subdominante. A letra que corresponde ao trecho é "Se o tom tiver bem alto eu passo pra bemol". Transcrição musical AREDES, 2017. Para ouvir a canção: youtu.be/knXg702iyO4

1 = 110
 2/4
 1 Seu Zé Bom-zim 2 é um 3 ca-ra gen-te bo-
 4 a mas se bu- 5 lir com'a Ma-ri- se 6 te a coi-
 7 sa não fi- ca 8 bo- a 9 Seu Zé Bom-zim 10 é um
 11 ca-ra gen-te bo- 12 a mas se bu- 13 lir com'a Ma-ri- se
 14 te a coi- 15 sa não fi- ca 16 bo- a 17 18

Figura 18: EXEMPLO DE ESCRITA MELÓDICA 2. Trecho do samba de raiz, Zé Bonzim, de Denis Black. Melodia composta de arpejos e intervalos predominantes de terças e segundas. Estrutura de pergunta e resposta espelhadas com apenas alteração das duas notas finais da frase, de forma que na repetição, reafirma-se a resolução melódica. Transcrição musical, AREDES.

DRAGÃO DA VILA SÃO JORGE - HINO CARNAVAL 2015 - Domingos do Cavaco

Ê Vi-la São Jor-ge me em-pres-ta'o seu dra-gão

Que-ro des-fi-lar nes-sa'a-ve-ni-da ho-je eu es-tou fe-liz da

vi-da. Ê Vi-la São Jor-ge me em-pres-ta'o seu dra-gão

quem es-tá fe-liz a-î? Eu! Dá um gri-to que'o-je'é

di-a de fo-li-a! Quem es-tá fe-liz a-î? Eu! Dá um

gri-to que'o-je'é di-a de fo-li-a!

Figura 19: EXEMPLO DE ESCRITA MELÓDICA 3: Refrão do hino do Bloco Dragão da Vila São Jorge, Domingos do Cavaco. Predominam intervalos de segunda e terça. Carnaval de 2015, o hino, exemplo de samba-enredo, foi cantado inúmeras vezes dentro de um repertório composto por diversos sambas de raiz, sambas enredos e axé-music. Transcrição musical AREDES.

PALMAS : | X . . X . . X . | X . . X . . X . |

PANDEIRO 1: | X X X X X X X X | X X X X X X X X |
| > > > > > > > > |

PANDEIRO 2: | X . X X X . X X | X . X X X X . X |
| > > > > > > > > |

REBOLO 1: | X . . X X X . X | X X . X X . . X |
| > > > > > > > > |

REBOLO 2: | X . X . X X X X | X . X X X X X X |
| > > > > > > > > |

REPIQUE DE MÃO: | X . . X X . X . | X . X X . . X . X |
| > > > > > > > > |

Figura 20: EXEMPLO DE ESCRITA RÍTMICA 1: Ritmos cíclicos executados em instrumentos de percussão na roda de samba ocorrida no dia 03 de agosto de 2015 – Bar Apertadinhos. Pequenos trechos dos ritmos executados pelos instrumentos de percussão, sem as viradas e variações, não simultâneos. Ritmos executados durante a canção Coisa de Pele, de Jorge Aragão, por volta das 21 horas daquela segunda-feira. No centro da mesa havia sandálias de couro artesanais que estavam sendo distribuídas como brinde por Raquel Nunes, dona do Bar. Também havia copos e garrafa de cerveja Brahma e um pratinho de plástico com amendoim torrado. Dentre nossos interlocutores, estavam à mesa Evandro Mello no violão e Domingos do Cavaco no banjo. A roda ainda foi composta por um cavaquinho, dois pandeiros, dois rebolos e um repique de mão. Ritmos escritos conforme modelo proposto por Gerhard Kubikl (1989) para escrita de *time-lines*. ‘X’ são os pulsos elementares sonorizados no instrumento e ‘.’ os pulsos elementares silenciados. ‘X’ (vermelho) são pulsos elementares sonorizados com o som agudo dos instrumentos, no caso do pandeiro as platinelas, do rebolo o corpo de metal do instrumento (golpe de tapa). ‘>’, ‘>’ e ‘>’ são sinais que indicam dinâmica mais forte gradativamente. Transcrição musical, AREDES.

RECO-RECO: | X . X . X . X X | . X . X X . X X |

TAMBORIM: | X . X . X . . X | . X . X . X X . |

PANDEIRO: | X X X X X X X X | X X X X X X X X |

TAM TAM: | X . . X X . . X | X X . X X . . X |
> > >

SURDO: | X . . . X . . . | X . . . X . . . |
> >

Figura 21: EXEMPLO DE ESCRITA RÍTMICA 2: Ritmos executados nos instrumentos de percussão pelo grupo de pagode Axtral. Briga Atoa de autoria do Grupo Axtral (Evertom Negrão, Felipe Motta e Renan Charle). Gravado ao vivo no Programa Artebits Entrevista para o canal do youtube Artebits Produções. Postado em 7 de abril de 2016. Acesso em 15/07/2017. Transcrição musical, AREDES.

Em algumas rodas de samba, conforme observado em campo, instrumentos de percussão de pele de náilon foram usados. Eram, entretanto, rodas de samba descompromissadas com o rigor da tradição, onde músicos vinculados ao pagode chegaram com seus instrumentos e participaram. Da mesma forma, em alguns shows de samba, onde se dizia que o repertório era de “samba de raiz”, apareceram outros instrumentos mais inusitados, como uma bateria, adaptando, para um único músico, ritmos executados por diversos músicos em instrumentos diferentes quando numa roda de samba. Da mesma forma, instrumentos de percussão de pele de couro foram usados em alguns shows de pagode. São entretanto exceções dentro do panorama geral observado em campo.

Vimos que alguns entrevistados, consideram a harmonia do pagode “mais rica” que a do samba, tendo como parâmetro uma maior diversidade de instrumentos harmônicos e melódicos, da mesma forma que consideram as melodias, de alguma maneira, mais elaboradas. Entretanto, observa-se que a categoria ‘samba de raiz’ engloba sambas mais melódicos e harmonicamente mais complexos, como várias composições de Evandro Mello, ao lado de sambas harmonicamente e melodicamente mais simples, a exemplo das muitas composições solo de Seu Domingos do Cavaco.

Os três subgêneros do samba pesquisados em campo compartilham as mesmas linhas rítmicas executadas nos instrumentos de percussão com algumas variações. Existe uma *time-line* em comum e outras linhas rítmicas que a acompanham. A *time-line* executada no tamborim do exemplo rítmico 2 está presente em todas as três formas de samba e se apresenta como elemento norteador das demais, sendo executada também em outros instrumentos, embora o tamborim seja o que prevalece na execução dessa. O exemplo rítmico 1 não apresenta essa *time-line*. Trata-se, entretanto, de uma roda de samba despojada e descompromissada, onde não se verificou a presença de um tamborim, reco-reco ou outro instrumento que tradicionalmente apresenta a *time-line* no samba. A não execução da *time-line* em algum instrumento não impediu a realização do samba, o que pode indicar a naturalização da mesma de tal forma que é dispensável à execução do samba.

Rodas de Samba, Shows de Palco e Ensaios e Desfiles da Escola de Samba e Bloco

Até aqui, colocamos o foco nos subgêneros do samba abarcados pela pesquisa de campo - samba de raiz, pagode e samba-enredo. Buscamos descrever do ponto de vista da estrutura musical, o que caracteriza cada um deles para os interlocutores da pesquisa e levantamos mais informações em letras de canções, cifras e partituras de melodias e ritmos. Mudaremos agora nosso foco para as modalidades da prática do samba; ou seja: rodas de

samba, shows de palco e ensaios e desfiles da Escola de Samba Cidade Jardim e Bloco Dragão de São Jorge.

Falemos um pouco sobre as rodas de samba, modalidade em que o samba de raiz é mais praticado. Em torno de uma mesa sentam-se os instrumentistas e cantores que executam um repertório que varia entre composições dos próprios sambistas presentes, de “compadres” (outros compositores, da comunidade ou não, com os quais se tem relações pessoais ou de parceria profissional) e de compositores de renome como Zeca Pagodinho, Noel Rosa, dentre outros. Os músicos se revezam nos instrumentos e na função de puxador do canto sendo comum entrar e sair da roda, com grande rotatividade. O repertório é executado de forma livre, e os diversos puxadores se alternam na escolha de qual música executar.

A respeito da interação do público ao redor da roda, S. Domingos do Cavaco nos diz que:

“Dançar, quem dançava eram as pessoas que estavam em volta da roda de samba, né? Sambavam, né? Sambavam muito.”

Para Dóia, a participação na roda de samba tem que envolver as palmas das pessoas ao redor, o que, segundo ela, acontecia com mais frequência antigamente:

“Gostoso mesmo é a preparação, o antes. Assim, hoje vai ter samba de roda. Nó! Aí eu chego no samba e o pessoal tá todo mundo lá, um tantão de gente. Só que aí o samba é de roda e o povo quer dançar. Aí eu chamo a atenção, porque o samba de roda tem que bater na palma da mão. Tem que ajudar. Aí é raiz, né? Eu chamo atenção. O antes é bom. O que vai ter, quem vai tocar, aquela coisa assim é gostosa. Todo mundo chega, todo mundo pega instrumento, todo mundo toca, só na palma da mão que o povo não chega, que o povo não vai. (O povo) quer mais é dançar, entendeu? Não só pode como deve dançar, mas tem que fazer tudo. A pessoa tem que estar apta a fazer tudo: dançar, cantar e bater na palma da mão, mas eles esquecem da palma na mão. Não consegue juntar as três coisas. A energia da roda de samba é a palma na mão. Tem que ter a palma na mão.”¹²⁰

120 Entrevista cedida ao projeto de extensão sobre o samba no Morro das Pedras entre 2013 e 2015.

Para U-Gueto uma roda de samba tem como característica a abertura à participação:

“Eu vejo que a roda de samba é algo que as pessoas têm mais acesso. As pessoas chegam e participam. Uma roda de samba cê faz aqui no boteco, cê faz ali na esquina, pode ser uma roda também incrementada num palco, mas no samba não tem muito isso. O samba ele é feito em qualquer lugar, em qualquer hora com as pessoas participando, né?”¹²¹

Existem as rodas de samba executadas pelos sambistas em troca de cachês, como a roda da feirinha da Av. Silva Lobo aos sábados, por exemplo. Neste caso não há grandes diferenças rituais na condução da roda, excetuando o comportamento do público ao redor da roda que participa de forma mais passiva quando comparado ao público do próprio Morro das Pedras.

121 Entrevista realizada no dia 23 de junho de 2017 em frente ao Boteco do Bugalu.



Figura 22: FOTO 6: Roda de Samba na Feirinha da Avenida Silva Lobo. Público menos participativo. Foto AREDES, 2016.

Já o samba realizado em palcos, na forma de show, o público participa de maneira mais passiva, na posição de espectador. Algo que contribui com isso são os espaços que, segundo Cinara Ribeiro, muitas vezes são teatros públicos de Belo Horizonte.



Figura 23: FOTO 7: Show de lançamento do CD O Samba Mandou me Chamar, de Cinara Ribeiro, no Teatro Alterosa em Belo Horizonte em 20 de novembro de 2015. Foto de Pablo Bernardo, disponível na página de facebook da artista em 17/07/2017.

Mas não é apenas a maior ou menor participação do público que difere entre o show de samba no palco e a roda de samba. Há uma diferença quanto à maior ou menor

flexibilidade do repertório e das formas das musicais. Vejamos trecho da entrevista realizada com Cinara Ribeiro em que, além de abordar essa questão, ela indica a roda de samba como antecessora dos shows de palco:

“Rubens – E tem diferença entre uma roda de samba mais familiar, descompromissada, e um show?”

Cinara - A alegria é a mesma, mas assim, a questão de profissional, de mostrar uma coisa ensaiada. Porque assim, na roda de samba a coisa é mais improvisada na hora. Por exemplo: Cê nunca viu aquele músico ali, mas você vai pedir o seu tom e vai! Um show de palco, teatro, casa de show, você vai fazer um show ensaiado. As pessoas já sabem o que você vai cantar, tá lá no seu repertório. Não é de qualquer maneira, né? Tem roda de samba que nem microfone tem. É só todo mundo no gogó ali. Eu não sou muito cantora de roda e samba e essas coisas assim. Não sou. Hoje o meu trabalho está mais pra palco, teatro. Mas frequento as rodas de samba. Porque é muito estranho um cantor, um sambista que não frequenta roda de samba, sendo que é na roda de samba que tudo começou. É estranho demais. Pra ele, ele vai perder o foco.

Rubens – E cê acha que a música sofre transformação da roda pro palco?

Cinara – Como assim? Cê fala na hora da apresentação mesmo? Em si?

Rubens – Eu digo assim, por exemplo: A música de palco, cê sabe que a música tem tantas estrofes e entre as estrofes tem um refrão que é assim, assim, assado. Então tá fechadinho. A música tá fechadinha. Mas aí cê vai pra roda de samba e não é assim que funciona, se eu quiser repetir o refrão, eu repito quantas vezes eu quiser. Se eu quiser pular uma estrofe eu pulo...

Cinara – Entendi o que você quer dizer. Não, no samba de palco cê pode sim quebrar o protocolo sim, no palco, no teatro. Serginho BH faz muito isso. Ele lá com o maestro no palco ele vira e fala: ‘Hoje eu não vou fazer isso’, ‘O arranjo que tá ensaiado nós não vamos fazer, me dá o tom aí que eu vou’. Ou então tá ensaiado cantar duas vezes o refrão pra acabar e ele faz mais duas e a banda que se vire. Porque a banda está ali pra acompanhar.

Rubens – Então cê acha que a banda que acompanha [o cantor] tem que ter vivência da roda de samba?

Cinara – Ah, eu acho demais. O Músico que não tá apto ao improviso, que só lê a partitura? Aí na hora que o cantor lá muda um pouquinho ele fica tenso e trava? (...)”

Os grupos de pagode do Morro das Pedras se apresentam em bares e casas de shows, e atualmente possuem o privilégio de ocupar boa parte dos bares do Morro. Leka nos conta como o público participa dos shows:

“Normalmente, nos shows de pagode, os cantores falam: “Eu quero ouvir!”, e o público canta sem a voz do vocalista, só com a banda tocando. Um mestre em fazer isso é o Ferrugem, cantor de pagode do Rio. O Grupo Mistura Fina mesmo, aqui do Morro, tem uma música do Rodrighinho que tem uma parte que sempre que

*eles tocam, tem uma parte que eles param e o público continua cantando. É muito doido!*¹²²

Já a prática do samba-enredo da Escola de Samba Cidade Jardim elenca outros aspectos rituais. Há o período carnavalesco, em que a Escola faz os ensaios da bateria e prepara o desfile que acontece na Avenida Afonso Pena, toda terça-feira de carnaval, em disputa com outras escolas da cidade. Durante esse período carnavalesco, semanalmente ocorrem os ensaios que, num primeiro momento funciona como oficina aberta para iniciantes na bateria e depois ensaios do samba-enredo composto para o desfile, quando o enredo já está definido. Nos ensaios, a bateria ocupa o chão da quadra da Escola enquanto passistas circulam ao seu redor. Outros participantes que irão desfilar nas alas e carros alegóricos ajudam cantando e dançando nas laterais. Segundo Luana Andrade¹²³, madrinha da bateria da Escola de Samba Cidade Jardim, passista profissional e chefe de cozinha:

*“O ensaios começam em novembro e são abertos ao público, né? Não cobra pra entrar. A bateria ensaia do lado, na quadra, e as passistas ficam na frente da bateria junto com a madrinha e a rainha. O público fica em volta e participam cantando a música, né? A gente distribui papelzinho pra todo mundo cantar e dançar. (...) A escolha da música é o seguinte: As pessoas vão lá e inscreve, tipo umas três pessoas levam uma música pro presidente da Escola, né? E aí faz uma festa pra escolher o samba-enredo e o povo vota. Tem o voto do povo e tem os jurados pra falar qual música foi melhor. (...) Quem participa da bateria é qualquer pessoa. Você só precisa da permissão escrita dos pais se for menor, pra poder participar. Mas qualquer pessoa pode participar, qualquer idade. (...) A galera aprende... tem os professores que sempre uma hora antes eles dão os toques, e até mesmo na hora dos ensaios a galera aprende rápido. A bateria é dividida e aí tem uma galera que fica ensinando a tocar tamborim, a outra tarol, a outra chique chique, e por aí vai.”*¹²⁴

E ela continua descrevendo o desfile:

*“Tipo assim. A roupa é dada pela escola. Agora a galera tá tendo que contribuir com 10 ou 20 reais, não sei direito, mas é pouca grana. As roupas são dadas e conforme o enredo eles montam o... O... O... O desfile. né? Como assim? Eles compõem assim, tipo assim, ala de borboleta primeiro, depois ala de verde, e depois a bateria e depois qual carro que vem depois. E por aí vai, né?”*¹²⁵

122 Em entrevista realizada em 28 de junho de 2017.

123 Luana Cristina de Andrade, 35 anos.

124 Em entrevista realizada em 22 de junho de 2017.

125 Em entrevista realizada em 03 de julho de 2017.



Figura 24: FOTO 8: Desfile da Escola de Samba Cidade Jardim, 2017. Avenida Afonso Pena, Centro de Belo Horizonte. Foto oficial disponível na página de Facebook da Escola em 03 de agosto de 2017

No carnaval de 2016, houve mobilização de algumas pessoas da comunidade para os ensaios e desfile, mas a grande maioria dos frequentadores e participantes dos ensaios era um público externo à comunidade, atraído pelo prestígio que a Escola tem na cidade. Num dos ensaios, o mestre de bateria pediu àqueles que estavam se propondo a participar do desfile pela primeira vez, e que não pertenciam à comunidade do Morro das Pedras, que levantassem uma das mãos. A maioria das pessoas se manifestou, quase em sua totalidade brancos.

Há o restante do ano em que uma parte da bateria se apresenta em eventos e shows. É a Bateria Show, ou também chamada de Bateria Gloriosa, sempre acompanhada de

passistas. Neste caso, a apresentação é geralmente feita em palco de casas de shows fora do Morro das Pedras e o repertório é dilatado para diversos sambas-enredo, outros sambas, pagode e axé music. Participam das apresentações passistas vestidos a caráter. Segundo Luana Andrade:

“A Bateria Show, ela é assim, as pessoas que estão mais na escola, né? Os ritmistas. E é sempre duas ou três passistas que vão se apresentar junto. A gente sempre encontra na quadra e vai de van ou ônibus, dependendo do número de pessoas que for, pra fazer o show, volta e a galera vai embora. Casamento, formatura, aniversário, festa de empresa, réveillon. Fazemos tudo! Tem quatro anos que a gente dança na festa Viva La Vida, que tem, de réveillon.”¹²⁶



Figura 25: FOTO 9: Apresentação da Bateria-Show da Escola de Samba Cidade Jardim. Em destaque, passistas. Em azul, Luana Andrade.

126 idem

No caso do bloco Dragão da Vila São Jorge, os ensaios também ocorrem no período carnavalesco, na forma de roda de samba. Os ensaios acontecem no quintal da casa do Seu Domingos e no Bar Apertadinhos. O desfile se realiza ao longo da Avenida Silva Lobo, que termina na principal entrada para a favela. Além da bateria, possuem um trio elétrico nas cores do Bloco, verde e branco, onde ficam os sambistas Seu Domingos do Cavaco, Cinara Ribeiro, U-Gueto e Evandro de Mello tocando violão, cavaco e cantando. No carnaval de 2016, cerca de 300 pessoas, em sua maioria negra e moradora da favela, ocuparam a Avenida que, a alguns quarteirões da saída do morro, caracteriza-se pelo comércio e residência para classe média. A bateria foi composta por muitas crianças e adolescentes da comunidade, alunos dos projetos sociais do Grupo Arautos do Gueto. O público que acompanhou o bloco era composto por muitas famílias. Todos dançando e cantando enquanto acompanhavam o desfile.

Cinara Ribeiro relata:

“Pra mim, cantar no Dragão foi uma super de uma experiência. No sentido assim: Principalmente por causa das dificuldades, né? Quando a gente lida com dificuldades a gente se fortalece. Igual no primeiro a gente não tinha nem um cavaquinho, foi feito a capela e percussão. O segundo já teve um trio elétrico melhor, já conseguiu colocar um menino pra tocar violão, o Evandro. E esse ano já teve o patrocínio da prefeitura, conseguimos colocar um palco no ponto de chegada do bloco pra fazer outros shows com bandas da comunidade no final. Eu acho que a cada ano vai melhorando a organização. Eu sei que eu fico muito cansada! Só isso! (...) Primeira vez (que cantei em cima de um trio elétrico) foi com o dragão. (...) A gente fica muito à vontade, né. Naquela loucura ali, pra falar com o povo e... é diferente (dos palcos), né? É mais solto. E ficou muita gente ali que não desceu, ficou ali, mas na hora da concentração, eu fiquei olhando aquele povo todo. Aquele povo ali observando: ‘Gente, que que tá acontecendo aqui? Que coragem dessas pessoas fazer um carnaval aqui!’. E depois muita gente agradecendo e perguntando se ia ter mais. Então isso que Seu Domingos inventou, foi muito legal.”

Para U-Gueto, falando do Bloco Dragão de São Jorge:

“Pra compor a bateria a gente busca sempre o apoio da comunidade, das pessoas que estão próximas, da família, tem muita criança dos projetos dos Arautos. Tem dois fatores: o primeiro é a questão dos pais que muitas vezes estão no bloco e levam os filhos; e a questão dos Arautos é um apoio que a gente pediu, tanto que no primeiro desfile o Arautos doou alguns instrumentos e também participou. Já com a

Cidade Jardim teve pouca parceria. Teve assim, alguns integrantes da bateria da Cidade Jardim que vinham. Algumas pessoas.”¹²⁷



Figura 26: FOTO 10 Bloco Dragão de São Jorge. Desfile de 2017. Ponto de concentração e chegada do Bloco na parte da Avenida Silva Lobo que adentra a favela. Foto oficial tirada do alto do trio elétrico e disponível na página de Facebook do Bloco em 05 de julho de 2017.

127 Em entrevista no dia 23 de junho de 2017.

Dodó apresenta uma diferença de vestimentas entre os públicos e músicos das rodas e shows de samba e os shows de pagode:

“Mas o interessante é que o... O que eu percebo hoje é que o samba, o sambista de verdade... Aí que entra a diferença, que eu acho, do sambista pro pagodeiro. É que o pagodeiro vai na moda, né? “Ah, qual que é a moda? Ah, é isso. Qual é a marca da moda? Ah, é essa.”. O sambista não, o sambista é a calça dele social, é a camisa, o sapato lustrado com a ponta branca, entendeu? Então eu acho que eles mantêm isso, né? O pagodeiro já não, já muda tudo! Ah, põe aquele moicano...”¹²⁸

U-Gueto concorda:

Tem muita diferença na forma de vestir. O sambista já tem aquele estilo, né? O chapéu panamá. O pagode já se veste contemporâneo, né? O que tá no momento.”¹²⁹

Seu Domingos do Cavaco reforça a referência do tradicional na vestimenta do samba, destacando ainda sua abertura para o uso de peças mais atuais:

“Conforme a tradição que era, já mudou hoje, algumas coisas que a gente pode pôr no lugar do que era antes, né? Meu sapato não precisa de ser branco mas ele pode ser de uma outra cor, né? Mas... Destacante pro samba. Eu posso ir com um paletó, mas não o paletó da época que era antes mas pode ser um paletó diferente, um paletó que vai... Vai dar uma pinta de sambista. Eu vou com um paletó que dá uma pinta de sambista mas vou com uma calça numa cor diferente e vou com o meu chapéu. Uma camisa bacana por baixo aqui, pra não ficar muito brega, né? Aí fica bacana, vira sambista de verdade. No dia a dia não. Pra tocar. Pra fazer uma apresentação. Certo? Conforme a apresentação também, né? É o figurino pra apresentação. Quando eu vou curtir o samba eu não vou assim não. Só vou ver.

128 Entrevista cedida ao projeto de extensão sobre o samba no Morro das Pedras entre 2013 e 2015.

129 Em entrevista no dia 16 de maio de 2015 para o projeto de extensão sobre o samba no Morro das Pedras.

Posso ir com o meu chapéu, posso ir com um roupinha bacana também pro samba e tal, mas não como eu vou pra apresentação. Certo?”

Leka fala sobre as vestimentas do público para um show de pagode:

“No caso das mulheres, elas vestem calça jeans apertadinha, um short curtinho, blusinha mostrando a barriga ou então camiseta bem colada, tudo bem justo, mas nada vulgar. Sempre tem um saltão. Já os homens usam bermudinhas jeans, calça jeans, sapatênis, se é de dia blusa polo, blusa regata, opagarta¹³⁰.”

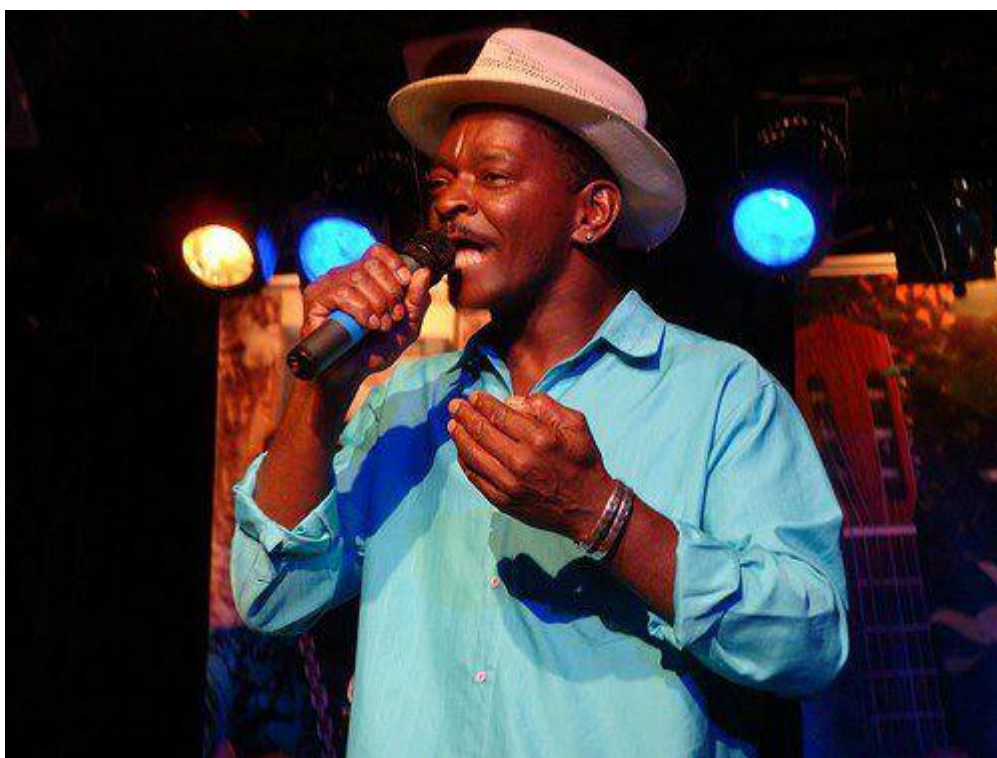


Figura 27: FOTO 11: Chapéu Panamá e camisa social. S. Domingos do Cavaco cantando samba em apresentação. Foto promocional enviada pelo artista por whatsapp em 2016.

130 Alpargatas. Modelo de sandália masculina.



Figura 28: FOTO 12: Jeans e camisetas. Grupo de Pagode Axtral. Foto promocional retirada da página de facebook do grupo em 07/07/17.

Nas rodas de samba, sempre há cerveja e pratos como caldos quentes, carne cozida e refogados. Cervejas são geralmente oferecidas aos músicos pela assistência, como relação de troca pela música, e as comidas pelo dono do bar, casa ou responsável pelo evento

quando na rua. Sempre há crianças e idosos nos ambientes. S. Domingos fala também das comidas do samba:

Nas rodas de samba, às vezes eles põe ali é... O que? Aí é no churrasco, né? Que geralmente é o churrasco na roda de samba. Ou feijoada. A bebida, aí fica a gosto, né? Porque... Mais a cerveja. Né? Mas de vez em quando tem uma “tequila” lá de... A “escondidinha”, atrás do botijão (risos).

Já Doia, conta como funciona o samba no Apertadinhos:

“Quem fornece (a comida) é o dono do bar. Por exemplo, a Raquel chamou uma roda de samba pra ir lá no Apertadinhos. Aí ela faz um angu à baiana, (ou) suã com ora-pro-nóbis da Raquel. E era de graça, mas o golo cada um compra o seu. Pra quem está ali tocando, pra eles é de graça, ne? Lógico! Mas as outras pessoas tem que comprar.”¹³¹

E Célia¹³² completa:

“No Apertadinhos é a Raquel que prepara. Tem uns caldos que ela faz. Mandioca, caldo verde. O torresminho da Raquel é sequiiiiinho! Hum! Delicioso!”¹³³

Nos shows de pagode, segundo Leka, a comida mais consumida é o espetinho – churrasco no espeto.

“Ó, a galera come mais é espetinho mesmo que, porque sempre o dono do bar ou faz ou chama alguém que faz pra fazer e vender. Aí se é alguém de fora do bar paga uma comissão pro dono do bar. Como costuma ficar lotado, o dono do bar não costuma fazer porção não porque não consegue fazer o tanto e aí o espetinho é mais prático, né? A galera bebe muito. Muita cerveja. Mas também rola refri, suco de caixinha. E como o pessoal fica em pé perto do palco, todo mundo come o espetinho é em pé mesmo.”¹³⁴

131 Em entrevista para o projeto de extensão sobre o samba no Morro das Pedras em 11 de julho de 2015

132 Célia Marcia, mulher de meia idade, não identificou a idade.

133 Em entrevista para o projeto de extensão sobre o samba no Morro das Pedras em 11 de julho de 2015. Todas as suas falas nesta tese pertencem à mesma entrevista.

134 Em entrevista no dia 28 de junho de 2017.

Luana Andrade nos conta sobre as comidas e bebidas dos ensaios da Escola de Samba Cidade Jardim:

“Nos ensaios sempre tem assim, eles colocam pra vender cachorro quente, churrasquinho e cerveja pra arrecadar pra escola.”¹³⁵

O comportamento dos músicos e do público é bastante diferente entre as modalidades de prática do samba. De forma geral, conforme os entrevistados e observação em campo, pode-se constatar algumas dinâmicas comportamentais: público e músicos se misturam numa roda de samba mais tradicional, despojada e familiar, com rotatividade dos músicos sentados à mesa tocando, e o público mais participativo assumindo para si a responsabilidade de cantar junto e bater palmas, com uma *time-line* notada no exemplo de escrita rítmica 1. Esse formato de roda de samba mais informal é também observado nos ensaios do Bloco Dragão de São Jorge. No entanto, se a roda de samba acontece num contexto comercial o público já não tem essa participação. É o que ocorre com a roda de samba da feirinha da Avenida da Silva Lobo, onde o samba torna-se música ambiente, impondo um comportamento mais comedido aos sambistas, com menor rotatividade entre eles e maior preocupação com a performance. Nas apresentações de pagode nos bares e casas de show o público conversa, namora, paquera e canta junto com a banda, o que acontece em menor grau nos shows de samba nos teatros públicos. Em ambos os casos, os cantores assumem personagens visando melhor entreter e ganhar o público. Já nos ensaios da Escola de Samba, os integrantes da bateria se comportam como público, clientes e alunos, por vezes integrantes, enquanto sempre tem um público de curiosos onde uns se arriscam a sambar e outros não.

135 Em entrevista no dia 03 de julho de 2017.

O Samba na Geografia do Morro das Pedras

Tentemos agora localizar a prática do samba na geografia do Morro das Pedras. A roda de samba e os shows de samba e pagode no Morro das Pedras ocorrem preponderantemente nos bares, calçadas de ruas, festas de rua, salas e quintais das casas. S. Domingos do Cavaco fala da esquina da Rua Lídia com Rua Bento, onde já foi o centro da prática da roda de samba e onde atualmente funciona o Bar do Bugalu:

“Olha, quando eu comecei a me interessar pelo cavaquinho a gente fazia sempre roda de samba na esquina da Rua Lídia com Rua Bento. Era a roda tradicional da gente, nós fizemos roda de samba ali uns 20 anos mais ou menos.”

Dodó nos conta de suas memórias de infância e acaba por mencionar o mesmo ponto. Em sua memória, porém, era o Bar do Serafim:

“Bom, eu participava... eu ia em duas. Um era no Bar do Serafim, que era na Rua Bento com Rua Lídia, e de vez em quando também tinha no bar do João Quintal, aí eu participava dessas duas. Mais no bar do Serafim, o bar do Serafim era mais popular. Pessoal que queria fazer um pagode e tomar uma era... era lá. Bar do João Quintal não, era um bar mais família (...). Então eram esses dois assim.”¹³⁶

Em outra entrevista, Dodó esclarece que o antigo Bar do Serafim é o atual Bar do Bugalu¹³⁷. Célia e Doia relatam, além do Bar do Bugalu, outros bares:

“Célia: Tem o Apertadinhos, né? Tem o bar do Cleomar, tem o bar do Bugalu, mas o Bugalu não tem mais.”

136 Em entrevista para o projeto de extensão sobre o samba no Morro das Pedras, realizada entre 2013 e 2015.

137 Entrevista coletiva com todo o Grupo Arautos do Gueto, última entrevista do projeto de extensão sobre o samba no Morro das Pedras realizada em 17 de agosto de 2015.

Doia: *E tem lá em cima no Conjunto (Santa Maria), agora tem no (Morro do) Cascalho. Tá cercando mesmo. No Bugalu não tem mais por causa das guerras de gangue. Fica perigoso, com medo. Como o bar é bem na esquina, é de fácil acesso. Aí chegar na esquina da Turano e atirar lá pra cima, aí acerta alguém. E na verdade quem morre é quem? Inocente. Porque quem tá ali sambando é quem não deve nada a ninguém. Né? Sou eu. E aí a bala vai acertar a quem? Vai acertar eu! Mas não vai mesmo, porque eu não sou fraca. (risos).*¹³⁸



Figura 29: FOTO 13: Esquina da Rua Lídia com Rua Bento, Boteco do Bugalu. Foto AREDES.

Apesar de o Bar do Bugalu, como dito acima por Doia, e a esquina da rua Lídia com Bento já não ser mais um local de frequentes rodas de samba, é citado na letra da música Boteco do Bugalu, de U-Gueto, como referência marcante da história do samba no Morro.

138 Em entrevista para o projeto de extensão sobre o samba no Morro das Pedras, realizada em 11 de julho de 2015. As demais conversas com as duas interlocutoras pertencem à mesma entrevista.

BOTECO DO BUGALU

U-Gueto

*Eu fui no samba Boteco do Bugalu
Para ouvir os bambas que existem por ali
Quanta gente samba, eu também não resisti
Tive que sambar*

*Era cavaco, tamborim, violão, pandeiro
Era agogô, xique-xique, surdo, batuqueiro
Samba de terreiro, Patrão com pedreiro,
Tive que sambar, eu tive que sambar*

*No Morro, na roda de samba iá iá
No Morro, na roda de samba iá iá*

Figura 30: EXEMPLO DE LETRA 5: Canção Boteco do Bugalu, de U-Gueto. Segundo o compositor, a canção é classificada como samba rock. A música louva a roda de samba e o associa ao Morro e faz menção ao Boteco do Bugalu, na esquina da Rua Lídia com Rua Bento, ponto saudado como parte da história do samba no Morro das Pedras pelos sambistas locais. Para assistir o videoclipe da canção: youtu.be/P3I1avzACSg.

Um dos ambientes mais importantes de prática da roda de samba é o Bar Apertadinhos, na Vila São Jorge, de propriedade de Raquel Nunes, que pertence a uma família tradicional do samba no Morro das Pedras e incentiva a prática da roda de samba. O Apertadinhos hoje localiza-se logo na entrada do Morro pela Av. Silva Lobo, mas já esteve também na Rua Lídia. O nome Apertadinhos faz referência ao tamanho do Bar que, em ambos os endereços, é bastante pequeno. O nome também sugere aconchego e intimidade, o que corresponde à roda de samba que nele ocorre tradicionalmente às noites de segundas-feiras. Nessa ocasião, reúnem-se, sem compromisso profissional, a maioria dos sambistas do Morro que aproveitam o bom ambiente para tocarem para si mesmos, amigos e família, diferentemente das ocasiões de fim de semana, onde normalmente fazem apresentações comerciais, em troca de cachê, para um público que busca entretenimento nos bares e casas de show.

O pagode era praticado muito no Bar Casa Verde, na Vila São Jorge, próximo à principal entrada da favela pela Avenida Silva Lobo. Ali ocorriam muitos shows de samba e pagode com funk tocado mecanicamente no intervalo. O bar, cujo nome faz referência à cor de suas paredes, foi aberto em 2015 e, aos poucos tornou-se a principal referência para os shows de pagode na favela. Possui uma grande estrutura e sua entrada corresponde a um espaço público aberto, onde montava-se o palco para a realização de shows. Esse mesmo espaço já foi utilizado pelo baile funk local. Em julho de 2017 o bar foi fechado devido a um incidente sobre qual falaremos mais a frente. O forte crescimento do Bar o possibilitou fazer, em 2017, uma parceria com a Escola de Samba Cidade Jardim para uso da quadra para a realização dos Encontros Nacionais de Pagodeiros.

9 ABRIL
A PARTIR DA 10 HORAS DA MANHÃ

14 HORAS DE FESTA

A P R E S E N T A

PROGRAMAÇÃO
10 HORAS: DA MANHÃ, RUA DE LAZER
15 HORAS: RODA DE SAMBA
21 HORAS: GRUPO DUBATUKE

ARTE: WWW.FUISAMBAR.COM.BR

grupo **DUBATUKE**

Tabincho de Ferrão

ABERTURA:
DOMINGOS DO CAVACO
E CONVIDADOS

PARTICIPAÇÕES

TÚLIO DO PANDEIRO | MARCINHO | SAMBA D' MORRO

FINAL DA AV. SILVA LOBO,
"PRÓXIMO A PRAÇA DO SERENO"
(31) 97150-4931

Figura 31: GRAVURA 1: Material de Divulgação de Festa do Bar Casa Verde. Principal ponto de realização de eventos com pagode no Morro das Pedras. Foto retirada de rede social da Bar Casa Verde em 16/07/2017.



Figura 32: FOTO 14: Casa Verde. Vista da frente do Bar. Início de evento. Foto retirada de rede social do bar Casa Verde em 16/07/2017.

O Bar Coqueiros é outro espaço para a realização das rodas de samba e principalmente pagode. Localizado também na rua Lídia, havia sido, até 2014, a boate Pega Pega, referência em bailes funk. Contam os interlocutores que antes de ter sido uma boate vinculada à prática do funk, já havia sido um espaço de prática de rodas de samba. No Bar Coqueiros, Evandro Mello desenvolveu seu projeto de samba “Favela em que Eu Nasci”, até meados de 2016.

Um outro ponto de referência é a feirinha da Avenida Silva Lobo, próxima à entrada da favela, que ocorre aos sábados durante o dia, onde os sambistas trabalham para o entretenimento das pessoas nas barracas de bebidas e petiscos, e bares da rua em frente à feira, conforme já dito.

Um Pouco sobre a Escola de Samba Cidade Jardim

A Escola de Samba Cidade Jardim possui seu barracão no Conjunto Santa Maria, antiga Vila Santa Maria. O Grêmio Recreativo e Escola de Samba Cidade Jardim foi fundado em 1961 por Seu Jairo¹³⁹ e diversos outros moradores do Morro das Pedras que participavam da Escola de Samba União Serrana, da favela do Aglomerado da Serra, Belo Horizonte. O nome da Escola faz referência ao Bairro Cidade Jardim, área residencial de classe média próximo ao Conjunto Santa Maria. Seu Jairo é carinhosamente lembrado por muitos frequentadores das rodas de samba como importante líder comunitário. Alexandre¹⁴⁰, atual presidente da Escola e filho do fundador, conta assim:

“É.. em 1961, após a dissidência com a União Serrana, né? É, o... Sr. Jairo, que é o meu pai, fundador da Escola de Samba da Cidade Jardim... um dos fundadores, é... estavam discutindo sobre qual nome poderia ter a nova escola, né? E... poderia... é... discutiu-se sobre Cidade Jardim, é... Nova União Serrana, Unidos... Unidos... Unidos da Nova União Serrana. E, meu pai gostaria que fosse Unidos do Morro das Pedras, que ele tinha uma ligação muito grande. É... Inclusive ele chegou a morar lá. Os últimos anos da vida dele ele estava morando no Morro das Pedras. Aí, foi a única derrota que ele teve, ao longo de 42 anos à frente da Escola de Samba da Cidade Jardim. Foi quando ele, no voto, ficou que, seria melhor o nome Cidade Jardim. Mas, a... Cidade Jardim, uma grande parte dos componentes era do Morro das Pedras, né? (...) Ele (S. Jairo) trouxe pra Cidade Jardim onze títulos consecutivos. É a única que tem no Brasil 11 títulos. Ele conseguiu colocar... elevar o carnaval de Belo Horizonte a segundo do país, né? São Paulo ficava pra trás. Eu lembro que eu era menino eu gostava de comparar os carros alegóricos nossos com os da Vai Vai. Se sempre a Vai Vai ficava pra trás, e por ironia do destino hoje em dia os nossos não chega nem perto, né? Mas, tamo caminhando pra engrandecer novamente essa festa popular, né?”¹⁴¹

A Escola possui 18 títulos de campeã do carnaval de Belo Horizonte, sendo que 11 deles foram consecutivos. Nas narrativas históricas sobre seus desfiles encontra-se a

139 Jairo Pereira da Costa, falecido.

140 Alexandre Silva Costa.

141 Em entrevista cedida ao projeto de extensão sobre o samba no Morro das Pedras entre 2013 e 2015. Todas as falas de Alexandre nesta tese pertencem à mesma entrevista.

participação de Neginho da Beija Flor e o ex-presidente Juscelino Kubitschek. Foi em 1974 que no Conjunto Santa Maria, parte do Morro das Pedras, se construiu a atual sede da Escola de Samba, período que coincide com a construção da Avenida Raja Gabáglia, que liga bairros de classe média da região sul da cidade ao centro, e que divide a favela. O próprio conjunto Santa Maria é um conjunto habitacional construído pela prefeitura para habitação daqueles que foram desapropriados no processo da construção da avenida.

Hoje, para se manter e arrecadar recursos, a Escola de Samba tem fechado contratos com produtoras de eventos que realizam festas noturnas no espaço da Escola com cobrança de ingressos a preços não acessíveis aos moradores. O evento denominado “Samba da Quadra” ocorre pelo menos uma vez por mês, aos sábados, transformando a quadra numa grande casa de shows em que sempre se apresentam um grupo musical de referência em Belo Horizonte, ou nomes de peso nacional, e a bateria da escola com suas rainha, princesa e outros passistas. Frequentadores dos eventos são, na grande maioria, brancos de classe média alta. O preço dos ingressos chega a R\$ 150,00, quantia de dinheiro elevada para o padrão de vida dos moradores do Morro das Pedras. Há ainda outros eventos realizados na quadra da Escola onde se percebe alguma mobilização da comunidade, como cultos evangélicos. O próprio presidente da Escola de Samba se converteu ao pentecostalismo. Ele afirma que o carnaval, sendo a celebração da vida, da beleza, da alegria e das coisas boas é algo sagrado, divino e que não está associado ao pecado como acredita a maioria de seus irmãos de fé. Atualmente, o bar Casa Verde tem promovido mensalmente na Quadra da Escola o Encontro Nacional de Pagodeiros, um evento noturno com shows de grupos de pagodes do Morro das Pedras, Belo Horizonte e um grupo de São Paulo ou Rio de Janeiro. Desde 2016, abriu-se a Escola de Artes e Ofícios Jairo Pereira da Costa (Nome do fundador), como nos conta Luana Andrade:

“Tem aula de teatro, ballet, percussão, violino, violão e cavaco e jiu-jitsu. Os alunos são o povo da comunidade, né? É o pessoal do Morro das Pedras mesmo. É tudo de graça. Os professores são voluntários e a maioria deles são da comunidade também.”¹⁴²

142 Em entrevista no dia 03 de julho de 2017.



Figura 33: FOTO 12: Entrada do Barracão do Grêmio Recreativo e Escola de Samba Cidade Jardim. Foto retirada de rede social da Escola de Samba em 17/07/2017.

A dinamicidade dos lugares de prática do samba ao longo do trabalho de campo revelou-se intensa. Entre 2014 e 2017, o Bar Apertadinhos, referência na realização das rodas de samba, mudou de endereço três vezes. Segundo Raquel, a primeira mudança foi para um lugar mais acessível, e a segunda mudança por razões de reclamação da vizinhança. Como dito, o Bar Casa Verde, referência nos shows de pagode, abriu em 2015 e fechou em julho de 2017 por intervenção policial, embora os donos sigam promovendo evento de pagode e tenham a intenção de reabri-lo. Há ainda o caso do bar Coqueiros que, antes do trabalho de campo havia se tornado a boate de funk Pega-Pega e durante o campo retornou a ser o bar Coqueiros, onde se pratica roda de samba. A própria quadra da Escola de Samba Cidade Jardim enfrentou um processo de despejo recente, que não chegou a ser efetivado, embora o risco tenha sido alto e impôs à Escola seu fechamento por seis meses, conforme veremos mais

à frente. Esses são apenas alguns exemplos. O mapa que se segue, marca os principais locais da prática do samba no Morro das Pedras dentro do período de campo.

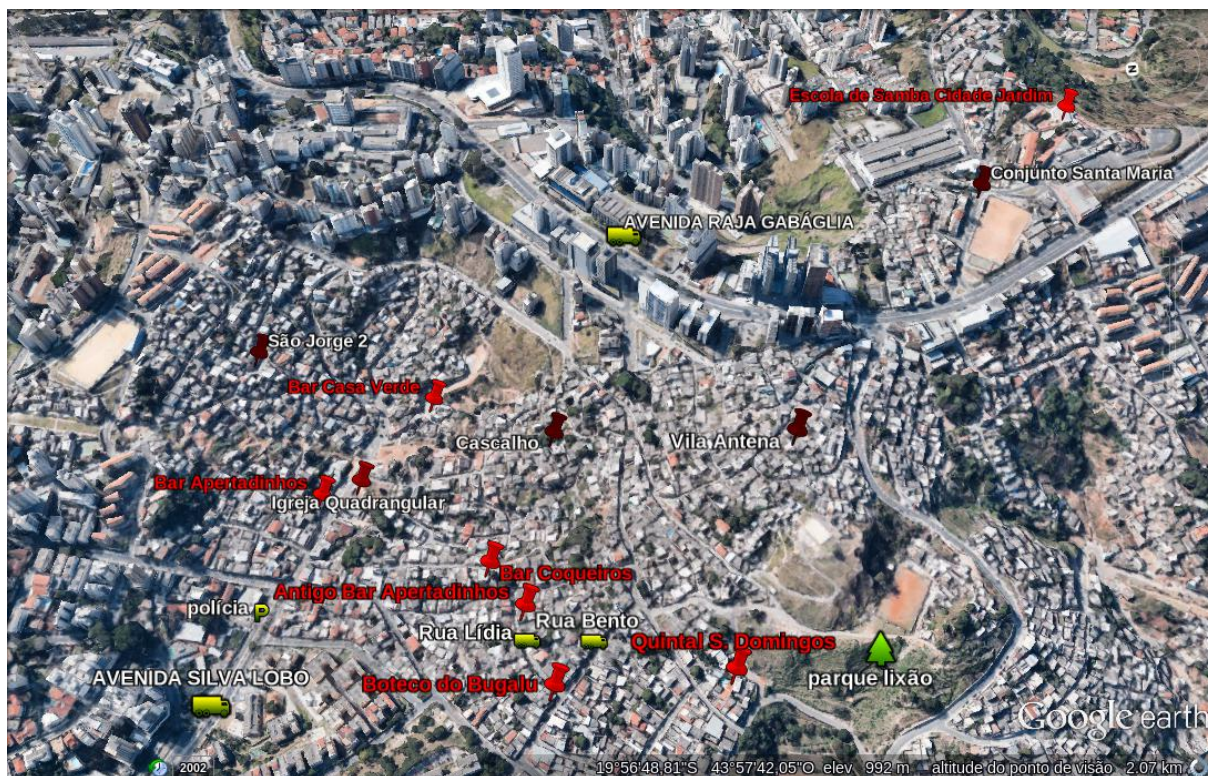


Figura 34: MAPA 5: Locais importantes da prática do samba no Morro das Pedras.

Modo de Vida e Condições da Prática do Samba

Para os interlocutores, o samba (as rodas de samba, ou o samba de raiz) no Morro das Pedras estava (ou está) caindo no esquecimento. Wender, do grupo de samba e pagode Black Samba, afirma:

“Hoje em dia não é mais comum não, antes o samba tava mais presente, mas hoje em dia, raramente... as, as rodas de samba hoje em dia não é frequentemente igual as de antes. Mas ainda tem... acontece de ter.”¹⁴³

Dodó relata que alguns sambistas têm realizado as rodas de samba fora da comunidade e não dentro:

“Igual, um grupo forte hoje dentro do Morro da Pedras é o Samba de Quintal, que tá sendo reconhecido em Belo Horizonte pelo samba que eles fazem, né? Que é um... Um... Um samba de muita qualidade, mas que faz roda de samba fora da comunidade, não faz aqui não.”¹⁴⁴

Seu Domingos do Cavaco, corroborando com a fala de Dodó, afirma que o samba teve que “descer o Morro”:

“Nosso samba hoje, ele teve que descer o morro um pouco, né? Ele tá... No morro, ele pode até voltar, tá voltando agora, mas o samba nasc... Nosso samba teve fora do morro um pouco. Então a criatividade é que a gente... Já teve no passado e tá levando pra outros lados, né? Tá levando pra cidade. E, aí é uma tradição mesmo, a gente guarda dentro da gente aqui, né? E se tiver que fazer, faço na minha casa, né? Faço na minha laje, o samba. E... Nos bares mais próximos da... Do... Perto do Morro. Mas aquela tradição que tinha da gente fazer... Já tinha o compromisso de todo fim de semana estar na... Ali na esquina fazendo quase como compromisso... Era bom. Hoje não.”

Uma das explicações para a redução das rodas de samba no Morro é que a prática do samba se tornou uma atividade comercial, voltada principalmente para um público externo. Dodó esclarece:

“[A roda de samba no Morro das Pedras] não existe. Se existe, muito pouco, assim, se existe é muito pouco. Os grupos hoje formados aqui dentro eles se

143 Em entrevista coletiva com o Grupo Black Samba para o projeto de extensão sobre o samba no Morro das Pedras, realizada entre 2013 e 2015. Todas as falas dos membros do grupo nesta tese pertencem à mesma entrevista.

144 Em entrevista cedida para o projeto de extensão sobre o samba no Morro das Pedras, entre 2013 e 2015.

profissionalizaram mais, né? Então já tão fazendo muita coisa fora daqui, né? Então, o puxador da época, que era o Domingos, hoje ele já faz um samba fora, né? Apesar dele estar fazendo samba todo... Todo sábado na feirinha da Silva Lobo. Não sei se é todo sábado, mas ele sempre tá lá na roda de samba. E... os grupos se profissionalizaram, né.”¹⁴⁵

Jonas, do grupo de pagode Black Samba também se refere a esse processo:

“Acho que, antigamente, é, não sei se eu posso falar isso, mas antigamente acho que havia mais amor a música, entendeu? Hoje em dia, não que não amem a música, mas de uma visão diferente. Eu acho que antigamente a música não era visada tanto como trabalho igual é hoje, as rodas de samba eram mais pra curtir mesmo. Prazer, não era como considerado como trabalho. Hoje em dia, não. Eu tô falando do meu ponto de vista, entendeu. Mas, não sei, hoje em dia acho que é visado mais como samba... é, como, visado mais como serviço hoje em dia.”

Dênis do grupo Black Samba reitera:

“E, antigamente, era uma coisa muito gostosa. Era uma coisa que era feita mesmo era por amor. Então, os sambistas se reuniam e faziam aquele samba pra poder desestressar, às vezes pra poder tirar aquele peso das costas do trabalho, do dia a dia, do cotidiano, pra distrair, exatamente. E, hoje em dia a coisa tá mais profissional, a pessoa tá fazendo mais pelo dinheiro mesmo, pela necessidade, e aquela coisa do amor pela música mesmo ficou lá pra trás. São poucos, né, que você vê fazendo o samba por amor, porque gosta, porque tem aquilo na veia, no sangue. Então, são poucos que você vê fazendo isso.”

Numa entrevista com Seu Domingos do Cavaco, falando de suas parcerias antigas, quando começou a tocar samba, ele acaba falando dessa “transição” da roda de samba mais comunitária para a roda de samba como serviço comercial:

“Glaura¹⁴⁶: E hoje, assim, ou mesmo naquele tempo além dessas pessoas é... Quais outras que você considera que construíram a história do samba aqui no Morro das Pedras?”

145 Em entrevista cedida ao projeto de extensão sobre o samba no Morro das Pedras entre 2013 e 2015.

146 Glaura Lucas, orientadora desta pesquisa e coordenadora do projeto de extensão a qual pertence essa entrevista

Domingos: *Olha, pra mim, as pessoas que tocaram comigo que eu guardei muito comigo foi Paulo Cabrobró, que já foi, né? Já viajou. O Cuca, O Piaba, Néilson. Pessoas que... Que eram emocionantes pra mim no samba. É... Nelsinho, Zé Cabeção, é... Paulo Guarani, Chiquinho também, que já se foi. É... São vários, né? Teve muitas pessoas que já tocou com a gente aí, é...*

Glaura: *Eram todos aqui do Morro?*

Domingos: *É... Muita gente.*

Glaura: *E eles, é... Eram, eram... Profissionais ou...*

Domingos: *É... Não, a gente sempre foi meia-boca né, não foi aquele profissional estudado pra música nem nada. A gente fazia do jeito que a gente sabia fazer e todos eles tocavam e cantavam.*

Glaura: *Mas não tinham isso como ganha pão não?*

Domingos: *Na época não tinha, na época já era mais fraco um pouco, né.”*

Além dessa transição de uma prática mais comunitária para uma prática mais comercial visando um público externo, a roda de samba esteve ameaçada por uma diversidade de outros fatores tais como a hegemonia do funk na preferência da juventude local, ou simplesmente pelo desinteresse numa prática tradicional. Dodó comenta a respeito:

“Então, antigamente tinha... Tinha... Todo sábado, aqui... Antigamente tinha Academia da Cerveja, tinha (a Escola de Samba) Cidade Jardim... Tudo no sábado, tinha Night Club, tinha... Órion, tudo aqui dentro, essas casas de shows. Tinha... Mil e Um? Mil e Um... entendeu? Era tudo aqui dentro. E todo... Sempre no sábado tinha uma banda de pagode tocando. Ou era Domingos do Cavaco, ou era Tropicassamba, ou era Frutos do Morro, ou era Coisas do Destino, mas tudo daqui. Hoje, o que que tem aqui dentro? Não tem nada! Então tem... Hoje aqui dentro tem uma... Tem um baile de funk. E os grupos daqui, que que acontece? Eles têm que procurar outros lugares pra fazer essa roda de samba.”¹⁴⁷

Para S. Domingos do Cavaco, há pouco interesse da juventude pelas tradições, o que faz a roda de samba perder força:

147 Em entrevista realizada pelo projeto de extensão sobre o samba no Morro das Pedras, entre 2013 e 2015.

“... A gente desertou né, por, por... Alguns motivos, por esses motivos que do jovem não olhar o... Esse lado cultural do meu negócio, né? Então é... A tradição, quer dizer, não olhar a tradição. Aí que que é? Não é que eles não gostam não. Eles gostam. O problema é que... às vezes eles têm um estilo de música que eles precisam curtir lá, que num dá nem um tempo pra mostrar a tradição do lugar, né? Mas dentro do Morro das Pedras tem muita gente que gosta de samba, muito.”

Raquel Nunes¹⁴⁸, cantora de samba, matriarca da família de maior tradição nas práticas da roda de samba no Morro das Pedras, irmã do compositor Domingos do Cavaco, tia de U-Gueto e proprietária do Bar Apertadinhos, referência na promoção da roda de samba, estabelecendo a disputa entre o samba e o funk diz:

“Eu acho que algumas pessoas que frequentavam a roda de samba pararam de frequentar por causa do funk. Mas tem muitos que tão saindo do funk pra ir pro samba. É porque eles tão vendo que no funk tem muita violência e tem muita droga e no samba e no forró não tem. Eu nunca saí dum samba e dum forró que teve briga. No funk não tem só a briga, tem morte também. Então muita gente tão largando lá pra vir pra cá.”¹⁴⁹

Mas se as rodas de samba tem despertado pouco interesse na juventude local, os shows de pagode já a mobilizam. Cinara Ribeiro conta assim:

“E o pagode hoje é forte. Tem o grupo Axtral, com 'x'. (...) É o grupo que hoje é famosinho no Morro das Pedras. Esses eventos que estão tendo no Morro... Tá tendo muita coisa legal ali, mas é o pagode. O samba, é só o Seu Domingos que tá fazendo roda de samba, toda semana, e mesmo assim é na feirinha da Silva Lobo, fora do morro. O resto é pagode. Tem o grupo Achei Legal, Samba do Morro, tudo grupo de pagode do Morro das Pedras. E uma vez por mês tem o encontro de pagodeiros na Escola de Samba (Cidade Jardim) e o morro todo sobe. Bomba! Bomba! Pra você ver, ele tá fazendo um encontro de pagodeiros no Casa Verde. Não tá fazendo um evento de samba. O Alexandre do Casa Verde. Também é um público bem jovem.”

Para Evandro Mello, há uma questão geracional entre o samba e o pagode:

148 Raquel Senéias dos Santos Andrade, 57 anos.

149 Em entrevista no dia 23 de maio de 2015 para o projeto de extensão sobre o samba no Morro das Pedras.

“Quando eu digo que pra mim o samba e o pagode é a mesma coisa, o pagode é o samba de uma vertente diferente. Né? O cara vai... Vai tratar mais de... De... Igual eu falei anteriormente, de atingir o público mais jovem, digamos assim. Eu, apesar de jovem, sou jovem de alma velha, essa coisa... Saudosismo muito em mim, então é isso.”

Esse desinteresse da juventude pelas rodas de samba, também atinge a Escola de Samba Cidade Jardim. Luana Andrade fala:

“Eu acho que em todas as comunidades rola isso, não só em Belo Horizonte, mas no Brasil inteiro, que hoje em dia o povo quer é som eletrônico. Hoje em dia as meninas querem descer até o chão (dançando funk). Entendeu? Hoje em dia quando as meninas mais novas chegam perto de mim e diz: “Luana, eu quero ser igual a você, cê pode me ensinar a sambar?” Nossa Senhora! Eu quase morro de alegria! Aquilo pra mim, meu coração vai a mil!”¹⁵⁰

De forma geral e conforme observado em campo, as rodas de samba do Morro das Pedras são frequentadas por pessoas mais velhas, crianças e uma juventude que faz parte do círculo de convivência das famílias de tradição na roda de samba. Os bares e casas de show no Morro das Pedras que têm tido apelo massivo da juventude local são promotores do pagode e da atual vertente do pagode, pagofunk, descrita no capítulo anterior por Dodó como uma mistura de pagode com funk.

O desinteresse pela Escola de Samba local é algo que vai além de acometer a juventude, atualmente é dentro da Comunidade do Morro das Pedras como um todo. Segundo Alexandre, isso se desenvolveu após a morte de seu pai, que tinha um potencial mobilizador da comunidade e foi morador do Morro das Pedras. Vejamos trecho de entrevista com ele:

150 Em entrevista no dia 22 de junho de 2017.

“Glaura: E você acha que, com o falecimento do Seu Jairo, aí, a... O Morro das Pedras foi deixando de.. Foi diminuindo a participação?”

Alexandre: Foi, esfriou um pouco. Esfriou porque o papai ele passava de casa em casa, chamando. Como ele morava ali por perto.. Morava ali por perto, não. Morava no Morro das Pedras. Passava convidando. Eu já, eu deixo faixa lá, na (Avenida) Raja (Gabágria), deixo faixa lá em baixo, mas é frio. Não era da maneira como ele fazia”

Segundo alguns sambistas, em conversa informal durante um dos ensaios do Bloco Dragão de São Jorge para o carnaval de 2016, a própria Escola se afastou da comunidade ao buscar alcançar um público externo. Nesta ocasião, esses sambistas conversavam sobre como antigamente a Escola de Samba fazia parte da comunidade, e como na atualidade, devido à administração atual ter optado por agradar mais a elite da cidade que aos moradores do Morro, a população se afastou, incluindo os sambistas, que passaram a procurar alternativas, sendo o próprio Bloco Dragão de São Jorge, uma delas.

Sobre a mudança de público da Escola de Samba, vejamos trecho da entrevista com Alexandre, presidente da Escola de Samba Cidade Jardim:

“Alexandre: E ela (minha irmã, antiga presidente) ficava muito decepcionada também que o pessoal do outro lado (da Avenida Raja Gabágria, onde fica todo o Morro das Pedras, exceto o Conjunto Santa Maria, onde fica a quadra da escola) não estava mais vindo. Que, com o seu Jairo (meu pai, primeiro presidente e fundador) era diferente. Hoje a gente chega aqui...”

Glaura: O pessoal do Morro das Pedras?

Alexandre: Do Morro das Pedras. É. Se tiver 5% da escola for pessoal do Morro das Pedras, 10%.

Glaura: Hoje em dia?

Alexandre: Hoje em dia.

Glaura: E antigamente?

Alexandre: Ah, antigamente era 60%.

Inácio: Era maioria.

Alexandre: Era maioria, 60, 70%, e, e.. podia fazer fantasia pra mais que aparecia 50, 60 na hora que tava fora, chegou de última hora, aprendeu o samba de última hora e ia desfilar.”

Noutro momento, Alexandre identifica os principais usuários do espaço na atualidade:

“Alexandre: Nós tamo fazendo “às nossas custas LTDA.”, e tá dando certo, que a.. a meninada que tem subido, é um pessoal de um nível intelectual alto, de poder aquisitivo também alto, e abraçou a quadra. A gente faz um trabalho de acolhimento desde quando eles chegam lá no campo, pessoa recebendo, trazendo até aqui, informando.. E, na hora de ir embora a mesma coisa, os táxis vêm, a gente vai chamando o táxi, vai levando.

Inácio: *Bacana.*

Glaura: *E esses grupos que vem ensaiar, então, eles pagam algum aluguel, eles alugam a quadra?*

Alexandre: Não, é uma contrapartida, né. Por exemplo, a quadra tá precisando de uma pintura, né. Ai, eles.. uns trazem.. é.. semana passada, completou um mês do pessoal do Direito da UFMG, eles trouxeram duas latas de tinta. Ai, ajuda com o que pode. Porquê a intenção nossa é de trazer o pessoal né? Não é aproveitar o espaço, e alugar, ai perde, né? É uma contrapartida, que possa tá ajudando na manutenção da quadra, uma limpeza, pagamento de luz. Coisa ínfima mesmo, irrisória, né? Ai, é interessante manter o pessoal com a gente, isso é interessante.”

O desinteresse da juventude pelas formas tradicionais de samba se agrava no caso da Escola, em função dessa crise desencadeada por alguns fatores particulares. Como visto anteriormente, um desses fatores é a própria localização geográfica da Escola: de um lado da Avenida Raja Gabaglia, enquanto a maior parte do Morro das Pedras encontra-se do outro. A construção desta avenida cortou o Morro, separando o Conjunto Santa Maria, onde fica a Escola, e o restante do Morro, gerando a sensação de descontinuidade. Mas além disso, tem ainda a mudança de “Vila” Santa Maria para “Conjunto”, após as obras da prefeitura de remoção dos antigos domicílios e construção de conjunto habitacional, intensificando a sensação de independência do Morro das Pedras, como sendo um bairro diferente. Outro fator, é a morte de Seu Jairo, que produzia um vínculo entre a Escola e a comunidade com seu potencial mobilizador. Há ainda o perfil da maior parte do novo público com o qual a comunidade não se identifica. Esse novo público surge pelo direcionamento da atual administração por realizar eventos para a manutenção do patrimônio, uma vez que, na cidade, é ele o principal consumidor desse tipo de samba, mais tradicional. As próprias obras da prefeitura facilitam o acesso deste público à Escola como também imprimem um clima de maior segurança por não estar “tão dentro” da favela. Apesar disso, desde o início do ano de

2017, o evento Encontro Nacional de Pagodeiros, realizado pelo Bar Casa Verde na quadra da Escola, e as oficinas gratuitas de artes e ofícios tem conseguido aproximar o público do Morro.

Por falar em como a morte de Seu Jairo impactou a relação da comunidade do Morro das Pedras com a Escola de Samba Cidade Jardim, outra razão para a redução das rodas de samba no Morro é a morte dos antigos sambistas e a consequente dificuldade de perpetuar a tradição. Célia e Doia falam sobre isso:

“Doia: antigamente tinha mais roda de samba. Eu acho que os mais antigos quietaram, os mais novos partiram pro funk. Entendeu? Quer dizer, os mais velhos cansaram, morreram.

Célia: Tinha Seu Zé Buqueira, o Bené Fubá, que já foram, né.”

Doia: E eles tão fazendo o samba lá em cima (aponta pro céu). E eles tão que leva os partideiro, tão que levam os partideiro. Aí morre um e não nasce outro pra nós no samba não. Só vai indo e a gente só vai perdendo.

Célia: Mas tem alguns jovens que estão no samba, o Edinho por exemplo, o Coisa do Destino que foi legal na época. Começou pequetinho. Tem o Mateus, pro céu vê. São crianças e gostam mesmo. Participam. São filhos dos sambistas, né. Tão dentro do ambiente da família. Herdeiros do samba. Tá no sangue, entendeu?”

Outro problema que o samba enfrenta é a especulação imobiliária combinada com programas de urbanização e moradia que aprofundou um processo de construção de prédios e conjuntos habitacionais em espaços comunitários onde antes ocorria a prática da roda de samba. O caso da Escola de Samba Cidade Jardim é bastante significativo para

ilustrar essa questão. A escola passou por um enfrentamento ao poder público numa ação de despejo no ano de 2008. Alexandre conta:

“Eu peguei uma fase da Cidade Jardim que, eu espero chegar também essa fase tranquila do Seu Jairo, que eu peguei uma fase de luta, né? A desapropriação. Então, não tem muito tempo pra ficar rindo, o tempo todo cê tá com espada e escudo na mão e vai pra luta, né? Agora que nós tamo mais tranquilo, que já tem quatro anos após a desapropriação, nós tamo conseguindo firmar ai, mostrando nosso trabalho pra sociedade. (...) Quando teve o despejo, quando eu recebi a notificação, eu lembro que eu vim pra cá e montei uma barricada. Coloquei um tanto de bagulho ali na porta. Falei: ‘Ah! Quando vier eu vou é colocar fogo e vou impedir eles de entrar,’ Ai esses dias a gente tava até rindo. ‘Ô, gente! É só vir com bombeiro, ligava a mangueira apagava o fogo e acabou, né?’ Mas o desespero é tão grande! O que eu fiz? Eu vim morar na quadra. Vim morar na quadra. E ficamos seis meses, né, Inácio? Lutando, lutando, lutando, e conseguimos... É... Fazer com que a população de Belo Horizonte reconhecesse, né? Que havia Escola de Samba. (...) Pessoal das escolas de samba do Rio começaram a enviar manifesto via e-mail. Gente que estava fora do Brasil na Europa também enviando e-mails. Conseguimos! É... No dia da desapropriação, que vieram, vieram mais de cinquenta policiais do choque, tinha até helicóptero aí, né? (...) Foi luta, muita luta mesmo! E, graças a deus, agora começamos a ter os frutos, sabe. (...). Mas, quase perdemos. Chegamos a perder, ficamos seis meses fora.(...) É... Vendo de fora, né? Não podia nem entrar, chegava dali.. de fora, e olhando, e a gente sabendo de toda a história do terreno. Sabia de toda história do terreno, e que não pertencia do jeito que eles falaram que pertencia. Só que nós fomos pra luta, é... Da forma mais elegante possível. (...) E foi uma luta de Sansão.. ó, de Golias contra Davi, mesmo. Porque era um gigante, né, toda a administração com todo potencial que ela tem, e a gente pequeninho, sem recurso... Eu tive que vender o meu carro, pegar o meu acerto e colocar na luta, pra gente tá movimentando, fazendo flyer, pagando carreto pra descer pra Afonso Pena. Mas, graças a Deus deu certo, né? Eu acho que os fundadores, Seu Jairo, Antônio Carneiro, o Tônico, devem estar.. Estão satisfeitos onde eles estão, que hoje em dia nós temos uma boa visibilidade.”

Outro fator que, segundo os interlocutores, tem prejudicado a prática do samba de uma forma geral é o comércio varejista de drogas, que restringe a livre circulação de pessoas, cria uma situação de insegurança e instabilidade e é a justificativa da polícia e do poder público em vetar a realização de eventos e liberação de alvará de funcionamento para casas de shows e bares.

Cantora de Pagode 1¹⁵¹ conta o seguinte relato:

151 Por razão de ética em pesquisa, devido ao teor das falas desta interlocutora, Cantora de Pagode 1 não será apresentada.

“Cê tá sabendo que o Casa Verde fechou, né? Fechou, menino, porque há duas semanas atrás no meio do pagode, e tava lotado, lotado. Teve tiroteio lá. Assim, foram lá e mataram o menino, 4 tiros, no meio do pagode. Agora acabou. Aí a polícia falou que como já é o terceiro tiroteio lá só nesse ano, não vai poder ter mais pagode lá, não. Só que agora nós vamos abrir, eu e o meu marido, nós vamos abrir o nosso bar e vai rolar pagode e vai ser seguro. Porque assim, o pessoal do Casa Verde vacilou e não negociou com os traficantes ali da parte de baixo, então os caras deixava rolar o que tinha que rolar. Aqui cê tem que negociar com os traficantes e com a polícia. E nós já negociamos com o pessoal do movimento e eles disseram: “Não, pode ficar tranquila que não vai ter tiroteio no seu bar não.”. Então vai ser seguro, menino, cê pode vir na inauguração. Vou te mandar o flyer no whatsapp”¹⁵²

Denis nos conta como o problema do comércio varejista de drogas é justificativa para o poder público não liberar alvarás de funcionamento de eventos, bares e casas de shows, restringindo assim os espaços de prática do samba:

“Porque hoje em dia tá muito complicado, né? No quesito também, violência. Que a violência cada ano que passa aumenta muito, então, ou seja, a nossa autoridade maior, né? As autoridades maiores que tem, então acha que se tiver um samba, ou um movimento assim, dum evento, pode acarretar outras coisas, né? A ter um conflito entre gangues, essas coisas, né? Então, fica mais complicado conseguir um alvará pra poder fazer um evento na comunidade. Aí se você começa a fazer sem alvará aí quando chega, chega a polícia pra poder parar porque não tem alvará. Eles tão fazendo o trabalho deles, né? Mas igual, antigamente cê chegava, armava a roda de samba, não precisava de alvará, todo mundo na paz, tranquilidade. Então, isso aí é o fator maior, que mais prejudica, no quesito que as autoridades maiores já ficam com medo de ter uma violência, uma briga ali, por causa desses conflitos que acontecem hoje em dia, né? Que tá muito violento.”

E continua:

“Porque cê começa a fazer, igual eu falei, começa a armar uma rodinha ali, às vezes até num, vamos supor, a gente para ali pra tomar um refrigerante, ou tomar uma cerveja, tá com o instrumento, ‘ah! Vamos fazer um barulho!’. A gente começa a fazer um barulho, aí já chove de gente. Choveu de gente, rapidamente já vem uma viatura da polícia, já, né? Já começa a olhar o que tá acontecendo, fazendo o trabalho deles. Aí já vai no dono do bar: ‘Cês tem alvará pra fazer isso aí?’ ‘Não, o pessoal tá só brincando.’, ‘Mas não pode. Tem que ter alvará pra poder fazer isso.’ Aí, acaba sendo uma burocracia. ”

152 Entrevista realizada em 2017.

Raquel Nunes conta ainda que:

“Pro samba firmar aqui dentro do Morro das Pedras é necessário continuar do jeito que tá indo agora, né? Com cautela, não fazendo todo dia no mesmo lugar, tem que fazer um aqui e outro ali. Porque tem lugar que uns podem ir e outros não podem. Então não fica aquela coisa de marcar encontro, né? Já aconteceu muita coisa ruim por causa disso, pra não tá as mesmas pessoas no mesmo lugar sempre. Assim, eu tô (risos). (...). Antigamente tinha mais samba e era algo que acontecia naturalmente. A gente não precisava pedir autorização pra fazer aquilo. Hoje a gente tem que ficar pedindo autorização. É por isso que eu faço, com autorização ou não.”

E, por fim, o crescimento vertiginoso do pentecostalismo que, à medida em que sambistas se convertiam às igrejas, tendiam a abandonar a prática do samba associada ao pecado. Alexandre, presidente da Escola de Samba que é evangélico, conta:

“As pessoas que tinham mesmo a ligação (com a Escola de Samba), já faleceu a maioria, né. Outros se tornaram evangélicos. (...) As pessoas creem que (é incompatível, participar da Escola de Samba e ser evangélico) sim, né? Que elas levam prum lado mais radical. Que, creem, que... o carnaval... e até, em partes até que a palavra, né? Leva a crer nisso mesmo, que é o “festival da carne”, que aquele momento tudo é permitido, né? Mas, é igual eleição, o momento de colocar o voto na urna, né? De ditar, é o último momento, de todo um trabalho que foi feito, né? Antes tem todo um trabalho de preparação. (...). Eu acho que não tem nada a ver. Aqui (na quadra da Escola de Samba) tem culto evangélico. Tem, durante o ano, festa de criança, festa de adolescente, casamento, é... Tem todos tipos de festa. Mas, eu não acredito, mas o pessoal as vezes se aproveita disso, né?(...) Ai a pessoa coloca naquele momento o que quer. ‘Ah, se você for pro samba.. aquele terreninho no céu cê não vai ter.’. Então, o pessoal acredita e não vem. Afasta a maioria, né? (...). Olha, eu.. Eu já vivi esse.. dualismo dilacerante, de estar entre... até aquela coisa homem barroco, né? De estar entre a carne e o espírito. Eu já vivi isso, e de vez em quando eu vivo. Que eu sou muito temente a Deus, muito, mas muito mesmo. E acredito que todas as coisas... Todas as lutas que nós tivemos aqui, primeiro nós ganhamos elas no mundo espiritual e depois nós materializamos, eu não tenho dúvida disso. Mas eu acredito que eu tenho esclarecimento que num é... Que toda inspiração vem de Deus, né? Cê pegar, ouvir uma música do Cartola, o... uma pessoa que tinha 3ª série, com aquele português maravilhoso, aquele lirismo maravilhoso, e falar que não é de Deus? É brincadeira, né? Eu creio que não tem nada a ver, e vivo isso, né?”

Raquel Nunes também passou por um momento em que se tornou evangélica. Matriarca da família de maior tradição nas rodas de samba do Morro, ela fala de seus filhos e do processo de conversão deles à igreja evangélica:

“O Éverton, hoje, optou pela banda evangélica. O Helinho também canta muito e tá na igreja. Helinho já arrastou o mundo atrás dele no pagode. Quando ele virou evangélico todo mundo reclamou, mas de vez em quando ele passa no samba também e dá uma canjinha lá. (risos). Hoje ele é evangélico e deixou o samba.”

E depois ela fala de si:

“Ser evangélico não impede de ser sambista. Não impede, não, porque eu também batizei, eu passei pelas águas. E nunca deixei de ir pro samba, nunca deixei de dar continuidade. Qualquer evento que vai ter (na igreja) eles vão lá e me procuram e eu ajudo com prazer, se for coisa que não for atrapalhar.”

Cinara Ribeiro, que também é evangélica, fala de como a igreja foi o lugar onde começou a cantar e aprendeu os primeiros conhecimentos em música e canto, relaciona sua fé e sua profissão de sambista:

“É... interessar (por arte) mesmo começou na minha adolescência. Não era nada profissional, não. Comecei cantando na igreja, Igreja Batista, no coral da igreja. Tinha aquelas peças musicais que eu tive oportunidade de participar, de ser a atriz principal. Então ali eu já vi que tinha predisposição pra isso, né? (...) São aqueles musicais de natal, né? Que eles fazem. As músicas são todas, é... da própria religião mesmo, da igreja (...). A gente aprende muito de música na igreja. (...). Eu conheço o caso do Helinho e do Evandro Mello (de sambistas que pararam de praticar o samba porque se converteram à igreja), só. E as pessoas comentam, né? ‘Ah! Ele entrou pra igreja e parou de cantar. Ah! Agora ele desviou da igreja e voltou a cantar.’ Eu sinto uma confusão, sabe? Eu frequento igreja evangélica e acho que as pessoas tem que saber separar as coisas, né? Frequento uma igreja perto de casa, nem sei o nome dela. Igreja pequeninha. Vou lá toda segunda feira. É a minha fé, né? Mas eu vou deixar de cantar samba porque estou indo na igreja? [gesticula que não.]. É a minha opinião. Então eu acho que o Helinho e o Evandro não precisam parar de cantar samba e podem continuar com a fé deles. É... Eu acho que as coisas ficam muito misturadas e levando tudo ao pé da letra, né? Severo demais com as coisas. Não é por aí não. Dá pra você continuar com a sua espiritualidade toda e fazer o seu trabalho.”

E Cinara ainda conta sobre outros colegas de profissão que também são evangélicos, e como ela lida com a profunda relação que o samba possui com as religiões afro-brasileiras:

“Eu conheço percussionista (do samba) que é evangélico e continua tocando a ‘macumba’ porque o samba tem tudo a ver com o candomblé e tudo, né? Mas lógico que se você falar isso, lá na igreja, eles não vão gostar. Porque a doutrina daquela igreja ali, a regra lá é dessa forma. (...) São evangélicos mas continuam tocando o samba, numa roda de samba profissionalmente. Uma roda de samba bem feita, ela, dialoga com o terreiro (de candomblé) em 100%. O repertório, os instrumentos, tudo. O candomblé é muito forte no samba, né? Oxóssi, Oxum... Tem todo um ritual, né? Cê tá numa roda e o pessoal canta “É D’Óxum”, da Bahia, muda tudo! Muda o clima! Entra noutra clima! Isso não me incomoda. Agora a igreja evangélica tem muita influência, porque a doutrina da igreja evangélica, ela não vai aceitar isso nunca!”

Helinho, filho da Raquel, citado nas falas dela e de Cinara, retornou à prática do samba em 2015, quando montou um grupo de pagode. Numa visita de campo, ao Bar Casa Verde, em 2015, pude assistir o show de seu grupo. O show começou tarde quando o bar já estava cheio. Para dar início ao show, Helinho convidou o público a se aproximar do palco e fazer com ele “um louvor”. A banda executou com ele um pagode de sua autoria, cuja a letra evangélica exortava as pessoas dos perigos do pecado e as chamava à conversão. Após essa música de abertura, a banda executou todo um repertório de pagode nacionalmente conhecido. Evandro Mello, após abandonar a prática do samba, retornou, se afastando da igreja.

Apesar da pressão exercida pela religião, muitos dos sambistas continuam exercendo a prática do samba, buscando justificativas para si mesmos. Isso acontece devido à contrapressão da vida profissional como músicos sambistas, e também às relações familiares e de amigos existentes no universo do samba.

Muitos dos sambistas do Morro das Pedras, interlocutores da pesquisa, trabalham com o samba profissionalmente, mas a maioria precisa exercer outra profissão, pois a renda do samba é insuficiente para arcar com os custos de vida. De todos os entrevistados, apenas Cinara Ribeiro se sustenta com seu trabalho como cantora de samba, embora dê aulas de canto também, podendo-se dizer que se mantém exclusivamente de música. Por ser casada com U-Gueto, sua renda familiar é acrescida da renda dele, que também vive de cachês de shows e aulas de música em escola pública no bairro Barreiro no projeto Segundo Turno, assim como acontece com os Arautos do Gueto do qual já foi parte. Sobre U-Gueto, apesar de também ser um sambista, veremos melhor na parte deste capítulo destinada à prática de música em projetos sociais, onde a globalidade de seu trabalho musical melhor se encaixa.

A maioria dos sambistas exerce outras profissões de onde retira a maior parte de sua renda. Luana Andrade diz:

“Olha, ser passista da Escola é muito bom, mas não dá pra viver. Agora que eu tô desempregada, por exemplo, quase não consigo pagar a passagem do ônibus pra vir encontrar com você aqui. Aí a gente fica rezando pra bateria show fechar mais contrato, né? A maioria do pessoal tem que trabalhar com outras coisas e a gente fica esperando ter show pra gente fazer pra ganhar um cachezinho e salvar o fim do mês. (...). Eu sou chefe de cozinha, o outro trabalha numa academia, a Nega já trabalha numa academia também, mas acho que foi demitida agora. A maioria da galera trabalha no shopping, motoboy, essas coisas.”¹⁵³

E U-Gueto acrescenta:

“Meu pai por exemplo é serralheiro. Já até trabalhei com ele mas não deu muito certo, não. Mas assim, meu pai é serralheiro e é músico também. (...) Evandro Mello também, pelo que conversei com ele há pouco tempo, tava trabalhando fazendo outros serviços que não é viver da música. Ele é um excelente poeta, mas tem que ralar e tentar fazer música, né?”¹⁵⁴

Leka nos conta:

153 Em entrevista realizada no dia 22 de junho de 2017.

154 Em entrevista realizada em 22 de junho de 2017.

“Olha, eu sou cantora de pagode, mas assim, minha banda ainda não tá dando pra pagar as contas, não. Igual tem aí alguns meninos do Morro que tão fazendo show direto aqui na favela e fora também, nas casas de shows da cidade. Tem até grupo que tá indo pra fora, fazer show em São Paulo. Mas a maioria não. Eu, por exemplo, tenho que mexer com fotografia, filmagem de bandas e eventos. Tô tentando aí alavancar a minha produtora e vou inaugurar meu bar junto com meu marido, onde vamos fazer uns shows aqui no Morro. Por enquanto temos a ajuda dos meus pais e da minha sogra pra pagar as contas e custear nossos trabalhos na carreira, mas a ideia é que o bar tenha a renda que a gente precisa e seja também um lugar pra gente tá tocando e dar oportunidade pras bandas e grupos de pagode e funk daqui, né?”¹⁵⁵

As rodas de samba mais tradicionais e descompromissadas, geralmente não remuneram os músicos. As relações de troca, como visto anteriormente se dão na forma de produtos como alimento e algumas cervejas, servidos pelo dono do bar, e cerveja e bebidas, servidas pelo público que participa da roda. Estes mesmos músicos, em sua maioria, fazem roda de samba em troca de cachês, como a que acontece na feirinha da avenida Silva Lobo, fazem shows de samba e pagode. Há os músicos que se profissionalizaram com bandas de pagode e fazem shows em bares no Morro e na cidade em troca de cachês. A maioria deles precisa exercer uma outra profissão para possuírem renda, e geralmente são profissões características da economia informal vistas no capítulo 1. Uma parcela menor desses sambistas buscam sua segunda profissão dentro do universo do samba, como por exemplo, um sambista que abre um bar onde vai promover rodas de samba e shows de pagode. Outros, como no caso de Leka, se aventuram fazendo produção de bandas e fotografia, por exemplo. Uma pequena minoria vive de trabalhos totalmente vinculados à música, incluindo o exercício de aulas particulares e em programas públicos ou vinculados a ONGs em escolas de ensino básico.

155 Em entrevista realizada em 05 de junho de 2017.

Vimos até aqui que a prática do samba no Morro das Pedras ocorre em três principais modalidades: As rodas de samba, os shows de palco de samba e pagode, os ensaios e desfiles de carnaval das Escola de Samba Cidade Jardim e Bloco Dragão de São Jorge. Vimos ainda que o samba no Morro aparece principalmente nos subgêneros samba de raiz – com composições harmonicamente e melodicamente muito elaboradas ao lado de composições harmonicamente e melodicamente bem simples, conforme vimos no contraste das composições de S. Domingos do Cavaco e Evandro Mello -, o pagode e o samba-enredo. Abordamos algumas particularidades instrumentais, musicais e poéticas desses subgêneros e percebemos que o samba de raiz é associado às rodas de samba, assim como o pagode aos shows de palco e o samba-enredo aos ensaios e desfiles da Escola de Samba Cidade Jardim e Bloco Dragão de São Jorge. Entretanto, percebemos que existe trânsito de subgêneros entre as modalidades de prática. Abordamos também algumas características processuais do samba, como o comportamento mais comum de músicos e público em cada uma das modalidades de samba, a forma de se vestir, o que se costuma comer, beber, etc., e passeamos pela geografia do samba no Morro das Pedras. Para os interlocutores da pesquisa, o samba praticado nas rodas e Escola de Samba está vinculado a uma noção de tradição, família e história, assim como o samba de raiz é considerado um antecessor do pagode.

Descrevemos ainda que para os interlocutores da pesquisa, a roda de samba tem sofrido uma redução nos últimos anos e passado por uma série de dificuldades para a sua manutenção, devido a diversos fatores combinados: uma maior profissionalização dos músicos que passam a buscar um público externo; o desinteresse da juventude local na prática do samba de raiz, das rodas de samba e nas atividades da Escola de Samba; o crescimento do comércio varejista de drogas, que impõe um clima de medo e acaba por atrair maior controle do poder público e da polícia com ações de repressão às práticas musicais; o aumento da especulação imobiliária combinado com o desenvolvimento de projetos de urbanização e reassentamento pelo poder público que retira da comunidade espaços de práticas musicais tradicionais; o crescimento vertiginoso do neopentecostalismo na favela que possui um *ethos* contrário às práticas do samba, fazendo com que as pessoas se afastem do samba ao se converterem, embora haja numerosas exceções; e por fim, a morte dos sambistas de tradição. No caso particular da Escola de Samba, esses elementos se somam ainda à morte de Seu Jairo,

antigo presidente e fundador, que possuía grande potencial mobilizador da comunidade; a construção da avenida Raja Gabáglia e a transformação da Vila Santa Maria em conjunto habitacional Santa Maria, criando a sensação de não mais pertencimento; e uma participação maior de um público externo com o qual a comunidade não se identifica. Os shows de pagode constituem uma exceção, por estar na preferência de escuta musical, lazer e entretenimento da juventude local, embora enfrente as demais dificuldades como a liberação de alvará pelo poder público aos bares, mediada pelo maior ou menor controle e atuação do comércio varejista de drogas, a influência da igreja. De modo geral, vimos ainda que, a maioria dos músicos do universo do samba não consegue arcar com o custo de vida exercendo unicamente a profissão de músico, sendo obrigados a exercer outras atividades profissionais mais próximas do universo da música ou não.

Na próxima parte deste capítulo, Eixo Arautos do Gueto – O Grupo, seus projetos sociais e alguns desdobramentos, trataremos das práticas de música vinculadas às ONGs e projetos sociais na favela do Morro das Pedras.

Parte 2: Os Arautos do Gueto: o Grupo, seus projetos sociais e alguns desdobramentos

Aqui tratamos de grupos musicais vinculados a projetos de educação social, financiados pelo poder público ou ONGs. Esse tipo de trabalho se desenvolveu em todo o Brasil nos anos 1980 e 1990, no auge das políticas neoliberais que tendiam ao esvaziamento do Estado enquanto promotor de segurança e educação e transferia para a sociedade civil, na forma de ONGs, atividades com esse fim (Silva, 2003.). É também neste período que os blocos afro-baianos, como Olodum, Timbalada, Ilê Aiyê e outros ganham as mídias e passam a ocupar um importante espaço dentre as referências nacionais de manifestações artísticas e musicais oriundas de trabalhos sociais dessa natureza e que estampam identidade negra (Guerreiro, 2000).

A predileção de parte dos projetos sociais, vinculados a ONGs e instituições públicas, pela música de tambores orquestrados se explica pela relação simbólica que o tambor estabelece com a identidade negra, sendo portanto um recurso de afirmação identitária. Para Guerreiro (2000), essa predileção é, ao mesmo tempo, uma demonstração involuntária de racismo naturalizado por parte dos financiadores, idealizadores, promotores e dirigentes de ONGs, geralmente externos às comunidades atendidas pelos projetos, pois dá-se menor prestígio à percussão dentre as diversas possibilidades instrumentais na música ocidental. Mas o importante espaço que os tambores ocupam nos projetos sociais também se explica em virtude do baixo custo de aquisição relativamente mais baixo e pela possibilidade de fabricação artesanal, inclusive com a opção de uso de materiais recicláveis, o que conota, aos promotores, a ideia de possuir responsabilidade ecológica.

No caso particular do Morro das Pedras, as atividades de educação musical com tambores, ancoradas em ONGs e projetos públicos a partir da premissa de “projeto social”, é praticamente monopolizado pelo Grupo Cultural Arautos do Gueto¹⁵⁶ e a sua rede de influência. Isto se explica pelo enraizamento histórico do Grupo, na Comunidade do Morro, onde atua desde 1996, formado por moradores e antigos moradores. Esse fato também se explica pelo prestígio e referência adquiridos entre patrocinadores, comunidade e poder público. O enraizamento na comunidade é verificado na fala de vários dos entrevistados da pesquisa, como no caso da participação dos Arautos na defesa da Escola de Samba Cidade Jardim contra o despejo, como narra Alexandre:

“Fizemos uma das passeatas, né? Távamos com medo de não ter coro, nós tava até sem instrumento aqui na época, já tinha sido levado pro depósito da Prefeitura. O Inácio veio com os meninos dele da oficina dos Arautos, fomo pra porta da Prefeitura, e conseguimos protocolar uma carta. Né? Foi luta, muita luta mesmo!”

A importância do Grupo para a comunidade também é destacada quando se menciona a trajetória de artistas que têm se profissionalizado com algum destaque, como explica a sambista Cinara Ribeiro:

156 O Grupo será chamado também como Grupo Arautos do Gueto, Arautos do Gueto. Também será usado arautos para falar de seus integrantes.

“(...) Surgiu a oportunidade de estar fazendo backing vocal da Banda Arautos do Gueto. Foi nessa sequência que as coisas foram acontecendo. Entrei pros Arautos do Gueto fazendo backing vocal pra banda que tinha na época, e como os Arautos eram uma ONG e tal, eu... A gente ganhou uma bolsa de estudos na Babaya Escola de Canto¹⁵⁷. Aí que a coisa começou a ficar profissional mesmo. (...) Teve muita gente que virou músico profissional. Não só eu, como outros também, né? O próprio Hugo [U-Gueto] que toda vida foi dos Arautos do Gueto. Foi fundador. O Hugo, assim, é percussionista, cantor, toca violão, cavaquinho. Muita coisa ele aprendeu nos Arautos. Hoje ele vive de música e trabalha, também, na (no Programa) Escola Integrada dando aula de percussão. Tá vivendo de música. E tem outros exemplos lá no Morro das Pedras que esteve presente com os Arautos e conseguiu ser diferente. Seguiu um caminho legal.”

O Grupo também é destacado quando se menciona o reconhecimento de artistas que são referência no Morro das Pedras, como S. Domingos do Cavaco:

“Arautos do Gueto.... Arautos do Gueto que ensinou a percussão pra... Pra muitos meninos nesse Morro das Pedras e que ensina até hoje, né? Isso também é... Faz parte dessa parte musical aí do Morro das Pedras.”

Hoje os Arautos “exportam” seu trabalho para outras favelas de Belo Horizonte e região metropolitana, devido à referência que se tornaram. Dodó comenta sobre esse fato:

“Eu tenho uma turma em Brumadinho. Lá eu dou aula pra monitores. Então eu passo um pouco de metodologia pra eles ensinarem e quando tem apresentação eu vou lá assistir. Esses Monitores dão aulas em outros projetos sociais. Dão aula em Piedade, Paraopeba, e outras cidades que eu esqueci o nome agora.”¹⁵⁸

157 Babaya Escola de Canto, localizada na zona sul da cidade, é um referência nos estudos de canto popular em Belo Horizonte.

158 Em entrevista no dia 18 de maio de 2013. Todas as falas de Dodó neste capítulo pertencem a essa entrevista. Trechos desta entrevista aqui publicados também o foram na dissertação “Mensagens dos Tambores no Morro” (AREDES, 2013.).

Os Arautos do Gueto mantêm funcionando dois importantes projetos de educação musical no Morro das Pedras, que são os blocos Batuque Salubre, financiado pelo Instituto Unimed-BH através de incentivos fiscais, e Tamborilata, financiado pelo programa de redução do número de homicídios em favelas Fica Vivo da Secretaria Estadual de Segurança Pública. Esses blocos são duas turmas de aulas que agrupam os alunos em diversas idades e se apresentam. Seu legado também passa por influenciar diversos jovens que ajudaram a recriar o carnaval no Morro das Pedras através da participação na bateria e doação de instrumentos para o Bloco Dragão de São Jorge, criado por S. Domingos do Cavaco, como visto na parte anterior deste capítulo. Vinculado ao Grupo Arautos do Gueto, ainda há o Bloco Balanço que representa uma alternativa profissional para os adolescentes que se destacam nas oficinas dos blocos Batuque Salubre e Tamborilata. O Bloco Balanço é uma bateria de percussão reduzida acompanhada de banda e cantor, e faz shows em eventos e casas noturnas de Belo Horizonte e cidades do interior, principalmente no período do carnaval. O legado de anos de trabalho dos Arautos também está presente no processo de formação de novos grupos de samba e pagode, compostos por seus ex-alunos, e na experiência dos jovens que fazem o Rap no Morro. Também está no trabalho de alguns artistas, como U-Gueto, ex-aluno, ex-membro do Grupo, cantor e compositor com disco gravado e videoclipe disponível no youtube; no trabalho da Cinara, cantora de samba e ex-aluna com disco gravado e videoclipe disponível no youtube; e Wender, que recentemente graduou-se licenciado em música, membro do Grupo de pagode Axtral, uma das bandas de maior sucesso no Morro das Pedras na atualidade, dentre outros.



Figura 35: FOTO 15: Bloco Batuque Salubre em apresentação em evento promovido por Centro Cultural. Foto: Aredes, 2015.



Figura 36: FOTO 16: Grupo Tamborilata em apresentação. Foto retirada de rede social do Grupo Arautos do Gueto em 2013.



Figura 37: FOTO 17: Bloco Balanço em Apresentação. Foto Aredes, 2015.

O Grupo Cultural Arautos do Gueto foi formado em 1996 por moradores do Morro das Pedras para atuação local. Sua formação sempre foi de jovens e adolescentes negros e hoje é composto por quatro integrantes, que participaram da fundação do mesmo. Seu trabalho social consiste na execução de projetos de educação através da prática de música de tambores em conjunto, com a formação de blocos de percussão inspirados nos blocos afro-baianos de projeção midiática nacional, no contexto de projetos sociais. O Grupo possuiu uma sede local, perto da principal entrada do Morro, na Vila São Jorge, e a ele já estiveram vinculados trabalhos de capoeira, dança afro, blocos de percussão feminino e infantil e uma banda de música popular de formação com baixo elétrico, guitarra elétrica, cantores e percussões.



Figura 38: GRAVURA 2: Logo do Grupo Cultural Arautos do Gueto

Inácio nos relata um pouco da história:

“A gente tinha um grupo na comunidade que fazia capoeira e tinha a percussão, só que, alguns dos jovens que hoje são dos Arautos do Gueto, eles eram do grupo. Na época o pessoal não tinha muito interesse e o pessoal da percussão ficava chateado porque tinha aquela coisa de dar muita atenção pra capoeira e eles que eram da percussão ficavam sem. Então só utilizavam eles nos momentos que eram pra angariar recursos, quando um show na época de política, um evento pago. Fora isso, eles não tinham muito apoio. Aí eles decidiram sair do grupo e montar outro grupo com uma nova proposta. Foi quando eles me chamaram pra participar. (...)

No início a gente pensou como que ia fazer porque a gente não tinha instrumento, não tinha nada. (...) Aí a gente conseguiu os instrumentos emprestados, fomos no lugar que eu trabalhava, que eu consegui um show pra gente fazer lá, a gente ganhou um valor, esse valor a gente juntou com uma vaquinha que cada um de nós fizemos e daí a gente comprou o material. (...) A gente comprou as chapas de metal e construímos 22 instrumentos dentro de um mês. E esses instrumentos estão até hoje na ativa (...)

A gente também não tinha muito conhecimento das coisas. Então a gente começou a fazer parcerias, começamos a procurar quem conhece de música e perguntar se podiam dar uma força pra gente em alguma coisa. Aí a gente conheceu a Rosilane Bragança, uma menina que hoje tá no Rio, trabalhava com dança afro, e ela apresentou pra gente o Rafael Anderson. A partir daí o Rafael foi fazendo aquela rede. Trouxe a Glaura, trouxe a Babaya, aí a Babaya já buscou outra pessoa e montamos uma rede muito grande de parceiros (...).

Aí começamos a fazer nossos ensaios nas ruas que a gente não tinha local. Guardava os instrumentos num espaço da prefeitura, que a gente conversou com o pessoal e eles deixaram a gente guardar. (...) A gente continuou e a coisa foi crescendo, a gente foi fazendo várias apresentações, a gente foi fazendo nome. Depois a gente fez contato com a Secretaria de Cultura e conseguimos aprovação de alguns projetos (...) A gente aprovou dois projetos pelo Fundo Cultural da Prefeitura e assim começamos a comprar uniforme, outros instrumentos, e ao mesmo tempo a gente tava fazendo também cursos pela Arena da Cultura, que era um projeto que tinha pela Secretaria de Cultura da Prefeitura de formação em algumas áreas artísticas (...) Com esse projeto (aprovado no Fundo público pelo Grupo) a gente teve a oportunidade de contratar duas pessoas conhecidíssimas no meio da música que é o Bill Lucas e o Guda, e os dois vieram a trabalhar com a gente no sentido de dar uma aprofundada nessa coisa da música percussiva, além do trabalho de pesquisa de estudar as coisas do exterior, da África, pra gente entender um pouquinho mais de música. (...) A gente começou a visitar a Porto de Minas¹⁵⁹, o Tambolele¹⁶⁰ e outros grupos e conhecer as pessoas da cena cultural da cidade e fazer amizade. (...).

A gente conseguiu fazer um projeto pra Lei Estadual [de Incentivo à Cultura] e na estadual a gente tinha condições de alugar um imóvel. Quando a gente conseguiu aprovar o projeto, a gente teve contato com a Telemig Celular que tava começando um trabalho de arte e cultura popular. Aí (...) a gente conseguiu uma carta da Telemig Celular para enviar para a Secretaria de Estado da Cultura para informar o interesse dela de ser nossa fonte de financiamento. Aí o nosso projeto foi aprovado e a gente então tinha o recurso em mãos (...). A gente teve recurso por dois anos, a partir daí a gente foi criando outros grupos e fazendo outras coisas do Arautos. A gente criou um bloco de jovens adolescentes, a partir do momento que tinha um menino, o Allan, que era o único menino do bloco, meu filho, que tinha 3 anos de idade e os outros todos de 16, 17 e 18 anos. Aí sentiu-se a necessidade de que... Porque os meninos que tavam na rua viam o Allan tocando e os meninos da idade do Allan ficavam tudo doido. Então a gente falou: 'nós precisamos montar um grupo de criança.' Foi quando surgiu o bloco mirim que era de meninos da idade do Allan e os meninos do outro bloco eram multiplicadores desses meninos (...) Aí a gente começou a ganhar nome e virar referência dentro da comunidade. As pessoas viam a gente na televisão, no MGTV, na TV Record, na Alterosa. Aí começou os pais ter interesse de colocar os meninos pra participar do grupo."

Dodó narra da seguinte forma:

Tinha o grupo Suingue do Cais, que fazia parte do Cais da Bahia, [um grupo] de Capoeira. Tinha ensaios aos domingos a tarde. Ensaivava na rua, na rua

159 Escola de Samba

160 Grupo Tambolele, realiza projetos sociais com educação musical através do tambor no Bairro Glória, Belo Horizonte.

Bento. Primeiro acontecia no lote aqui da Silva Lobo, onde hoje tem os predinhos [Conjunto Habitacional]. Depois subiu pra frente da sede da capoeira na rua Bento. (...) Acabava o ensaio no domingo e de segunda a sexta a gente fazia o nosso ensaio. A gente pegava lata, tampa de privada, e juntava na esquina da minha casa e ficava batucando ali. Até chegar o ensaio de domingo. (...) O Grupo foi esfriando, esfriando e entrou questão burocrática no meio. Ele começou a cobrar mensalidade. Na época a gente não entendia o que era projeto social, né? E o grupo, a partir dali se desfez. A gente não concordou em pagar mensalidade. Então eles tomaram os instrumentos. (...) Então a gente resolveu a fazer os nossos próprios instrumentos. Então a gente pegava aqueles tambores de óleo, serrava e fazia nosso surdão, só que ficava aquele surdão de 70 kg de peso. 'Ah! Não. Não deu certo.' 'Vamos fazer um repinique!' 'Ah! Não. Não deu certo.' Mas a gente fez. (...) Então veio a pareceria com o CEVAE¹⁶¹. Aí o nosso escritório, o lugar onde a gente guardava os instrumentos era no CEVAE. A gente descia pra rua de baixo, aqui no campo e fazia os ensaios lá. Eram duas turmas. Uma de mais velhos e o Arautos mirim. Depois a gente ainda fez o Arautos feminino. Depois a gente fez um só de pais. E eu sempre dei aula, sempre tive à frente de todos os grupos. A gente foi andando dessa forma. Não tem nenhum lugar aqui do Morro das Pedras que a gente não fez ensaio. (...). Depois conseguimos uma sede lá na rua. Um aluguel. E a gente pagava o aluguel com ajuda de pessoas físicas mesmo, que faziam doações e com recursos de projetos de lei de incentivo à cultura. O Arautos, ele nunca parou por falta de patrocínio. Se não conseguiu patrocínio, bem. (...). Por Lei [Projeto de Lei de Incentivo] que o Arautos aprovou, a gente teve aulas com professores como o Guda e o Bill Lucas. Fiz aula com eles e nessas aulas eu fui aprendendo, gravando e repassando pra frente como professor nos outros projetos que os Arautos aprovou. Eles ensinaram coordenação motora, alguns desenhos rítmicos, alguns ritmos, como criar ritmo, afinação, polegada do instrumento. Saber a gente sabia das coisas como autodidata. Eles vieram e clareou. A gente nunca tinha ouvido falar de partitura. Quando veio a palavra 'partitura' a gente falou: 'O que que é isso gente?'

A Música do Grupo Arautos do Gueto

A busca de uma linguagem musical específica dos Arautos se deu, conforme Inácio, partindo da influência dos blocos afro-baianos para a tentativa de representatividade musical da comunidade do Morro das Pedras visando maior efetividade na atração dos jovens da favela:

161 Centro de Vivência Agroecológica – Prefeitura Municipal de Belo Horizonte.

“Aí veio a questão de a gente assistir fitas de vídeos do Olodum, Timbalada, Ilê Aiyê, mas a gente nunca assistiu eles pessoalmente. A gente era muito espelho do Olodum, na forma de tocar, e até hoje você vai ver que tem um estilo Olodum. Aquela coisa de pegar o tambor, tocar, rodar, jogar o tambor pra cima, tocar o samba reggae, que é prática pra todo mundo aqui. Depois pesquisando e estudando, a gente viu que tinha que criar uma identidade própria pro Arautos, só que tinha uma dificuldade muito grande, porque a gente viu que em Minas Gerais era muito difícil pensar nisso. Quando você olhava pro Maranhão você pensava no maracatu, Olhava pra Bahia e pensava no samba-reggae, olhava pro sul e pensava nos sanfoneiros, Rio você pensava logo no carnaval, num samba, samba-enredo, São Paulo você pensava no samba e no pagode, e em Minas Gerais, você pensava em que? A gente tem o pessoal do Clube da Esquina, o pessoal que canta MPB, só que a gente precisava procurar alguma coisa que tinha mais a nossa cara, cara de comunidade, cara de jovem (faz gesto de tocar tambor).”

E Renato¹⁶², professor de música e membro do Grupo Cultural Arautos do Gueto, casado com Fabiana, e funcionário em uma concessionária de automóveis, complementa:

“A gente escolheu o tambor por assim... Tudo começou no Suingue do Cais. Eu não conhecia Olodum, Timbalada, Ilê Aiyê. Quando eu os conheci, fiquei admirado. A gente não tinha essa coisa dos tambores na nossa cultura aqui no Morro. Tinha conga, pandeiro. Ilê Aiyê e Olodum era a nossa referência. Era surdo, repinique, timbal e instrumentos de percussão. A gente ficou muito tempo só com percussão. Quando a gente conheceu o grupo AfroReggae, que tinha guitarra e baixo, a gente teve influência e, depois de anos de trabalho, a gente montou uma banda de black music, sob influência do Afroreggae mesmo. Mas a nossa referência principal era o tambor mesmo, pelos blocos afros da Bahia lá. O tambor é isso, é mais pela influência dos blocos baianos.”¹⁶³

O Grupo trabalha com composições musicais próprias, aproveitando materiais musicais trazidos pelos alunos que dialogam com as expressões musicais mais presentes entre a juventude do Morro das Pedras. Eles criam e recriam ritmos de base em manifestações afro-brasileiras e afro-americanas em geral que, seguindo os padrões de musicalidade identificados como de origem africana, a saber, o sistema de *time-lines*, expressam um sentido geral de identidade negra e, mais particular, identificado com a periferia e a favela.

162 Renato Carlos Ribeiro da Costa. 37 anos. Será tratado nesta tese como Renato

163 Em entrevista no dia 08 de abril de 2013. Todas as suas falas nesta tese pertencem à mesma entrevista. Trechos desta entrevista também foram publicados na dissertação de mestrado já citada.

**TRECHO DA MÚSICA RELOGINHO
MÚSICA DE DODÓ
REPERTÓRIO DOS BLOCOS TAMBORILATA E SALUBRE
(INSTRUMENTAÇÃO BATUQUE SALUBRE)**

REPENIQUE: **X X . X X X . X X X . X X . . .**

CAIXA CLARA: **X X . X X X . X X X . X X . . .**

SURDO 1: **X X X X X X X X X X X X . . .**
 > > > > >

SURDO 2: **X X . X . . .**

SURDO 3: **X X . X . . .**

Figura 39: EXEMPLO DE ESCRITA RÍTMICA 3: Trecho da Música Reloginho. Música de Dodó. A música compõe o repertório do Blocos Batuque Salubre e Tamborilata. A instrumentação descrita corresponde ao Batuque Salubre. No caso do Tamborilata, o repenique é substituído por uma placa de lata chapada, as caixas claras por latas de tinta, os surdos 1 e 2 por bombonas de plástico e os surdos 3 por tonéis de lata. Neste trecho rítmico, o repenique e as caixas-claras exibem a time-line, o surdo 1 sonoriza a maior parte dos pulsos elementares enquanto os surdos 2 e 3 executam um beat que acompanha a time-line. Em outra parte da música os surdos 1 e 3 se alternam em pulsos largos marcados nos pulsos elementares 1 e 9, sugerindo o "Tic-Tac" de um relógio. Transcrição Arede (2013). Consta publicada a transcrição tradicional desta música na dissertação de mestrado (AREDES, 2013. p. 128, 148-150.)

A música dos Arautos é fruto de uma seleção cuidadosa de timbres, alturas e intensidades, executadas em estruturas polirrítmicas. As estruturas sonoras e formas musicais

correspondem ao tipo de estrutura e forma características dos blocos afro-baianos, expressão de africanidade no país.

**TRECHO DA MÚSICA OLODUM
MÚSICA DE DODÓ
REPERTÓRIO DO BLOCO TAMBORILATA**

CHAPA DE LATA: X X X X X X X X X X X X X X X X
 > > > > > >

LATA DE TINTA: . X X X X . X . X X X X X X X .

BOMBONAS: X X . X X . X X X

TONÉIS LATA: X . X

Figura 40: EXEMPLO DE ESCRITA RITMICA 4: Trecho da música Olodum. De autoria de Dodó e executada pelo Bloco Tamborilata com Inácio à frente. A chapa de lata, do regente, sonoriza todos os pulsos elementares e acentua alguns de forma que esses acentos desenham a mesma time-line que as palmas executam nas rodas de sambas. A time-line está dividida e a primeira parte é executada nas latas de tinta e a segunda parte nas bombonas de plásticos. Os tonéis de lata exibem um beat. Transcrição AREDES.

A combinação dessas estruturas sonoras recriadas a partir de ritmos tradicionais em diálogo com ritmos advindos do rap, funk e black music, confere também sentidos muito compartilhados de atualização do negro como sujeito urbano, contemporâneo e cosmopolita.

**TRECHO DA MÚSICA AS CACHORRA
MÚSICA DE DODÓ
REPERTÓRIO DOS BLOCOS SALUBRE E TAMBORILATA
INSTRUMENTOS DO GRUPO TAMBORILATA**

CHAPA DE LATA: X X X X X . X X X X X . X X X .

LATAS DE TINTA: X . . X . . X . . . X . X . . .

BOMBONAS: X . . . X . X . X . . . X . X .

TONÉIS: X . . . X . X . X . . . X . X .

Figura 41: EXEMPLO DE ESCRITA RITMICA 5: Trecho da música As Cachorra, de Dodó. Repertório dos Blocos Batuque Salubre e Tamborilata. Instrumentação Tamborilata. A Chapa de lata sonoriza quase todos os pulsos elementares. As latas de tinta exibem uma time-line que dialoga com outra time-line que é dobrada nas bombonas e tonéis. Transcrição: AREDES.

As composições musicais executadas pelo Bloco Batuque Salubre, em sua maioria de autoria do Dodó, com inserções de trechos compostos por outros membros dos

Arautos ou pelos adolescentes, são sobreposições de ritmos diversos, criados ou recriados a partir de alguma matriz reconhecidamente africana ou afrodescendente, passando pelos ritmos do congado, maracatu, samba, candomblé, funk, rap, salsa, merengue, dentre vários. Diversos ritmos são recriados a partir da transposição de melodias executadas pela parte da voz ou instrumento melódico em gravações consagradas da *black music* e *soul* para instrumentos do bloco de percussão, como as caixas claras, transformando-as em frases rítmicas percussivas. As músicas possuem várias partes com complexidade rítmica, de textura e de dinâmica, além da performance sempre ser acompanhada de movimentação corporal. Um naipe de surdos graves, outro de médios e outro de agudos fazem alternados pulsos, um naipe de repeniques evidencia o ritmo principal no primeiro plano, e caixas-claras preenchem os pulsos elementares com acentuações localizadas em pontos diversos de uma série em diálogo com o ritmo principal.



Figura 42: FOTO 18: Apresentação do Bloco Batuque Salubre no Evento 11º Festival Lixo e Cidadania, promovido pelo Instituto Unimed-BH, em 30 de outubro de 2012. Foto retirada no site do Instituto. Para ver e ouvir o Grupo, o leitor pode acessar o link de vídeo em apresentação do Bloco Batuque Salubre em Centro Cultural de Bairro em 2015. Filmagem Rubens Aredes: <https://youtu.be/BQ9WM8Ju3TI>

A maior diferença do Bloco Tamborilata para com os demais grupos que surgem do trabalho dos Arautos é que seus instrumentos são confeccionados a partir da reciclagem de materiais descartáveis: No lugar dos surdos, se tem bombonas de plástico para armazenamento de combustível e produtos químicos líquidos, reaproveitadas; no lugar dos repeniques e caixas-claras, latas de tinta para paredes e estruturas metálicas de 20 litros, reaproveitadas.



Figura 43: FOTO 19: Bloco Tamborilata ensaiando no Centro Cultural da Associação dos Moradores do Morro do Cascalho, onde há também um Estúdio de Música comunitário. À frente, Inácio. Foto sem data enviada por Inácio. Para assistir e ouvir o Bloco Tamborilata, o leitor pode acessar vídeos de apresentações do Grupo Tamborilata nos seguintes links: youtu.be-D5-m2oW7as e youtu.be/FBHDYHzC4c

O Bloco Balanço surgiu como versão reduzida e comercial do Bloco Batuque Salubre acrescido de uma banda que fosse capaz de, sobre a base percussiva do repertório do bloco de origem, executar canções do universo da música midiática de sucesso nacional introduzindo harmonia, melodia principal e letra cantada. São canções conhecidas do grande público, passando pelos gêneros comerciais axé music, samba, rock nacional, funk carioca, sertanejo universitário, etc. O Bloco é uma criação de Dodó, um dos Arautos do Gueto, que atua como regente do naipe percussivo e diretor musical do Grupo, definindo o repertório e formato das músicas. O Bloco Balanço conta ainda com a participação de Renato, também membro dos Arautos e professor dos projetos sociais, como um dos percussionistas. Para a formação do naipe percussivo, alunos do Bloco Batuque Salubre, em fase de profissionalização como músicos, foram selecionados; é um naipe de percussão composto de surdos graves, médios e agudos, caixas-claras e repiniques, tocados por 8 adolescentes. Todos os membros, os componentes do naipe percussivo e a banda, são negros e moradores do Morro das Pedras, exceto o cantor, que também é empresário e produtor do grupo. A relação de Dodó com este cantor é de longa data e vem dos anos anteriores em que Dodó trabalhou como baterista *free-lancer* de diversos cantores na cidade.

A banda é sujeita ao pequeno naipe de percussão obrigando-se a acompanhá-lo na maior parte do show. Explico: O naipe de percussão ocupa o espaço do palco à frente da banda e do cantor estando em primeiro plano com suas performances rítmicas, musicais e coreográficas, por vezes conflitando com o vocalista no papel de condutor do show. Apesar de o cantor dialogar com o público falando ao microfone, os olhares do público se concentram, a maior parte do tempo, nos adolescentes em primeiro plano. Os sorrisos, expressão facial, brincadeiras, e movimentos corporais sobressaem à performance do vocalista.



Figura 44: GRAVURA 3: Logo do Bloco Balanço. Imagem tirada de rede social do Bloco. O leitor pode acessar vídeos de ensaio do grupo nos links: youtu.be/flDIQ5O7j4 e youtu.be/cWfXK3fVuyc e ouvir faixa de áudio para fins promocionais do Grupo: youtu.be/oAObxWrFxA .

Durante a performance, pode-se observar que as músicas do repertório dos Arautos cumprem o papel de discursos não verbais com finalidades diversas, para além das inerentes ao discurso propriamente sonoro: educar os filhos da comunidade à qual pertencem, mobilizar a comunidade em torno de questões sociais que lhe afligem, legitimar o seu trabalho com tambores enquanto arte, dentre outros. Na dissertação “Mensagens dos Tambores no Morro”, ainda afirmo que:

Os Arautos do Gueto, tratando-se de um Grupo que atua na sua comunidade, o Morro das Pedras, com a perspectiva de transformação da realidade local ao seu alcance, são sensíveis aos significados delineados nas práticas musicais e partem deles em muitas de suas ações. Se nos meios hegemônicos ocorre uma naturalização dos significados musicais, no trabalho social dos Arautos, as delineações das estruturas sociais na música, evidentes para os Arautos, passam a ser critério de escolha de parte dos materiais sonoros e musicais usados em suas composições e ações musicais. (AREDES, 2013. p.193-194.).

Sobre a questão dos sentidos impressos nas músicas, Dodó nos conta que:

“Independente do ritmo, do andamento, do que for em termos teóricos da música, a mensagem que a gente tenta passar pros meninos na hora que eles tão tocando é ‘fazer sempre com alegria!’”, independente da música. Até nisso a gente consegue perceber como o aluno tá. Como que o menino consegue tocar um samba cabisbaixo e triste? Então a gente percebe que tem alguma coisa acontecendo com ele na vida pessoal. A mensagem é uma mensagem de alegria, de diversão. Nas apresentações eu falo com eles assim: ‘Nós não vamos nos apresentar, nós vamos nos divertir. Vamos entrar no palco e vamos brincar!’ A mensagem que a gente quer passar pros pais e pra comunidade é que todo mundo ali tá feliz de fazer o que tá fazendo e acaba funcionando como um convite a quem não tá fazendo, a fazer. Agora, hoje de manhã, a gente fez uma apresentação, que a Unimed pediu em cima da hora pra fazer. Era um evento de celebração de um contrato entre a Unimed e o BNDS, a Unimed vai construir um hospital novo com recursos do BNDS. Era um evento que tava o prefeito e o governador. A mensagem que a gente tentou passar pra eles lá, na hora que a gente tocou, tem a ver com o propósito de a gente tá ali. Eu até falei dentro do ônibus, indo pra lá, que a gente tinha que tomar cuidado pra não virar garoto propaganda do programa da Unimed, esse não é o nosso propósito. Chega a ser até irônico, ‘Vou assinar hoje um contrato com o BNDS com a presença do prefeito e do governador e vou levar os Arautos do Gueto com o grupo Batuque Salubre pra tocar’. Aí, no meio dessa nata, tem o Arautos do Gueto. Então a gente pergunta: ‘quando que os meninos do Arautos do Gueto vão poder desfrutar daquele hospital que vai ser construído?’ É irônico! Então a mensagem pro prefeito, pro governador e pros bacanas que vão tá lá assistindo é na verdade um tapa de luva que a gente dá. A mensagem é totalmente irônica, ela é assim: ‘Como que esse jovem que tá tocando esse tamborzinho, aquele menino com o cabelo arrupiado, nem penteou cabelo de manhã, nem sei se tomou café, como que aquele jovem vai entrar dentro deste hospital aqui?’ Não é uma mensagem muito positiva, mas eu espero que eles, na hora que forem dormir pensem: ‘Nesse contrato que eu assinei hoje, que vai construir um hospital, será que aquele menino pretinho que tocou tambor vai poder um dia entrar nesse hospital?’ A Unimed queria que a gente passasse a mensagem de ‘que lindo! que bonitinho!’ Mas espera aí! Não. Essa não é a mensagem que a gente vai lá passar não, eles podem até entender isso, mas não é isso que a gente vai passar!”

Sobre significados musicais: Dentre as muitas formas teorizadas sobre o processo de significação musical, destaco a de Lucy Green (1998), que em seu trabalho *Music on deaf ears. Musical meaning, ideology, education* (Música em ouvidos surdos. Significado musical, ideologia, educação.) aponta a existência de dois tipos de significados musicais que são processados simultaneamente: os inerentes e os delineados. Os significados inerentes são os que tornam a experiência musical possível do ponto de vista da sintaxe do discurso sonoro. São os sentidos de relação que se estabelece entre as formas sonoras que se sucedem ou se sobrepõe, ou seja, as hierarquias entre pulsos fortes e fracos, as relações de tensão e repouso no discurso harmônico, as relações entre alturas nas funções harmônicas, o jogo de pergunta e resposta em certos tipos de música, etc. (GREEN, 1998. p.14-25). Os tipos de significados musicais inerentes geralmente formam as bases dos sistemas e idiomas musicais e são mais compartilhados entre os indivíduos de uma cultura como também mais estáveis, mais duradouros, ou seja, se fixam mais fortemente numa determinada formação cultural.

Os significados delineados são aqueles que extrapolam o material sonoro e expandem a significação da música para fora dela. São os sentidos que se constroem no processo musical a partir de associações diversas que os musicantes estabelecem a partir de suas vivências individuais e coletivas (p.29). Alguns exemplos são o sentimento de pertencimento à nação e orgulho nacional quando se executa o hino nacional na abertura de uma partida de futebol, até uma lembrança familiar quando se ouve uma música que fora muito repetida na infância. São significados musicais menos estáveis e encontram-se entre os mais compartilhados numa cultura e ao mesmo tempo entre os mais individualizados. Dentre os significados musicais delineados, encontram-se aqueles menos estáveis, ou melhor dizendo, relativos a uma experiência musical específica, individual ou coletiva, que corresponde a sentidos construídos apenas naquele momento. São significados que se processam em diálogo com o ambiente da performance e se dá exclusivamente no tempo, ou seja, durante a performance e em diálogo com o ambiente.

A performance musical é acompanhada de movimentações coreográficas complexas, sejam em qualquer um dos Blocos vinculados aos Arautos. Jogam os tambores para o alto e os agarram a tempo de fazer o golpe de baqueta na pele; erguem os tambores com uma das mãos enquanto os golpeiam com a baqueta na outra mão; deitam no chão erguendo os instrumentos com as mãos para que outro membro do bloco toque o instrumento; pulam, correm, fazem cortejo e gritam.

Excetuando o Bloco Balanço cujas cores são preto e vermelho, os demais blocos levam as cores originais do Grupo Arautos do Gueto que são verde, vermelho e amarelo, segundo Inácio, as cores da África e do Bloco afrobaiano Olodum. Muitos dos tambores são decorados com essas cores assim como os uniformes de apresentação.

O Bloco Batuque Salubre é composto por crianças e adolescentes que participam da oficina de prática de tambores em conjunto que o Grupo Arautos do Gueto oferece nas manhãs de sábado na Escola Municipal Hugo Werneck. Em sua totalidade são negros e moradores do Morro das Pedras, com idade variando entre 9 a 18 anos. São cerca de 20 integrantes. Por ser a concretização de um trabalho social em educação, O Bloco Batuque Salubre possui um caráter extremamente pedagógico não apenas do ponto de vista de uma educação musical, mas, nas palavras dos Arautos, uma educação social, com vistas à formação da cidadania. Os ensaios possuem um regime de aulas e acontecem na escola, e mesmo as apresentações são encaradas como avaliações do processo educativo.

O Bloco Tamborilata é formado pelas crianças da turma de educação social e musical coordenada pelo Inácio, dos Arautos, em projeto próprio junto à Secretaria de Segurança Pública do Estado de Minas Gerais, através do programa estatal Fica Vivo de combate à violência nas favelas via projetos de educação e inclusão social. Embora seja um trabalho individual do Inácio, ele faz questão de deixar clara a relação de afiliação com os Arautos do Gueto, tanto pela referência estética, metodológica, pedagógica e ideológica quanto pela vontade de divulgar o nome do Grupo Arautos do Gueto. O Tamborilata é bastante similar ao Bloco Batuque Salubre e muitas crianças e adolescentes participam de ambos os blocos.

As intenções de Dodó para a criação do Bloco Balanço englobam tanto o desenvolvimento de um trabalho artístico que pudesse ter a sua assinatura na concepção e direção geral, quanto a geração de renda para si e seus alunos em fase de profissionalização, proporcionando-lhes maior experiência como músicos profissionais. Aqui, o processo de profissionalização aparece como extensão do trabalho pedagógico.

Vejamos agora trecho da entrevista¹⁶⁴ com alguns alunos do Bloco Tamborilata:

“Rubens: *Por que vocês tocam no Tamborilata?*

C5: *Porque a gente tem interesse.*

C2: *Porque a gente procura.*

C4: *Pra ouvir a música.*

C2: *Gosta do tambor.*

C3: *Aprender música, uai. Porque assim, vai que futuro cê vira DJ?*

Rubens: *Cê quer virar DJ no futuro?*

C3: *Quem sabe, né?*

C1: *Vai que no futuro cê vira percussionista. Aí cê já fraga os sons.*

C5: *Mas é metido, né?*

Rubens: *Então tocar no Tamborilata é uma forma de no futuro virar um DJ ou um percussionista?*

C2: *E também de tirar das coisas errada. Melhor pra ocupar a mente.*

Rubens: *Que coisas erradas?*

C2: *Uai. Drogas!*

C3: *Melhor do que ficar na rua.*

C5: *Bebidas.*

C6: *Vícios.*

C7: *Macumba.*

C5: *Macumba?*

(risos)

C2: *Porque cê vem aqui e aí cê ocupa a cabeça.*

Rubens: *Então cês ocupam a cabeça...*

C6: *Com a música.*

Rubens: *Com a música. Mas e se vocês não tocassem no Tamborilata, cês iam mexer com droga?*

C7: *Eu ia!*

(risos)

C5: *Nós ia fazer outras coisas.*

C7: *Caçar igreja.*

164 Entrevista realizada em 12 de junho de 2017. O professor Inácio terminou a aula mais cedo e selecionou 5 alunos para participar da entrevista. Inácio se ausentou para que os adolescentes ficassem à vontade. Além dos 5 selecionados, outros dois adolescentes ficaram também. Por razão de ética em pesquisa, os entrevistados não serão identificados. C1 é um menino de 13 anos; C2 é uma menina de 15 anos; C3 é um menino de 15 anos; C4 é uma menina de 18 anos; C5 é uma menina de 13 anos; C6 é uma menino de 15 anos, e C7 é um menino de 11 anos.

C1: *Nos ia jogar um futebol, fazer uma aula de arte ali no Hugo Werneck também.*

Rubens: *Bacana. E o que cês sentem no dia do ensaio? Assim: 'Nó! Hoje tem ensaio e eu tenho que ir lá pra aula.' Como que é pra vocês?*

C1: *Ah! Normal. Assim, quando cê tá numa apresentação cê tem que dar o seu melhor, ali na apresentação. Então, é a mesma coisa nas aulas.*

(...)

C6: *Fica ansioso.*

C4: *Nós chega da escola, tira o sapato, veste a blusa de frio e vem. Nesse frio é bom pra esquentar o corpo. Assim, ó, Zé! [solfeja ritmo de funk e gesticula com as mãos como se tocasse o ritmo no tambor].*

Rubens: *Cês participam de outros grupos também?*

Muitos: *Eu participo!*

Rubens: *Qual?*

C5: *Batuque Salubre.*

C6: *Eu participo do Muay thai.*

C4: *Eu participo de capoeira, aqui mesmo [aponta pra porta ao lado].*

C2: *Eu participo do Batuque Salubre e do Vôlei também.*

C4: *Futebol*

C1: *Futebol. Sou o [diminutivo do primeiro nome] MDP! (Morro das Pedras)*

Rubens: *Bacana! O Tamborilata costuma fazer apresentação?*

C7: *Pra carái!*

Rubens: *Pra carái? Onde?*

C2: *Pra carái não.*

(risos)

C5: *A gente faz algumas apresentações.*

Rubens: *Onde?*

C2: *Palácio das Artes¹⁶⁵, Praça da Estação, da Liberdade.*

C3: *Palácio das Artes é quando tem algum evento. Tipo assim, junto com a Unimed. A Unimed convidou nós.*

C4: *A gente desfila no carnaval.*

C2: *É! Tem o Bloco Arrasta Favela¹⁶⁶, que a gente junta e vai lá todo mundo pra tocar.*

C3: *Cê conhece o Dragão de São Jorge?*

Rubens: *Conheço demais! Eu adoro o Dragão. Cês tocam no Dragão?*

165 Centro de Formação Artística, instituição pública do Estado de Minas Gerais. O Grande Teatro do Palácio das Artes é um dos maiores e mais equipados da cidade.

166 Bloco de Carnaval organizado por militantes do movimento negro universitário no Morro das Pedras em 2016 e 2017. Seu desfile foi impedido pela polícia em 2017 e uma das organizadoras foi detida.

Todos: *Tocamos!*

C1: *A vozona do Seu Domingos é cabulosa!*

Rubens: *E quais ritmos cês gostam?*

C3: *Maracatu.*

C2: *Rajada.*

C5: *Sexta Trip.*

C6: *Reboladinho, As Cachorras.*

C3: *Olodum! Olodum! Olodum!*¹⁶⁷

Rubens: *Como que é o ritmo Olodum?*

C4: *Olodum é aqueles cara que toca lá no Rio de Janeiro, zim. Cê nunca viu não?*

C7: *Olodum é macumba!*

C5: *Cê sabe que macumba é um instrumento, né?*

Rubens: *E que tipo de música cês ouvem?*

C2: *Funk.*

C3: *Funk.*

C4: *Funk.*

C1: *Rap.*

C4: *Sertanejo.*

C1: *Hungria.*

Rubens: *O que é Hungria?*

C1: *É rap, é uma banda de rap.*

C3: *É rap misturado com reggae.*

Rubens: *E pagode? Cês não gostam de pagode, não?*

C2: *Eu adoro pagode.*

C5: *Eu curto.*

C4: *É. Pagode é bom.*

C3: *Samba*

C5: *Samba*

C7: *Gospel.*

C1: *Mas funk é o que mais curte, né?*

Rubens: *Funk é o que mais curte? Por que?*

C1: *Porque aqui é favela, uai.*

C5: *Porque todo lugar que cê vai aqui no Morro só toca funk.*

167 Aqui, as crianças responderam nomes de ritmos que fazem parte de seu repertório.

C4: *Porque tem umas músicas de funk que cantam a realidade, zim.*

C2: *No meu caso eu gosto das batidas, não das letras.*

C3: *Eu gosto das letras!*

C2: *Porque muitas das letras só negoçam as muié, e aí é muito chato.*

C3: *Mas tem tipo de funk que é diferente, sabe? O funk realidade.*

C2: *Eu sei, mas funk eu gosto só da batida.*

C3: *Mas tem funk que é igual o rap nacional e canta a realidade da favela, tá ligado?*

Rubens: *Canta um trequinho pra mim?*

[C4 imediatamente canta um trecho da música 'Negro Drama', do grupo nacionalmente conhecido Racionais MCs, C3 simula tocar os *beats* enquanto C5 acompanha batendo palmas numa *time-line* que corresponde à mesma das palmas na roda de samba de maneira muito natural - X . . X . . X . -]

Rubens: *Quais são os MCs de rap aqui do Morro das Pedras que cês gostam?*

Muitos: *Mano Coti.*

C3: *Mano Coti, MC15, MC Mingau.*

Rubens: *E do funk?*

C1: *MC Delano.*

C2: *MC Gigante, MC Danone.*

Rubens: *E do samba?*

C1: *Tem o Wendell.*

C3: *Domingão.*

C4: *Achei Legal.*

Rubens: *Cês conhecem alguém que começou assim, fazendo aula de percussão aqui com os Arautos e aí virou músico profissional e tá trabalhando com música?*

Muitos: *O Wendell.*

C3: *O Allan. Ele fazia aula aqui e com 13 anos ela já era professor. O Allan.*

Rubens: *Além da percussão, o que mais vocês aprendem na aula do Tamborilata?*

C1: *Aprende a escutar, né?*

C4: *Aprende o silêncio.*

C2: *Atenção.*

C4: *Nós fica aqui e assim nós sai da rotina.*

C2: *Muita gente fica em casa sedentário e não faz nada. Aqui é uma forma da pessoa se soltar um pouco.*

(...)

C4: *Ensinar a aprender e aprender a ensinar.*

C3: *Cê aprende um ritmo aqui, mas, se você quiser passar um ritmo pro Inácio, também...*

C5: *É! Passar uma dança pro Inácio.*

C2: *Todo mundo cria e dá opinião.”*



Figura 45: FOTO 20: Apresentação Bloco Batuque Salubre no Grande Teatro do Palácio das Artes. Evento Troféu Telê Santana. Foto retirada de rede social do Grupo Cultural Arautos do Gueto.



Figura 46: FOTO 21: Aula e ensaio do Bloco Batuque Salubre no quintal da Escola Municipal Hugo Werneck. À frente, Dodó. Foto AREDES.

Os Arautos do Gueto e grupos vinculados na geografia do Morro das Pedras

Para os ensaios, o Bloco Tamborilata utiliza o espaço externo de uma casa, na Vila Flor do Cascalho, no Morro das Pedras, onde funciona a Associação dos Moradores do Morro do Cascalho (Vila Cascalho, parte do Morro das Pedras), um estúdio de música comunitário desenvolvido pela ONG Fora do Eixo com recursos públicos angariados em edital vinculado ao Ministério da Cultura e uma oficina de capoeira.

O Bloco Batuque Salubre usa o espaço aberto da Escola Municipal Hugo Werneck, que oferece ensino básico do primeiro ao quinto ano às crianças da comunidade. As

aulas são sempre aos sábados pelo Programa Escola Aberta da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, com o patrocínio do Instituto Unimed-BH.

Há ainda o espaço da Associação Pequeno Cristo, na praça do Sereno, que fica após a entrada principal da favela pela Avenida Silva Lobo, onde, em alguns dias à tarde, Inácio dá aulas de percussão. A Associação, vinculada ao Cáritas¹⁶⁸, atende gratuitamente as crianças com aulas de reforço nas disciplinas escolares e artes.

O Bloco Balanço faz ensaios e gravações no Estúdio Comunitário da Associação de Moradores do Morro das Pedras.



Figura 47: FOTO 22: Entrada da Escola Municipal Hugo Werneck.

168 Instituição de ação social e caridade vinculada à Igreja Católica.

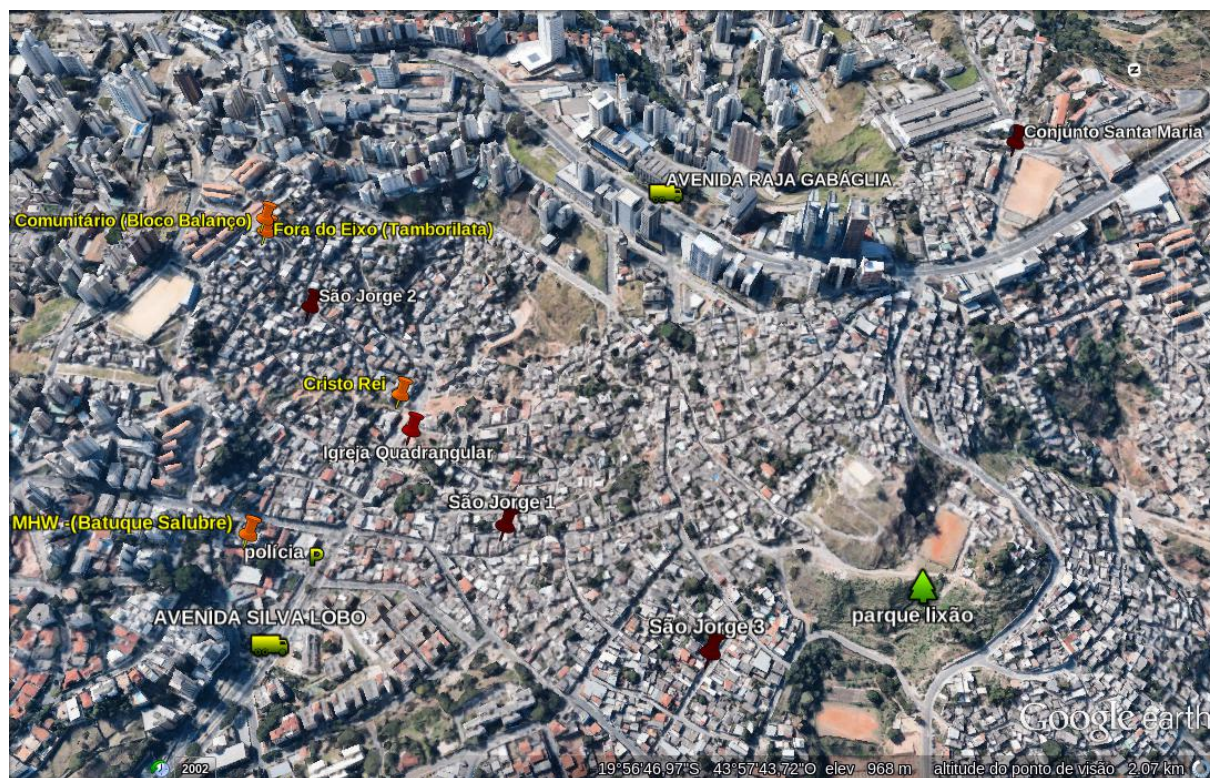


Figura 48: MAPA 6: Pontos de atuação e presença atuais do Grupo Arautos do Gueto e blocos vinculados no Morro das Pedras

A Educação Social Musical dos Arautos do Gueto

No curso dos Arautos, a música não é o único fim. Ao lado da musicalização pelo tambor e da possível formação do músico profissional, as finalidades sociais e políticas caminham juntas. O objetivo é afastar as crianças e adolescentes do assédio que o comércio varejista de drogas exerce através de oferta de “empregos”, e a política objetiva o desenvolvimento de seu senso crítico e de cidadania.

Dodó conta assim:

“Os Arautos podem contribuir com a educação, sendo uma porta de entrada pra faculdade, universidade, voluntários, gente que pode ajudar, pra dentro da comunidade. Se não fosse o Arautos, vários projetos que entraram na comunidade, foi através do Arautos. A gente faz parceria com entidades que vêm tratar de questões pros jovens dos Arautos. Tirando a questão cultural em si, como que um jovem da periferia ia pisar no palco do Palácio das Artes, ou fazer parte do público pra ir ao teatro assistir uma peça. Não teria. Não seria possível. Os Arautos propõem aos jovens, uma outra visão da sociedade, que na periferia não tem.”

Inácio se expressa da seguinte forma:

“A maioria dos ex-integrantes do Arautos estão em emprego formal, muitos pais de família hoje, alguns estão na trajetória da música, a Fabíola, que é uma das fundadoras foi vocalista do grupo desde que o grupo começou, tá no Rio de Janeiro, tem uma escola de música e está se preparando para lançar seu primeiro CD, ela é vocalista. O Hugo, U-Gueto, toca na noite, nos bailes e bares aqui de BH, eles eram uma dupla, cantavam juntos, a Fabíola com U-Gueto. O U-Gueto vive de música, tá casado, coincidentemente casou com uma ex-integrante do grupo. Aqui nós formamos três a quatro casais dentro do grupo. Tem o Geraldo que é modelo fotográfico, tá em Maceió, casou e dá aula de música lá também”

O Grupo Arautos do Gueto foi criado no Morro e é composto por moradores e ex-moradores da comunidade. Ou seja: é formado por pessoas que possuem relações pessoais e familiares no Morro e no próprio comércio varejista de drogas, tendo assim um conhecimento sensível e particular do comércio varejista de drogas no Morro e do modo de vida da comunidade – o que os permite desenvolver sua própria teoria sobre a efetividade do seu tipo de trabalho social: Para alcançar o objetivo de auxiliar na formação de trabalhadores para o não tráfico, como concepção metodológica, no lugar da premissa de ocupar o tempo das crianças e adolescentes com prática de música, para assim evitar que haja tempo “ocioso” em que estejam expostas aos assédios do comércio varejista de drogas, existe a noção de que a promoção e consolidação de grupos de sociabilidade que compartilham determinado *ethos* é o que pode melhor gerar resultados, conduzindo as crianças e adolescentes até a fase adulta e o ingresso no mercado de trabalho. Ou seja, a prática da música de conjunto atua na

consolidação de relações de amizade entre os adolescentes que compartilham valores éticos, ensinados pelos Arautos ao mesmo tempo em que lhes é ensinada música.

Vejamos como Dodó expressa isso:

“Eu sinto que é uma responsabilidade de referência pra eles. É muita responsabilidade. Pelo nosso trabalho, a gente é referência. Se eles buscam a gente é porque a gente é uma referência de algo diferente do que está na rua. Na rua passa um cara que tem aquele tênis, e conseguiu o tênis traficando, roubando, assaltando. Só que tem a gente que tem o tênis que conseguiu trabalhando, trabalhando com música. A gente representa uma referência de alternativa pra eles. O que aquele cara da rua fez pra conseguir aquele bem de forma errada, nós dos Arautos temos aquele mesmo bem, mas o conseguimos de forma honesta, com música ou com outro tipo de trabalho.”

E acrescenta:

“Aqui no grupo tem gente que não se conhecia no bairro, se conheceram aqui e hoje são melhores amigos um do outro. Primeiramente o que a gente vê e consegue dar um passo na frente é que tá legal, tem um grupinho ali, outro aqui, tá formando outro grupinho aqui, e eles sempre procuram a gente pra conversar com a gente, pedir conselho. Igual aconteceu comigo hoje, que chegou uma adolescente pra relatar um problema de gravidez. Olha só! A adolescente se sentir à vontade pra chegar pra você, que é homem, e relatar pra você um problema de gravidez. É aquilo que eu te falei: A nossa responsabilidade é muita. Por que não conversou com a tia, com a amiga, por que preferiu falar comigo?”

E Inácio também fala dos fracassos:

“A gente faz um trabalho de prevenção, que dificulta a pessoa de chegar nesse lugar que é o mundo do crime. Há experiências boas e ruins. A gente percebe que 90% das pessoas que passaram no Arautos são pessoas que têm parentes, irmãos e amigos que estão no crime, mas que não se envolvem no crime. Mas também tem relatos muito triste de uns 6 a 10% que estão hoje comandando o crime ou no mundo do crime. São jovens que passaram no Arautos e hoje estão no crime. Por que? Talvez em função da perda nossa de espaço físico e estrutura, quando a gente perdeu essas coisas a referência que a gente tinha acabou. Quem coordena e

gerencia o Pega-Pega¹⁶⁹ é um ex-aluno dos Arautos do Gueto e tem vários outros que passaram que hoje estão vendendo e usando drogas.”

Mas também fala dos sucessos e da metodologia de prevenção:

“Tem pessoas que vêm aqui, que não gostam de tocar, mas vêm aqui por que têm o Duda¹⁷⁰ com quem podem sentar, abraçar, conversar. Tem o Dodó que conversa e faz brincadeiras. Tem a forma como a gente recebe eles na porta, abraça e cumprimenta. Tem aquela pessoa com problemas em casa e chega aqui e encontra um ponto de apoio. A gente ouve o que eles têm pra falar e a gente até separa um momento para interferência para ajudar a resolver problemas nas famílias. Aqui a gente chama a atenção e eles sabem que a gente faz isso porque não somos inimigos dele e aqui ele encontra apoio. Tem também o mostrar o que faz pra sociedade. Quando a gente tá numa apresentação é um momento top, mostrar pras outras pessoas o que eu faço, e é uma coisa boa que eu faço, e as pessoas aplaudem, não vou aparecer na televisão como alguém que tá sendo preso, mas como alguém que tá fazendo alguma coisa boa, conhecer lugares. Eles tiveram a oportunidade de conhecer jogadores de futebol profissional num evento. É por causa dessas coisas que eles vêm aqui. Além do ciclo de amizade. Aquilo que a gente faz e fala eles estão captando e levando para seus ciclos de amizade que são construídos aqui também. Invés de ficarem no morro caçando confusão, eles estão sendo amigos uns dos outros, fazendo uma rede de amizade, de amigos e irmãos que incluem os coordenadores. Entre nós, os coordenadores, a gente ajuda um ao outro em todos os aspectos da vida de cada um, a gente se apoia um no outro. Quando um tem algum problema a gente se junta pra ajudar resolver, pra acolher. A gente tá percebendo que entre os meninos que trabalham com a gente, eles estão fazendo a mesma coisa. Hoje são vários grupos de amigos que têm dentro da comunidade, de ex-alunos, já adultos que têm trabalho formal, mas que mantêm essa relação e a gente percebe que esses grupos vão se formando aqui nas atividades do Arautos. Cria-se uma laço de amizade e esse laço de amizade poda de vez a questão da criminalidade. (...) Tem a convivência do pessoal que é do movimento [do narcotráfico] com o pessoal que não é do movimento e há um respeito mútuo entre eles. Estão no mesmo espaço e não tem confusão. O menino que é [do movimento] respeita o que não é e vice-versa.”

Fabiana explica da seguinte maneira:

“A efetividade do nosso trabalho quanto à prevenção das crianças e adolescentes se envolverem com o tráfico, é tudo na questão da amizade mesmo. O grupo tem um grau de amizade muito grande. Quando você faz um bom amigo você vai seguir o seu amigo. Então você vem aqui e encontra uma tribo que é boa, você vai largar a outra tribo que não é boa, que você já experimentou e viu que não é

169 Atual Bar Coqueiros onde ocorre a roda de samba de Evandro Mello. Essa entrevista com Inácio o Bar Coqueiros ainda era a Boate Pega Pega, um dos antigos pontos da prática de Baile Funk no Morro das Pedras.

170 Wagner, ex-professor e ex-membro do Grupo Arautos do Gueto, já foi apresentado nesta tese.

boa. Então, é assim. Amigo convida amigo e daqui a gente sai pra passear e os outros vêm e pensam: “Poxa vida, eles tão saindo, tão passeando, eu vou lá.”. As crianças gostam tanto da atividade que se envolvem e começam a fazer amizade e criar sua tribo boa, tribo do bem. E a tribo acha que o tráfico não é legal, que o que vem fácil vai fácil, que você tem que ter uma luta pra conquistar alguma coisa, se não, o que você conquista é em vão. Essas tribos que se formam aqui têm vários valores e isso se fortalece, porque a gente entra com um valor e no grupo se constrói de forma que você sai com um valor maior.”

Suas aulas são divididas em duas partes: a primeira é composta na maioria das vezes por bate-papo, onde abordam questões diversas: machismo, pobreza, racismo, criminalidade, e a segunda consiste na prática instrumental.

Mas isso não significa que a música dos Arautos possui funções exclusivamente políticas ou sociais, pois a música só pode tornar-se ferramenta ideológica por abarcar também funções de entretenimento, de proporcionar prazer e desfrute estético¹⁷¹. A música dos Arautos do Gueto é meio de expressão de como eles e seu alunos entendem o mundo, sua referência de autorreconhecimento e identidade, a partir de uma atividade socializadora que é a música de conjunto. O Grupo desenvolveu uma compreensão da favela, da violência e do comércio varejista de drogas, cuidadosamente relacionada ao Estado, polícia, escola, empresas e sociedade como um todo e desta compreensão surge o desejo de transformação desta realidade.

Um pouco sobre U-Gueto

U-Gueto é ex-membro e fundador do Grupo Arautos do Gueto. Seu nome artístico faz alusão ao Grupo e brinca com a sonoridade de seu nome de registro, Hugo. U-Gueto é compositor e cantor seguindo carreira artística solo com CDs e videoclipes gravados

¹⁷¹ Tomo aqui o conceito de ideologia de Lucaks. Na dissertação *Mensagens Dos Tambores No Morro: Significados Musicais, Educação E Projeto Social Pelo Grupo Arautos Do Gueto*. (AREDES, 2013), melhor exponho o conceito e melhor desenvolvo a ideia de todo esse parágrafo.

e disponíveis na internet. É filho do compositor de samba Seu Domingos do Cavaco e sobrinho da cantora e produtora de eventos vinculados ao samba Raquel Nunes, dos quais já falamos. É casado com Cinara Ribeiro, também ex-membro dos Arautos do Gueto, em especial das extintas oficinas de dança afro, e hoje importante cantora de samba, como já foi dito. A formação artística de U-Gueto passa tanto pelo trabalho de anos com os Arautos quanto pela influência do pai. Jovem e negro, seu trabalho artístico revela as opções estéticas, ideológicas e referências musicais advindas das escolhas que os Arautos fizeram durante o trabalho com a extinta Banda Arautos do Gueto, que tinha como compositor e cantor, o próprio U-Gueto. U-Gueto tem referência no pai, de onde veio a vontade de seguir carreira artística. Ele também toca sambas e é parceiro do pai nas rodas. Entretanto, devido à influência dos Arautos na sua formação artística, seu leque de recursos musicais expressa uma tentativa de síntese da diversidade sonora e musical do Morro das Pedras de forma geral, assim como ocorre no trabalho do Grupo Arautos do Gueto.

Assim, a música de U-Gueto mescla funk, rap, black music, samba e samba-reggae fazendo sobreposição de ritmos no plano percussivo, mas também no plano dos ritmos executados nos instrumentos harmônicos, revelando que a mesma forma de composição musical utilizada pelos Arautos do Gueto segue, de certa forma, tendo continuidade em seu trabalho solo, com uma diversidade maior de instrumentos incluindo os harmônicos e melódicos. U-Gueto trabalha com canção, ou seja, letra e melodia, conforme já fazia na época da Banda Arautos do Gueto. Trabalha solo com voz, violão e cavaco, e também acompanhado de banda, dependendo do interesse do contratante de seu show. A banda é composta de baixo elétrico, guitarra elétrica, teclado e bateria; às vezes sopros e *sampler*. Suas letras falam do Morro das Pedras, falam dos problemas sociais que afligem o Morro e de outros temas que sempre perpassaram o corpo ideológico dos Arautos como o orgulho negro, a necessidade da consciência política, do combate à violência, e a exaltação da negritude brasileira. O alto teor moralizante em suas letras revela sua preocupação com a educação dos jovens, que também norteia o Grupo Arautos do Gueto.

Vejamos trecho de entrevista com U-Gueto:

“Eu comecei aqui no Arautos, foi onde eu tive oportunidade de conhecer muitas pessoas, onde eu tive um conhecimento muito grande através dos Arautos do Gueto. Meu pai é sambista, e se for pegar um pouquinho mais lá atrás é onde eu

tive uma influência muito grande do meu pai, que querendo ou não, eu estava sempre ali ouvindo o samba. A minha relação com o samba vem muito do meu pai, mas esse negócio de conhecimento, de bagagem, de experiência, de gêneros musical, eu tive isso muito no Arautos. A gente fez uma onda lá de samba-reggae muito legal lá. Muita coisa boa foi através dos Arautos. (...) A gente fez o grupo de capoeira Suingue do Cais, um dos primeiros grupos, alguns dos Arautos também participou. Suingue do Cais durou aí um ano e meio, dois anos e aí a gente teve que parar devido a alguns problemas, e a gente criou o Arautos do Gueto. Fui um dos fundadores. E a história dos Arautos do Gueto foi essa. Comecei, fui um dos fundadores, junto com Inácio, Dodó, Renato, Wálterci, essa turma toda. E dentro do Arautos do Gueto eu pude conhecer muita coisa de música, tive a oportunidade de conhecer muitas pessoas, viajar pra muitos lugares. Minha formação musical, boa parte dela foi no Arautos do Gueto. E aí, depois de 12 anos nos Arautos, eu resolvi levar em diante minha carreira musical solo, U-Gueto. Já almejando poder mostrar um pouco das minhas composições, do que eu aprendi. E meu trabalho como U-Gueto hoje é resultado disso tudo: é o samba que eu aprendi com meu pai, o samba-reggae que eu aprendi com o Arautos, da minha vivência, eu criei U-Gueto. Eu não tenho formação acadêmica, tudo que eu aprendi foi na prática: ouvindo, perguntando aos amigos, indo em show, assistindo vídeos. Hoje eu tenho o trabalho U-Gueto, ligado ao soul, ao samba, porque é inevitável. O meu trabalho hoje é até meio difícil de resumir. Eu costumo dizer que meu trabalho é samba, MPB, pop.

Bom, gravei meu CD agora em 2014. Depois de muitos anos de trabalho, eu tive a oportunidade através da Lei de Incentivo à Cultura de gravar meu primeiro CD. Eu tentei gravar de várias maneiras, em estúdios de amigos, mas eu nunca consegui uma gravação bacana pra poder apresentar para outras pessoas. Porque a gente precisa de um trabalho de músicas bacanas com estrutura bacana. Tem música lá de 14 anos atrás como Afro-brasileira, que fiz dentro dos Arautos do Gueto.

Eu costumo falar que minha família, num geral a família é estrutura pra vida da gente. E eu tive uma família muito boa que sempre me apoiou. Hoje eu vivo da música e trabalho da música e minha família sempre me apoiou e me deu estrutura, até mesmo pra eu ser uma pessoa do bem. Porque aqui onde a gente vive a gente vê muitas pessoas se desviando e eu acredito que isso é devido à família. Eu tive uma família muito bacana e foi a minha família.

(...)

Meu tema, eu não escolho, é a inspiração. Tanto que as minhas música é muito do meu cotidiano, da minha trajetória, do que eu vejo dentro da comunidade. As minhas composição é em cima daquilo que eu estou vivendo. A minha composição sai assim, na hora, se tiver um papelzinho ali eu escrevo, se tiver um gravadorzinho eu vou gravando.”¹⁷²

16.04
SAB.



U. GUETO



DJ FÁBIO

 **bomgostoespeteria**

 **31 99123.4163**



AV. TAPAJÓS, 52 | INDUSTRIAL SÃO LUIZ | CONTAGEM

Figura 49: GRAVURA 4: U-Gueto. Material de divulgação de show em bar. Enviado pelo próprio cantor por whatsapp em 2015. Link do videoclipe de U-Gueto, da música Boteco do Bugalu, gravado em 2015. A letra da canção fala do bar “Boteco do Bugalu, um dos pontos de samba no Morro. As partes do vídeo realizadas dentro de um bar são do bar “Coqueiros”, outro bar de samba. Imagens feitas no Morro. <https://www.youtube.com/watch?v=P3I1avzACSG>. vídeos de trechos de um show: <https://www.youtube.com/watch?v=v-Z2VEkdj9A> <https://www.youtube.com/watch?v=YKkIpGS9ycY> <https://www.youtube.com/watch?v=DUoQOIr8Hy8> . Acesso ao disco 'Vai Neguinho' de 2014: [tps://soundcloud.com/u-gueto](https://soundcloud.com/u-gueto) .

Fenomenal
U-Gueto

Que lugar é esse que só dá fenomenal

*Nasce mais um menino lá no Morro
Em meio a privação vai sem sentido
Cresce esse menino lá no Morro
Talvez sem opção vai insistindo*

*Pode ser doutor, mas tá pra avião
A mãe desesperou outra alucinação
De um pai que abandonou, que
abandonou, que abandonou
Escola de rua, escola da vida
Vai ensinado abre a ferida
Escolhe seu lado a bala é perdida mas
não sua vida*

*E o menino toma tapa
Mas não desiste, é persistente
Não engole sapo, preconceito
Vê que sua força não tem limite
Agora é sua hora brilhar na escuridão
Fenômeno da vez
Como anunciação
Chegou o futuro, chegou o futuro, chegou o futuro
Escola de rua, escola da vida
Vai ensinando fecha a ferida
Escolhe o seu lado a bala é perdida
Mas não sua vida*

Figura 50: EXEMPLO DE LETRA 6: Canção Fenomenal de U-Gueto, gravada no seu disco Vai Neguinho. A letra expressa a preocupação com a educação e a juventude do Morro das Pedras num contexto de violência e aliciamento pelo comércio varejista de drogas.

Modo de Vida e Condições de trabalho dos Arautos do Gueto

A relação que o Grupo estabelece com o comércio varejista de drogas no dia a dia é de convivência pacífica e respeito mútuo, embora um dos objetivos do Grupo seja o de prevenir crianças e adolescentes contra o aliciamento do comércio varejista de drogas. Renato nos conta:

“A relação com o tráfico é assim, eu sei quem são as pessoas, sempre respeitam a gente, mas são eles lá e a gente aqui. Quando a gente faz eventos na rua eles saem pra não atrapalhar. Eles têm um respeito pela gente. Cumprimentam a gente nas ruas e tudo. Esse negócio de drogas e tráficos é muito complicado. Quem é da rua A não pode ir na rua B. Quem é da rua B não pode ir na rua A. Nós somos da parte mais baixa do morro, mas a gente sempre teve acesso ao morro todo e eles viam a gente e respeitavam a gente porque somos dos Arautos.”

Ainda assim, existe o impacto negativo das ações do comércio varejista sobre o trabalho dos Arautos. Inácio relata:

“Mesmo com o momento conflituoso a gente fazia os nossos ensaios. A gente descia e fazia o ensaio na rua aqui de baixo, fora da comunidade. Aí de repente alguém ligava pro celular de um de nós e falava: ‘Gente não sobe não que o negócio tá feio!’ Quando terminava o ensaio a gente subia todo mundo junto, com muito medo, olhava na rua, ninguém nas ruas.”

Já a relação com a polícia, possui um histórico conflitivo de repressão às atividades, como narra Dodó:

“Já chamaram polícia. Eu tenho boletim de ocorrência e a polícia vinha. Depois, com o tempo, a polícia conheceu o trabalho e parou de atrapalhar.”

Inácio relata:

“A gente ficou muito tempo nas ruas ensaiando. Num primeiro momento a gente ensaiava numa das ruas lá de cima, dentro da favela (...) às vezes chegava polícia pedindo pra gente parar.”

E Renato completa:

“Durante o nosso desenvolvimento aconteceu muita coisa, coisa boa e coisa ruim. Muita coisa mesmo. A gente tava ensaiando na rua e vinha carro de polícia reprimir a gente, (...). A gente saía com os instrumentos nas costas, caixa de som, descia uns três ou quatro quarteirões, voltava e pegava o som, montava nosso palco, cenário, tudo bonitinho, aí chegava polícia (...). Nossa relação com a polícia, na verdade, nunca incomodou a gente a fundo não. Apesar de eles passarem nos nossos ensaios no início, nunca fomos presos. Teve um evento que a gente fez na quadra principal do bairro, que fica atrás do batalhão. Eles seguraram o máximo que eles aguentaram. Quando deu 10 horas da noite eles foram lá pra acabar com o show. Pediram alvará e todos os documentos legais que era preciso pra fazer o evento. Só que a gente tinha tudo isso. Pagamos a CEMIG¹⁷³, a prefeitura. Aí eles falaram assim: ‘Vou falar uma coisa com vocês: Vocês estão tudo certinho, dentro da lei, não tem nenhum problema só que já são dez horas da noite, vocês tão fazendo barulho em cima da gente, praticamente dentro do batalhão. O som tá muito alto’. Eles foram educados e não tinha como eles virem na porrada. Eles deram então mais meia hora pra gente. Na minha visão a polícia nunca atrapalhou o nosso trabalho, quando precisamos de policiamento em eventos, eles foram. Nunca tivemos problema com eles.”

O surgimento do Programa Fica Vivo, de combate ao comércio varejista de drogas e de prevenção de homicídios, sobre o qual já falamos e aqui ressaltamos que o Morro das Pedras é vitrine de sucesso deste programa no Estado, realizou parceria com os Arautos do Gueto, inserindo-os como parte de suas ações de prevenção e ajudando na capacitação. Inácio fala sobre esse trabalho:

“Depois surgiu um contato com uma pessoa da Secretaria de Defesa Social do Estado que tava pensando em fazer um projeto em BH de impacto sobre a questão da criminalidade. Aí apareceu o programa Fica Vivo. Quando o Fica Vivo começou a pensar uma estratégia de trabalho, a gente conheceu o Major Müller, que é uma pessoa muito ligada ao projeto Fica Vivo, também aos Arautos porque a gente chegou a fazer muitas apresentações dentro dos quartéis também, e também devido ao trabalho que a Polícia Militar chegou a fazer com o AfroReggae da

173 Companhia Elétrica de Minas Gerais

cidade do Rio de Janeiro, e ele fez o convite pra gente conhecer o trabalho do AfroReggae no Rio de Janeiro. Então a gente foi junto com o pessoal do Fica Vivo pro Rio de Janeiro, pra poder buscar formas de estruturar um trabalho aqui a partir da referência do AfroReggae”

Mas essa relação com o Fica Vivo é formalmente rompida pelo Grupo e hoje continua no trabalho individualizado do Inácio, através da condução do Bloco Tamborilata. Uma das razões deste rompimento é a crítica que Dodó passou a elaborar à polícia e ONGs externas ao Morro após o assassinato de seu cunhado; crítica esta já descrita no primeiro capítulo desta tese. Nas palavras de Dodó:

“Alguém fala: ‘Ah! Não fazer uma parceria com a polícia?’ Não faço! Preciso de o grupo do AfroReggae, do Rio, fazer uma parceria com a Polícia Militar de Minas. Porque o AfroReggae não fez uma parceria com a polícia lá do Rio? Porque lá eles sabem da realidade e aqui a gente conhece a realidade.”

A maior parte dos convites feitos ao Grupo Arautos do Gueto para apresentação artística são aceitos e realizados com a apresentação do Bloco Batuque Salubre, mesmo que às vezes, para isso, o Bloco assumo o nome do Grupo. Às vezes é o Bloco Tamborilata que faz essas apresentações. Isso ocorre pela projeção que o nome “Arautos do Gueto” adquiriu e o extremo vínculo entre os dois blocos e o Grupo que lhes deu origem. Muitas destas apresentações, entretanto, são gratuitas, na forma de contrapartida aos patrocinadores ou de conclusão de semestre letivo.

O Bloco Balanço tem vendido seus shows para grandes eventos dentro e fora de Belo Horizonte. São eventos como festas de casamentos e formatura, realizados especialmente durante o carnaval de 2016, fazendo com que o bloco ocupasse, assim, uma fatia do mercado musical e de entretenimento da cidade. Por se tratar de um trabalho com fins comerciais, o Grupo possui uma dinâmica de ensaios em estúdio, gravações, shows e turnês. Todos são remunerados com os cachês pelas apresentações vendidas.

Atualmente, o trabalho dos Arautos com o Bloco Batuque Salubre é financiado pela Unimed, o que garante a compra e manutenção de instrumentos, uniforme e ajuda de custo dos professores. Há ainda as aulas do Inácio na Associação Pequeno Cristo, que oferece lanche às crianças e paga ajuda de custo ao professor, e o mesmo acontece pelo Programa Fica-Vivo, no caso do Bloco Tamborilata. Existe ainda a parceria com o Programa Segundo Turno da prefeitura municipal de Belo Horizonte, através do qual a Escola Municipal Hugo Werneck permanece aberta aos sábados para que os ensaios do Bloco Batuque Salubre aconteçam, oferecendo assim o espaço físico em troca das atividades que preenchem a agenda do programa na escola. Entretanto, o grupo reclama de dificuldades em manter seu trabalho devido à incerteza da renovação de contratos com patrocinadores e da arrecadação insuficiente de recursos junto ao poder público. Dodó relata:

“Os arautos hoje não tá vivendo o melhor momento, a gente teve patrocínio da Telemig Celular durante 3 ou 4 anos. O patrocinador precisa de viver da foto, de mostrar que está fazendo algo. Porém esse mostrar que está fazendo algo tem a ver com o governo cortar da cobrança dos impostos. Mas a partir do momento que não tem esse incentivo do governo, não tem interesse. (...) Se tem patrocínio, tem, se não tem, a gente continua trabalhando. E é uma coisa que a gente busca. Um dos últimos patrocinadores que eu busquei, até escrevi pra ele que a gente quer uma coisa, mas que não é pra nós, é pra comunidade. E se não tiver alguma coisa que o patrocinador vai ganhar e muito, não tem. É mais fácil falar de doação de pessoa física. Igual a Babaya, o Rafael Anderson, que durante muito tempo nos ajudaram. Mas patrocínio de empresa é muito complicado.”

Fabiana reforça:

“A gente não tem patrocinadores, a gente tem parcerias. É uma via de mão dupla, eu te dou e você me dá. As parcerias que a gente tem hoje é com a Unimed, com a UFMG através da Glaura que a gente tá registrando a história do samba aqui no Morro das Pedras. Fora isso, tem os projetos de Lei de Incentivo à Cultura e muito suor, perrengue, dedicação e de abrir mão da família da gente. Muitas vezes com a compreensão e apoio da família também. A gente mesmo patrocina a gente mesmo com nosso dinheiro e trabalho.”

Como as ajudas de custo são insuficientes para arcar com os custos de vida, os artistas desenvolvem diversos outros trabalhos. Fabiana é técnica de laboratório e Renato

trabalha numa concessionária de automóveis. Dodó, apesar de ter passado um longo tempo trabalhando de músico freelancer e baterista da banda de pagode Tykerê, abandonou seus trabalhos com a música e seguiu apenas com o projetos vinculados aos Arautos. Arrumou um emprego de porteiro em condomínio no mesmo período em que se converteu ao neopentecostalismo. Inácio vem se mantendo com aulas de música em outras escolas e projetos sociais da cidade.

Dois dos quatro integrantes do Grupo, Fabiana e Renato, casaram-se em 2012, ano em que se mudaram do Morro das Pedras para o bairro Camargos, na cidade de Contagem, e em 2014 tiveram um filho, Vinícius, aclamado o mais novo integrante do Grupo. Em 2013, outro integrante, Inácio, casou-se e mudou-se para a casa onde já vivia a esposa, em Betim. Ele tem se envolvido com a CUFA (Central Única das Favelas)¹⁷⁴ representando o Morro das Pedras, o que lhe toma mais “tempo militante”. Em 2014, o quarto integrante, Dodó, que há alguns anos já havia se casado e mudado com esposa e filha para a cidade de Contagem, abandonou a carreira de músico *freelancer*, como já dito, e em 2015 converteu-se ao protestantismo pentecostal dedicando-se também à função de músico dos ritos da igreja. Como resultado da combinação desses processos, reduziram o tempo dedicado à atuação nos projetos do Grupo. Esse atual contexto tem representado um momento de crise do Grupo que se combina ainda com as precárias condições de trabalho.

Hoje, adultos, casados, com filhos, com outros trabalhos formais para garantir a renda, alguns convertidos ao pentecostalismo não têm a mesma condição de dedicarem-se ao trabalho social.

174 CUFA, Central Única das Favelas. Surgida em 1998 por uma articulação nacional de rappers, tem como figura pública MV Bill, e funciona como entidade representativa que desenvolve atividades culturais e esportivas em parceria com poder público e ONGs (ALMEIDA, 2009).

Neste capítulo, até aqui, vimos como o samba é praticado no Morro das Pedras em suas três mais frequentes modalidades, a saber, a roda de samba, os shows de palco e ensaios e desfiles da Escola de Samba Cidade Jardim e Bloco Dragão de São Jorge, os subgêneros musicais, a saber, o samba de raiz, o pagode e o samba-enredo. Vimos também como as questões da vida social impactam positivamente e negativamente a prática do samba. Nesta parte deste capítulo vimos um pouco da atuação do Grupo Arautos do Gueto, à exceção de outros poucos trabalhos, monopolizam as ações de educação musical vinculadas a projetos sociais de ONGs e poder público no Morro das Pedras. Passamos pelas formas musicais do Grupo e os significados que tentam imprimir em seu repertório durante as execuções, e pelos principais blocos e artistas da comunidade a eles vinculados. Abordamos sua concepção pedagógica e sua teoria da efetividade de sua ação social que difere dos discursos hegemônicos sobre projetos sociais nas favelas e a função da música nestes. Vimos ainda como o Grupo conseguiu influenciar boa parte da vivência musical na favela, tanto com a sua música, quanto à formação de músicos que hoje atuam dentro e fora do Morro em linguagens musicais diversas.

Na próxima parte deste capítulo, adentraremos um pouco a prática do rap e do movimento hip hop no Morro das Pedras e depois veremos a última parte sobre a prática do funk.

Parte 3

Movimento Hip Hop: Rap

Em praticamente todas as grandes cidades do mundo, o movimento hip hop e a música rap têm se feito presentes como uma das formas de expressão de populações pobres, moradoras de periferias e vítimas de algum tipo de opressão, em especial a opressão do racismo. Para Santos (2004), essa característica global e ao mesmo tempo periférica é uma marca central do rap:

Os subúrbios pobres de Paris vibram com o rap de MC Sollar, francês de origem senegalesa, e do grupo NTM (Nique ta Mère) que denuncia o fascismo na França. Os rappers britânicos de origem asiática, Fun Da Mental, consagram o direito de autodefesa aos ataques racistas, enquanto hip-hoppers alemães exigem respeito pela sua origem turca (Ogbar; Prashad, 2000). Na Itália, jovens da região sul, por exemplo, da Sardenha, se utilizam do rap como “microfona aperto” para expressar o preconceito sofrido, os antagonismos, as contradições, o crescimento do desemprego, o apego às tradições, a terra natal, a dignidade expressa no uso do dialeto local (...) (Santos, 2004).

Segundo Dutra (2006),

O rap é um gênero musical surgido no início dos anos 70 nos Estados Unidos, que se desenvolveu junto com a cultura Hip Hop (movimento cultural que envolve a arte dos MC's, DJ's, o grafite e a dança break) por jovens imigrantes negros e hispânicos. Esses jovens, a exemplo do que acontecia em Kingston (Jamaica), davam festas de rua no bairro onde viviam. (...) [Um] DJ utilizando uma aparelhagem chamada *sound system* que consistia em um par de toca-discos interligados, dois amplificadores e um microfone. Nestas festas os MC's (mestres de

cerimônia) usavam o microfone para dar recados e diziam frases para animar a festa de forma ritmada sobre versões dub (técnica que possibilita retirar os instrumentos e vozes, mantendo apenas as linhas do baixo e bateria) das músicas mais dançantes. Surgiam assim os primeiros elementos do rap: poesia rimada sobre uma base rítmica. Diferentemente do que acontecia na Jamaica, onde as festas eram realizadas com músicas caribenhas como o reggae, as músicas que tocavam nas festas de rua em Nova Iorque nesta época eram o funk e o soul, que se tornaram a base rítmica do rap. (...) (DUTRA, 2006. p. 224 – 229)

Nacionalmente, o rap parece ter se desenvolvido primeiro nas periferias da grande São Paulo, de onde saíram os grupos de renome como Facção Central, Pavilhão 9, Racionais MC's, Negra Li, Sabotage, embora haja contribuições também do Rio de Janeiro como Planet Hemp, BNegão, Marcelo D2 e MV Bill.

No Brasil, o primeiro elemento da cultura Hip Hop a se desenvolver foi o break. Jovens que frequentavam bailes blacks dos anos 70 se reuniam na estação São Bento do Metrô de São Paulo para dançar o novo estilo que chegava aos poucos por meio da mídia. Foi a partir do break que o movimento Hip Hop começou a se organizar no Brasil. (DUTRA, 2006. p. 224 – 229)

Em Belo Horizonte o Coletivo Família de Rua é responsável pelo maior evento de rap da cidade, conhecido como duelo de MC's que acontece tradicionalmente embaixo do Viaduto Santa Tereza, que liga o centro da cidade ao bairro Floresta rumo ao bairro Santa Tereza.

FAMÍLIA DE RUA - ONTEM, HOJE E SEMPRE

Há quase 10 anos, a Família de Rua resiste bravamente no espaço público de Belo Horizonte promovendo a cultura Hip Hop e o Skate em seus moldes originais. Tudo começou lá em 2007 com o “Duelo de MC's” e aquilo que surgiu como um encontro informal de amigos se tornou uma das maiores referências da cultura urbana brasileira.

Em 2015, os MC's Monge, PDR e Zero2 se juntaram ao DJ Giffoni e entenderam que era hora dessa história virar música. O resultado são 11 faixas autorais que refletem os encontros, as amizades, as frustrações, as lutas e as conquistas dessa família que se formou nas ruas de Belo Horizonte. (Trecho do texto de apresentação do site do Coletivo, que em 2015 lançou o CD ‘Ontem, Hoje e Sempre’. <https://familiaderua.bandcamp.com/> acesso em 01/08/2017)

O Coletivo Família de Rua é composto por alguns MC's e DJ's de diferentes bairros e favelas da cidade, e possui uma ampla rede de apoiadores composta por MC's e DJ's dentre eles, o MC Vinição¹⁷⁵, representante do Morro das Pedras, e atualmente o rapper do Morro de maior projeção. Mas essa característica do Coletivo Família de Rua, de perpassar diversas comunidades de bairros e favelas, parece ser uma característica do rap como um todo em Belo Horizonte, uma vez que, através da observação em campo no Morro das Pedras, constatou-se que o rap local acontece movido por e como parte de uma rede de rappers da cidade que participam dos eventos de rap em diversas favelas e comunidades.

No Morro das Pedras, é praticada uma variedade de subgêneros do rap, chamados de “estilos” pelos praticantes, em três modalidades diferentes: o rap composto pra apresentação, o *freestyle* (improviso de rimas) de batalha e o *freestyle* descompromissado. Vejamos algumas características de raps produzidos no Morro das Pedras, por moradores do Morro, a começar pelas musicais e avançaremos rumo a características contextuais e sociais.

Poesia, *sample* e *boom bap* no rap no Morro das Pedras

Há diversos subgêneros do rap que são definidos por algumas características tais como a velocidade da música, as temáticas poéticas e o tipo de *sampleagem*. Sobre essas diferenciações de subgêneros e os mais presentes no Morro das Pedras, Stadu Maior¹⁷⁶, MC de

175 Vinícius César Silva, 21 anos.

176 Ismael Pedro Pereira, 27 anos. Nome artístico: MC Stadu Maior. De Guiné-Bissau. Estudante de Engenharia Ambiental e Sanitária pelo programa de intercambistas PEC-G (Programa de Estudantes-Convênio de Graduação, do Ministério da Educação). Está no Brasil a estudos desde 2012. Ele relata que em seu país não existem favelas, mas que boa parte da geografia urbana possui amplas regiões similares às favelas brasileiras, sendo o problema mais grave a falta de saneamento básico. Ele conta que começou a fazer rap em 2009 para tentar ajudar o povo de seu país, até que percebeu que só com o rap não conseguiria ajudar a promover as mudanças que julga necessárias. Foi então resolveu pleitear uma bolsa de estudos para Engenharia Ambiental e Sanitária na embaixada do Brasil, visando posteriormente colaborar com a superação da falta de saneamento básico das cidades de Guiné-Bissau. Conta que, ao chegar em Belo Horizonte, gravou dois raps em português, com o objetivo de, com o passar do tempo de sua estadia no Brasil, perceber a melhora de seu domínio da língua portuguesa, já que até então ele só havia cantado rap em sua língua materna, crioulo. Postou no youtube esses raps. Foi então que rappers da favela da Serra (BH) assistiram seus vídeos e o conectaram convidando-o para participar de um festival de hip hop. Foi neste festival que conheceu os MCs do Morro das Pedras Mano Coti e Vinição da Vila e o músico U-Gueto. O disco “Vai Neguinho” de U-Gueto, de 2014, tem a participação de MC Stadu Maior na faixa “Afrobrasileiramente Negra”, O rap Quiçá Quiçá de MC Mano

Guiné Bissau que mora no Brasil por meio de intercâmbio universitário desde 2012 e se relaciona desde então com MCs do Morro, comenta:

*“Tem vários estilos de rap, por exemplo, o trap, que tá na moda. Hungria é um estilo diferente também. Tem o underground. O boom bap, que é mais de raiz. A diferença é a levada, é a batida.”*¹⁷⁷

E MC Mano Coti completa:

“E a temática vai mudando também de acordo com os estilos que vão chegando. Que antigamente o rap vinha falando da opressão, né? Da polícia que chaga na Savassi¹⁷⁸ de uma forma e na favela chega abordando de outra forma. O rap continua abordando isso, porém, abriu o leque, hoje nós fala de relacionamento. ‘Ah! Vou fazer uma música pra essa mina.’ Ou, então, tô falando de eu numa praia. Ampliou. Isso foi bom porque tem até rap tocando na rádio hoje.”

E continua, citando exemplos com amplo conhecimento de grupos que ele identifica como sendo o rap de raiz e do novo estilo *speed flow*:

“Eu escuto até hoje esse rap mais de raiz assim, que é Racionais, Facção Central. Mas no meu rap eu trago tudo, um pouco disso e da modernidade de hoje, que fala das coisas atuais. O meu rap tem essa coisa de rimar mais devagar, porque eu gosto de valorizar a letra, né? Mas o rap hoje em dia tem essa coisa das rimas rápidas, que é o speed flow, por exemplo. E o Stado Maior faz um rap dessa forma. E aí, nessa música “Quiçá Quiçá”, que eu faço com ele, tem essa pegada mais sequenciada do speed flow.”

Já DJ 1¹⁷⁹ conta que:

Coti em parceria de MC Stadu Maior está disponível no youtube no endereço < youtu.be.Mhqtc-cG-XI >. MC Mano Coti ainda relata a intenção de fazer um disco inteiro em parceria com MC Stadu Maior antes de seu retorno à Guiné Bissal

177 Em entrevista no dia 05 de junho de 2017. Todas as suas falas neste texto correspondem à mesma entrevista.

178 Bairro comercial da zona sul de Belo Horizonte, normalmente frequentado por um público com renda acima da média.

179 Por questões de ética em pesquisa, visando a garantia da integridade do entrevistado, DJ 1 não será identificado.

“Eu vejo que aqui no Morro das Pedras o rap que mais tem é o que canta a repressão mesmo e fala da realidade do Morro. Entendeu? Tem o Vinição que fala de confiança e amizade entre a galera do Morro das Pedras, tem o Coti que fala dos prédios¹⁸⁰. Tem um leque grande. Mas o rap que mais tem aqui é o que fala da repressão e o rap motivacional.”

Apesar de o tipo de sampleagem e a velocidade da música serem indicadores de estilos ou subgêneros, percebe-se na fala dos entrevistados que as temáticas poéticas possuem um peso significativo na definição dos tipos de rap. Observa-se que a maioria dos rappers do Morro das Pedras e de sua rede, praticam mais o rap estilo *boom bap*, em que uma batida grave é mais evidente¹⁸¹, como veremos adiante, considerado o rap de raiz pelos entrevistados. Ele é mais lento e cadenciado promovendo maior clareza da letra que, como também veremos também à frente, no Morro das Pedras, combina exortação moral e religiosa. A exceção é MC Vinição cujo disco revela uma maior pluralidade de estilos favorecendo o *speed flow*, mais acelerado e com os tamanhos dos versos ultrapassando e retomando o *beat*.

Sobre as temáticas das letras, Mano Coti fala de sua rimas:

“Eu, quando eu, assim, quando eu começo escrever, cara, eu, assim... Ah! Eu gosto, tipo, de falar, assim, aquilo que eu tô vivendo no momento. Entendeu? Aquilo que eu tô passando. Aquilo que tá próximo de mim. Não gosto de falar de coisas artificiais. Falo de mim, próximo da minha realidade. Tem coisas que a gente quer cantar pra entreter o pessoal, coisas mais alegres, mas minha música flui dessa maneira, falando da realidade perto de mim.”

180 Prédios residenciais construídos em parceria dos programas ‘Vila Viva’, de urbanização e obras infraestruturais nas favelas de Belo Horizonte, e ‘Minha Casa, Minha Vida’, de habitação.

181 O termo “boom bap”, originalmente em inglês, corresponde ao mimetismo vocal de um golpe em bumbo de bateria - “boom”, seguido de outro golpe em caixa clara de bateria - “bap”. Uma tradução cultural para o português brasileiro seria algo como “tum-tá”.

Para MC *Big Mic*¹⁸², MC do Grupo de hip hop Descendentes do Morro, o rap é pesado:

*“O meu trabalho no Descendentes do Morro é tentar trazer de volta aquilo que tá faltando. Porque eu vejo que o rap, pra favela, pra além de um gênero musical, ele é a narrativa do nosso cotidiano, ele narra tudo o que acontece. O nosso trabalho no Descendentes do Morro é esse. É tentar mostrar pras pessoas que a realidade é essa. Tá ligado? A gente tá narrando o que tá acontecendo. Muita gente fala: ‘Ah! Mas, o rap é pesado.’ De fato, o rap é pesado. Quer que a gente canta coisas bonitas? Então faça a sociedade ser bonita. Faça a sociedade ser diferente. As pessoas querem ouvir aquilo que pulsa a carne, que desperta prazer nelas, e o rap não, o rap propõe uma reflexão.”*¹⁸³

E ele continua:

“As letras colocam sentidos pesados. O rap não é tão eufemista, ele não suaviza o discurso. É uma pedrada de informação que cê toma. É isso que cativa as pessoas. ‘Poxa, eu já sabia disso mas não tinha visto dessa forma, por esse lado.’ É isso que cativa no rap. As letras de rap geralmente falam de coisas que estão no nosso ambiente com mais frequência, né? Tipo o roubo, o estupro. Eu mesmo vivendo dentro do Morro, esses dias atrás eu presenciei uma menina de doze anos que foi abusada pelo padrasto. E num desses abusos ela acabou engravidando. Eu falei: ‘Putz!’, e entrei nessa reflexão aí. E se você for pesquisar, você vai ver que tem várias letras de rap que fala disso. Então a gente se espelha de quem tá mais perto e fala do que vê. Cê tem que ter uma base pra falar de qualquer coisa e a nossa base é essa, então a gente fala disso.”

Existem também as canções de rap cujo conteúdo poético é de apelo eticizante, muitas vezes de sentido religioso sob influência de uma cosmovisão neopentecostal. Nas palavras de DJ 1:

“Música motivacional é aquela música, não gospel, mas que te motive a fazer algo. Entendeu? Pra você ter um sonho e buscar seu sonho, não confiar em qualquer pessoa. Música motivacional pra ajudar as pessoas. Eu iniciei cantando rap motivacional, tem uma raiz ali, o rap é do coração.”

182 Marcos Henrique Martins, 18 anos. Será tratado nesta tese como *Big Mic* pronuncia-se ‘Big Maick’, *Mic* é abreviação da palavra inglesa *microphone*.

183 Em entrevista realizada no dia 05 de julho de 2017. Todas as falas de *Big Mic* nesta tese pertencem à mesma entrevista.

E nas palavras de MC *Big Mic*:

“Eu gosto de agregar as coisas. Então a gente agrega tudo que puder no rap: samba, rock e a igreja. Eu vou na igreja e faço rap lá. Nós do Descendentes do Morro vamos na igreja, né? E a gente manda o rap lá sem papas na língua. Teve até uma vez que o pastor falou: ‘Cês tão certos, cês falam a verdade e passam o recado certo’.”

MORRO DAS PEDRAS
Mano Coti

*Trouxeram máquinas, destruíram casa
em nome do progresso apagaram a história da
massa*

*Sofremos ameaça se não adquirimos
a nova forma de governo estabelecido*

*Pra cada barraquinho vivo ainda há uma história
os que caíram ficaram vivos em memória*

*Olhe em volta e veja agora o seu mundo moderno
ludibriaram o povo, disseram que é progresso*

*Veja os prédios em contraste com a população
essa é a minha casa nova só não tenho condição*

*Arcar com as prestação e ainda tô desempregado
e o dinheiro da latinha mal dá pra pôr no prato*

*O necessário é o que preciso pra minha existência
Governo me deu casa, mas não me dá resistência*

*Ainda é problema quem vive como eu
desempregado, sem salário vivendo no breu*

*O que era pra ser meu tá sendo confiscado
meu condomínio atrasado não sei o que eu faço*

*Do meu barraco eu sinto falta quando eu vou dormir
penso nas conta, perco o sono, pretendo sair*

*Sair pra onde se agora tudo é diferente
agora não tem jeito, o jeito é seguir em frente*

*Daqui pra frente como vai ser? Eu já não sei
talvez alguém me ajude com a CEMIG esse mês*

*Morro das Pedras, minha quebra, você tá ligado?
Cresci aqui, vivo aqui e daqui eu não saio
Tiraram meu barraco, me jogaram em um prédio
Sem ter direito de escolha prum mundo moderno*

*Morro das Pedras, minha quebra, você tá ligado?
Cresci aqui, vivo aqui e daqui eu não saio
Tiraram meu barraco, me jogaram em um prédio
sem ter direito de escolha prum mundo modemo*

*Se eu pudesse voltar no tempo
eu não teria assinado a folha de reconhecimento*

*Que dá direito aos porcos de invadir minha casa
pegar meus bens e jogar dentro de uma caçapa*

*Como se fosse nada, nada somos pro governo
que não respeita a história que aqui tivemos*

*Trás a escavadeira, trator passa por cima
do barraco que pra fazer levei toda a vida*

*O choro se mistura com barulho e a poeira
vejo as telhas cair, meus olhos lacrimeja*

*Como um retrocesso agora vem em minha mente
cada tijolo que cai me deixa descontente*

*Morro das Pedras, eu hoje choro por você
ao invés de prédios, como eu gostaria de ver*

*Pessoas contentes vivendo menos preocupadas
com o que comer, com que vestir e contas atrasadas*

*Caímos em um cilada governamental
perdemos a nossa história, respeito e moral*

*Você não tá igual como era antes
teus filhos choram hoje mudaram o semblante*

*No campo de guerra não é a mesma alegria
euforia, de quando jogo aqui tinha*

*Alguns morreram de tristezas, não aguentaram
a pavimentação a queda dos barracos*

*Não tem retrato tão armazenados na minha mente
os becos que eu cresci correndo sempre sorridente*

*Hoje tá diferente, os becos acabaram
viraram rua, ninguém brinca, só passa carro*

*Urbanizado e abandonado pelos seus filhos
que preferiram mudar, buscar outro destino*

*Viramos peregrinos dentro de nossa casa
os mais antigos lamentam as crias que cultivava*

*Destruíram as matas só deixaram os campos
construíram as praças e acabaram os rebanhos*

*Lamentações e prantos é o que eu vejo
novo endereço, retrocedo, não reconheço*

*Hoje não dá mais tempo tá vindo os caminhões
operários contratados para as destruições*

*Em nome dos moradores que foram despejados
ergo a cabeça, fecho o punho e levanto o meu braço*

*Morro das Pedras, minha quebra, você tá ligado?
Cresci aqui, vivo aqui e daqui eu não saio
Tiraram meu barraco, me jogaram em um prédio
sem ter direito de escolha prum mundo modemo*

*Morro das Pedras, minha quebra, você tá ligado?
Cresci aqui, vivo aqui e daqui eu não saio
Tiraram meu barraco, me jogaram em um prédio
sem ter direito de escolha prum mundo modemo*

Figura 51: EXEMPLO DE LETRA 7: Letra da música 'Morro das Pedras', de Mano Coti. A canção faz parte do disco 'Morro das Pedras', 2015. Segundo Coti, a letra critica os programas de urbanização e reassentamento aplicados na favela do Morro das Pedras como o Vila Viva, que vimos no primeiro capítulo desta tese. Os lamentos sobre a transformação da região sem o consentimento da população e o sentido de nostalgia são parecidos com os apresentados na canção 'Favela em que nasci', samba de Evandro Mello e exemplo de letra desta tese. De forma mais característica do rap, a letra ainda denuncia, do ponto

de vista do compositor, o processo antidemocrático dos programas, a violência da desapropriação, o fim das diversas formas de uso da terra, a inserção do condomínio e a gentrificação. Para assistir ao videoclipe da canção: [youtu.be.Wxlpl-PpP0c](https://youtu.be/Wxlpl-PpP0c).
Transcrição da letra: AREDES.

ACENDE, APAGA A VELA
Descendentes do Morro

*Acende, apaga a vela e se não for vencida já era
o cheiro de enxofre na terra no verão ou na
primavera*

*Acende, apaga a vela e se não for vencida já era
o cheiro de enxofre na terra no verão ou na
primavera*

*Rua vazias, becos escuros,
parece que estamos do outro lado do mundo*

*O pesadelo começa, não para, propaga
O frio areia a minha alma*

*Meu sangue esquenta pedindo espada
como um projétil de uma bala naquela madrugada*

*Soldado do inferno desfila de terno e gravata, faca
amolada
ou então deseja ela, pá! Explodir a sua cara*

*Ser pego na madrugada é vítima sem alma
oreia arrancada, cabeça pendurada*

*Chicote estala, Armagedom
apocalipse, a viagem de um eclipse*

*Acende, apaga a vela e se não for vencida já era
o cheiro de enxofre na terra no verão ou na
primavera*

*Acende, apaga a vela e se não for vencida já era
o cheiro de enxofre na terra no verão ou na
primavera*

*Acende, apaga a vela e se não for vencida já era
o cheiro de enxofre na terra no verão ou na
primavera*

*Cabulosa floresta, Morro das Pedras
um lugar onde você sempre está sendo observado*

*Não corra, não grite, apenas reze
o mistério está a sua volta*

*Anjo da morte batendo em sua porta
olho de bruxa te vigia no beco ou na esquina*

*Ore! Não tenha medo! Não bole no espelho
Mutações de crianças, gilete na garganta*

*Odor de enxofre, nos bosques
já não tem mais flores*

*Simplesmente aqui na terra é assim
ninguém nasceu pra ser eterno*

*Se bobear, é tipo assim,
vai tomar um drinque no inferno*

*A morte te entrega de presente nos braços da
serpente
amarrado em uma corrente*

*A morte te joga no abismo da solidão
trancado em um caixão*

*Cospe fogo, ouvindo o 38
almas penadas sem luz não acreditam em Jesus*

*Só praticam o mal de oferenda bebem sangue de
animal
matar é seu vício entrega a sua alma como
sacrifício*

*Acende, apaga a vela e se não for vencida já era
o cheiro de enxofre na terra no verão ou na
primavera*

*Acende, apaga a vela e se não for vencida já era
o cheiro de enxofre na terra no verão ou na
primavera*

Figura 52: EXEMPLO DE LETRA 8: Trecho do rap "Acende, apaga a vela". A música é uma exortação contra as forças do mal presentes no Morro das Pedras. Conforme a cosmovisão neopentecostal, tais forças do mal são identificadas com o Armagedom, a serpente, e o cheiro de enxofre, mas também com a violência das armas, "faca amolada" e "38", e ainda com práticas imaginadas das religiões de matriz africana, "praticam o mal de oferenda bebem sangue de animal". Transcrição: AREDES.

FÉ
Mano Coti

*Sem fé é impossível agradar a Deus
Com fé você alcança os sonhos de Deus*

*Sem fé é impossível agradar a Deus
Com fé você alcança os sonhos de Deus*

*Sem fé é impossível agradar a Deus
Com fé você alcança os sonhos de Deus*

*Sem fé é impossível agradar a Deus
Com fé você alcança os sonhos de Deus*

*Tem vários que contesta e contra a fé protesta
acreditam que a razão da vida é esta*

*Vivendo intensamente, mas logo lá na frente
há um acidente que envolve vários inocente*

*Quem entende clama, pede piedade
a fé é o resgate da alma e não da carne*

*Cientistas não sabem, médicos não descobre
como alguém pode viver depois que morre*

*Morre um homem velho que já não tinha fé
Nasce um novo homem movido pela fé*

*Aonde estiver a fé ali está
e se você quiser, ela vai te visitar*

*A fé é o combustível que faz mover o mundo
sem fé nem um copo d'água é útil*

Figura 53: EXEMPLO DE LETRA 9: Trecho de "Fé" de MC Mano Coti. Conteúdo eticizante e religioso. A dualidade característica da cosmovisão neopentecostal aparece nas formas 'alma x carne' e na expressão 'sem fé não se agradar a Deus,

com fé se alcança os sonhos de Deus'. O Conteúdo eticizante se revela em fórmulas tais como “Viver sem fé = Viver intensamente = Em um futuro próximo provocar um acidente envolvendo pessoas inocentes”. Transcrição: AREDES.

CRIME VIRTUAL

Mano Cote

*Racistas otários nos deixem em paz
Crime virtual não quero assistir*

*Racistas otários nos deixem em paz
Crime virtual não quero assistir*

*Racistas otários nos deixem em paz
Crime virtual não quero assistir*

*Racistas otários nos deixem em paz
Mas tá difícil de entender*

*Manifestações na América do Norte
mais um negro que morre vítima de overdose*

*De choque disparada pela polícia
que diz que não tem nada a ver com ato racista*

*Parentes quer justiça, a mídia quer distância
matérias como essa tomam tempo e não dão grana*

*Arquivam mais um drama, mudam de canal
racismo não existe no país do carnaval*

*Somos todos iguais, quem duvida
Ouvindo essas palavras da boca de um racista*

Figura 54: EXEMPLO DE LETRA DE MÚSICA 10: Crime Virtual, de Mano Coti. Denúncia contra o racismo e contra a prática desse nas redes sociais. Transcrição: AREDES.

PRIMEIRO ROUND DA FINAL DO DUELO DE MC'S
MC Vinição X MC Din
Produção Coletivo Família de Rua
Debaixo do Viaduto Santa Tereza
07/09/12

Din, desafio:

*É um prazer pra mim estar aqui no meu gueto, irmão, eu não venho servir de exemplo
venho só fazer aquilo que eu faço de coração, isso aqui é coisa simples do meu coração*

*Você vai ficar parado feito um cacto, cresceu Vinicius, mas seu cérebro é compacto
na verdade, não precisa ser arrojado, mas quando pega o mic. cê tem que ser despojado*

*Ser jogado pra lona, infelizmente logo a verdade vem à tona
porque você sabe o que funciona, você sabe disso, e você não faz nada que soluciona*

*Porque sua rima é desconexa, na verdade não tem é nexo, irmão olha o complexo que é!
mas só que não é complexo do Alemão, isso é complexo do seu cérebro de bundão*

*Na verdade você não é nenhum bundão, na verdade você que se perdeu nesse mundão
você devia continuar, infelizmente não continuou, não conseguiu aprender a rimar*

Vinição, resposta:

*Você tá muito preocupado em querer me tirar, em querer me ensina, mas agora eu vou te mostrar
parceiro, cê se fudeu, eu sou ruim, mas tá ligado, três anos invicto sou eu*

*Campeão. Será que tu tem a noção? Presta atenção, essa é a minha improvisação
não adianta me olhar com precisão, porque agora pra você eu dou uma restrição*

*Aí, irmão, o conteúdo é por extenso, por isso que eu to tenso, não faço silêncio
meu cérebro não é compacto, ele é grande, por isso que com Jesus eu tenho o meu pacto*

*Nós tamo aqui, por isso eu mando pra todo mundo, pras mina, pros mano, pros vagabundo
eles sente na pele a minha energia, sabe por que? Com esse ambiente eu estou em harmonia*

*Você pode vim falar o que quiser, porque parceiro, independente de se eu for seguir de pé
hoje nada me estressa, hoje e nem dia algum, porque, parceiro, tá ligado? Freestyle é comum.*

Figura 55: EXEMPLO DE LETRA DE MÚSICA 11: Transcrição do primeiro round da final do Duelo de MC's de 2012, Belo Horizonte. Na disputa ao final MC Vinição é campeão pela quarta vez consecutiva do concurso promovido pelo Coletivo Família de Rua. Ofensas pessoais são usadas nas rimas. A fé em Jesus também é evocada como na forma de pacto. Vídeo disponível no youtube no canal do Coletivo Família de Rua. Acesso em 02/08/2017: youtu.be.getZtXG_v1U. Transcrição: AREDES.

SABEDORIA
MC Vinição

*Seguindo, ouvindo o som, curtindo fazendo som
Vivendo pedindo som, crescendo regando sol nasce
Ainda estou nos som, claridade traz o tom
E necessário mostra que nós possuímos dom*

*Seguindo, ouvindo o som, curtindo fazendo som
Vivendo pedindo som, crescendo regando sol nasce
Ainda estou nos som, claridade traz o tom
E necessário mostra que nós possuímos dom*

*Preciso de ritmo pra conhecer o beat
Que me leva e traz de volta, com o mesmo balanço
Em cada nota que alcanço, recorda a harmonia na sintonia alcanço
Calço o chão com o pé descalço, mesmo no asfalto
Danço*

*Como se fosse chove, vou esperar
Se a chuva cair estou sem medo de molhar
Os pés as mãos, a fé e o terço, que mudo de cor
Mais não mudo o endereço
Continua sem preço
Depois do apreço, eu que estava morto do nada reapareço
Com rimas climas minas sinas e um novo começo
Saio das ruínas pra saber o que mereço
Tomada a cena, tudo ensina, traz o que contamina
Ascende a bobina, pra reforça nossa vitamina
Gasta energia voar, pairar vendo aqui de cima
Sorte a quem não viaja só, faz o melhor, pra luta pra crescer
Verdade ao se retrata, humildade de saber tratar
Reaver sem se maltratar, é o que vira e meche
Traz o cash, pra aumenta a creche
Não se meche, só si tiver medo. Cada momento é um fleche
Vou atento com o enredo
Conforme meu coração, pede e sede vou sentindo
Uniforme é minha missão, trabalho é meu destino*

*Seguindo, ouvindo o som, curtindo fazendo som
Vivendo pedindo som, crescendo regando sol nasce
Ainda estou nos som, claridade traz o tom
E necessário mostra que nós possuímos dom*

*Seguindo, ouvindo o som, curtindo fazendo som
Vivendo pedindo som, crescendo regando sol nasce
Ainda estou nos som, claridade traz o tom
E necessário mostra que nós possuímos dom*

Figura 56: EXEMPLO DE LETRA DE MÚSICA 12: Trecho de Sabedoria, música de MC Vinição. Versos que extrapolam a métrica e a retomam ao final mantendo a rima: “Vivendo pedindo SOM – crescendo regando SOL nasce – ainda estou nos SOM”. A letra brinca fazendo metalinguagem com a prática do rap. A temática da canção lembra as temáticas comuns nos

freestyles, embora esta seja uma composição gravada. Para ouvir, o leitor pode acessar o link: <https://itunes.apple.com/br/album/é-essa-fita-memo-ep/id1067918248>

As letras dos raps de compositores no Morro das Pedras falam, de um modo geral, dos problemas sociais que afligem a comunidade, como a violência perpetrada pelo comércio varejista de drogas e pela polícia, a ingerência do poder público sobre a vida civil dos moradores, o desemprego e outros assuntos, com aspecto de denúncia e mobilização. Percebe-se a prevalência de letras de rap cujo conteúdo é a combinação de apelos morais de orientação religiosa, com forte presença das palavras ‘fé’ e ‘Jesus’, com denúncia das mazelas sociais vividas dos tipos acima citados. A exceção são as letras de MC Vinição que usam bastante de metalinguagem para narrar seu cotidiano de forma a valorizar a simplicidade das coisas, despreocupado de denúncias sociais e exortações morais. Já as letras improvisadas narravam o ambiente e brincavam com as pessoas e objetos presentes de forma mais amistosa, além de recorrentemente evocar a metalinguagem. Não foi observado nenhum *freestyle* de batalha em campo, embora seja citado pelos entrevistados como presente no Morro.

Segundo MC Vinição¹⁸⁴, o rap é feito por um DJ (*disc jockey*), que opera a aparelhagem também conhecida como *pick-up* produzindo os *samples* e os efeitos sonoros; e por um MC (mestre de cerimônia), que canta as letras rimadas, previamente compostas ou improvisadas a depender da modalidade, tendo por base os *samples* produzidos pelo DJ. De forma genérica, um *sample* é a estrutura rítmica produzida pelas mixagens e efeitos do DJ que se repete ciclicamente, sendo a base para o MC desenvolver as rimas que são quase faladas do

184 MC Vinição da Vila encontrava-se em turnê, logo após o lançamento de seu disco “É Essa Fita Memo”, quando procurado para participar da pesquisa. Devido ao excesso de trabalho relatado por ele, optou pela entrevista rápida por telefone. Por falta de equipamentos necessários, a entrevista não foi gravada sendo anotados, na hora, os conteúdos de sua fala sem a preocupação da transcrição exata de suas palavras e forma coloquial. Por isso, todos as falas de MC Vinição nesta pesquisa serão apresentadas de forma indireta. Entrevista realizada em agosto de 2016. O disco “É Essa Fita Memo” pode ser acessado pelo link: <https://g.co/kgs/RygyLF>

ponto de vista das alturas melódicas. As rimas são feitas de forma a acompanhar os *samples* elaborados pelo DJ – em estúdio ou ao vivo no caso do *freestyle*. Nos raps de Vinição, as letras são concebidas primeiro, junto com algum *beat* que ele cria mentalmente, e posteriormente ele acompanha o DJ em estúdio na elaboração do *sample*. Os *samples* são frases musicais com uma determinada quadratura que se repetem em ciclos, estabelecendo os tamanhos dos versos rimados do MC. Eles são montados através de programas computadorizados a partir de uma matriz, que pode ser um corte de uma música anterior, um *rebeat*, acrescida de sons e ruídos gravados e sintetizados, o *beat*. Há também o *scratch*, som produzido pelo DJ na *Pick-up* com os movimentos ritmados de vaivém dos vinis.

Quem melhor nos explica é MC *Big Mic*:

“Tem o rebeat, que é você pegar um certo rife de alguma coisa, de alguma referência que você tem e pôr aquilo pra repetir. Beleza, aí depois que você colocou aquilo pra repetir, você vem depois e coloca a base em cima dando o time da situação. (...) a base é um boom bap¹⁸⁵, é a batida: “pum pum pumpá pum pum pumpum pá” [X . X X X . X X . X X . X . . .]. (...)”

MC *Big Mic* ainda nos explica a inexistência de um ritmo específico do rap, pois o que o caracteriza é o *sample*, que em si pode trazer uma diversidade de batidas conforme a matriz musical utilizada, e um conjunto diverso de batidas que o próprio DJ cria:

“O rap não tem um ritmo que caracteriza ele, o rap trabalha muito com isso também, porque o DJ ele gosta de explorar isso. Fora que ficaria muito mecanizado, muito monótono, igual é o funk. O funk tem sempre a mesma batida [toca com a palma da mão na coxa: X . . X . X . X X . . X . X . .], você ouve e sabe na hora que é um funk. Um rap também quando cê ouve, cê sabe na hora que é um rap, mas nunca é a mesma frequência¹⁸⁶, como se diz, nunca é o mesmo BPM¹⁸⁷ da batida. Às vezes cê vai ouvir um rap mais acelerado, mais slow, e aí o DJ e o MC vão explorando as possibilidades dentro da batida dentro do estúdio. Que horas

185 Embora o termo ‘boom bap’ seja o nome de um subgênero do rap, considerado o rap de raiz pelos entrevistados, o termo também é muito usado para se referir ao *beat* deste subgênero.

186 Frequência em música tradicional é entendido como altura do som, está relacionado à medição física da frequência das ondas sonoras. Neste caso, MC *Big Mic*. usa o termo para referir-se à distancia de tempo entre uma nota e outra dentro de um desenho rítmico.

187 Batida por minuto. Unidade de medição da velocidade de uma música, a partir da quantidade de pulsos regulares por período de tempo. Neste caso, MC *Big Mic*. usa o termo pra se referir não á velocidade da música, mas ao desenho rítmico que deriva do espaço de tempo entre as notas no interior do ritmo.

vai ser mais acelerado, que horas vai ser mais reduzido, o grave vai tá mais alto¹⁸⁸ que o agudo e depois em outra hora o agudo vai tá mais alto que o grave (...).”

E apesar de não haver uma batida específica que caracterize o rap, MC *Big Mic* explica como o *boom bap*, ou o *beat*, orienta o MC quanto ao tamanho dos versos e velocidade da execução. MC *Big Mic* ainda solfeja um *beat*, bastante característico do subgênero *boom bap*, e exemplifica o encaixe dos versos e estrofes:

“O boom e o bap não podem faltar de jeito nenhum, pois são justamente eles que marcam o tempo do encaixa, da ênfase. É tipo assim:

‘bum pá bumbum bumbum pá’
[X...X.X X . X X . X...]

[‘bum’ grave, mimetismo vocal de um bumbo de bateria; ‘pá’ agudo, mimetismo vocal de caixa de bateria].

Por que? Porque quando você vai cantar, você fecha a rima na ênfase do boom bap também. Igual quando eu falo:

‘O fim de tar-de nos al-can-ça, só-bre nós as nú-vens dan-ça’
[X|X X X X X X X X |X X X X X X X X |

e’o de-gra-dê do pôr do sol são nos-tal-gi-a de cri-ans’
X X X X X X X X |X X X X X X X X]

são quatro prosas¹⁸⁹ e esse verso se encaixa no boom bap. Quer dizer: “o fim de tarde nos alcança” e aí já foi uma frequência do boom: “bum pá” [X...X...] “sobre nós as nuvens dança”: “bum bumbum pá” [X . X X . X . . .], e aí vai fechando. Basicamente por esse lado.”

No exemplo dado por MC *Big Mic*, o *beat* é composto de duas partes indispensáveis para fazer a rima, e que não podem faltar. Seriam elas o *boom* e o *bap*. Ele solfeja esse beat que, transcrito no sistema de time-lines, revela uma time-line de 16 pulsos elementares:

X . . . X . X X . X X . X . . .

188 O termo alto não se refere à altura musical conforme abordado pela música tradicional, mas à intensidade e volume de som.

189 MC *Big Mic*. usa o termo ‘prosa’ referindo-se ao que a academia chama de ‘verso’, e depois usa o termo ‘verso’ referindo-se ao que a academia chama de estrofe. Chamamos de verso o que a academia entende como tal.

E depois ele apresenta uma variação quando divide o *beat* no *boom* e no *bap* para encaixar a letra:

X . . . X . . . X . X X . X . . .

Apesar de o exemplo de *boom bap* poder ser representado como uma *time-line* de 16 pulsos elementares, a estrofe e os versos possuem uma execução rítmica que, escrita no sistema de *time-lines*, revela os pulsos elementares todos sendo sonorizados em ciclos de 8 pulsos elementares por verso, e não 16, sendo que a estrofe começa em anacruse:

O | **fim-de-tar-de-nos-al-can-ça** | **so-bre-nós-as-nú-vens-dan-ça** |
X | X X X X X X X X | X X X X X X X X |

| **e'o-de-gra-dê-do-pôr-do-sol** | **são-nos-tal- gi- a- de-cri-ans** |
| X X X X X X X X | X X X X X X X X |

Se tratarmos esse *boom bap* como uma *time-line* de 16 pulsos elementares, temos de considerar a necessidade de dois versos seguidos, de 8 pulsos elementares cada, para completar um ciclo inteiro da *time-line*. Espera-se, portanto, que se divida o *boom bap* em duas partes de tamanhos iguais para que cada uma delas seja a referência temporal para cada um dos versos. Entretanto, quando MC *Big Mic* opera a divisão do *boom bap*, ele a faz gerando duas partes de tamanhos desiguais, com 7 e 9 pulsos elementares cada e não 8 e 8. Isso corresponde, conforme vimos em comentário na parte 1 deste capítulo, ao efeito de cometricidade e contrametricidade muito comum nas *time-lines*. Neste caso, a última nota, ou sílaba do primeiro verso corresponde à primeira nota da segunda parte da batida, ou ao primeiro pulso elementar da segunda parte da batida, que é a parte contramétrica.

X . . . X . . // X . X X . X . . .
fim-de-tar-de-nos-al-can- // ça-só-bre-nós-as-nú-vens-dan-ça

sete pulsos elementares // nove pulsos elementares

parte cométrica // parte contramétrica

boom // bap

1 = 100

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Na pe- ga-da la-ti- na pas-sos na in- flu-ên- cia da ar- te be-lo'- ri- zon- ti- na Vi- ni- ção na

ri- ma Gi- fo- ne no fo- ne G lan- ça a bas(e) eu dou o cli- ma Na pe-

ga- da la- ti- na pas-sos na in- flu- ên- cia da ar- te be- lo'- ri- zon- ti- na Vi- ni- ção na

ri- ma Gi- fo- ne no fo- ne G lan- ça a bas(e) eu dou o cli- ma

Figura 57: EXEMPLO DE ESCRITA RÍTMICA 6: Refrão da canção “Idioma”, de Vinícius da Vila. A letra fala de sua parceria com Giffone, o DJ do Grupo Família de Rua e produtor musical do CD de U-Gueto. Estrutura de pergunta e resposta, anacruse, pausas na cabeça de tempo e muitas semicolcheias. Características comuns à música afro-brasileira em geral. A transcrição para a escrita no sistema de time-line sugere uma orientação temporal como a dos pulsos elementares. Veja como ficaria o compasso 2: [X . X X X . X . X X X X X X X X]. Para ouvir a música, o leitor pode acessar o link: <https://genius.com/Vinicao-idioma-lyrics>. Transcrição AREDES.

Aspectos Compositivos do Rap Brasileiro: Na abordagem de GESSA (2010): “O rap brasileiro pode ser brevemente resumido como um poema oral (...), em que a arte de rimar é combinada a bases instrumentais produzidas por uma moderna tecnologia sonora. A metrificação dos versos não obedece à contagem de sílabas, mas ao **pulso** que marca o ritmo da música, na maioria das vezes, numa **subdivisão quaternária (4/4)**. (...) As instrumentais de um rap são construídas por meio da repetição de uma mesma sequência musical do início ao fim da canção, por isso, raras vezes um rap comporta variações e mudanças de **compasso**.”

Gessa ainda elenca outros procedimentos e elementos compositivos do rap brasileiro, que são:

“- o *scratch*: uma técnica executada pelo DJ que consiste na produção de uma escansão rítmica ou um efeito sonoro a partir de um ou vários LPs manipulados manualmente num vai e vem sucessivo sobre uma porção determinada do disco de vinil.

- a mixagem: misturar as informações de diferentes fontes sonoras a permitir uma sensação de continuidade entre estes fragmentos, manualmente – utilizando dois LPs e um *crossfader* – ou eletronicamente, por meio de um computador.

- a sampleagem: procedimento realizado por um sampleador que consiste na extração de sequências rítmicas, melódicas, fundos rítmicos, linhas instrumentais etc. de músicas já gravadas. Tais sequências podem sofrer modificações por métodos de manipulação sonora.”

Dentre outros que Gessa cita. Depois, continua: “O recurso do sample, do ponto de vista musicológico, põe em causa o papel da nota como a menor unidade da linguagem musical. (...) o sample definiu uma mudança brutal no alfabeto e no vocabulário musicais, dos quais a nota deixou de ser componente, e isso não pôde ocorrer sem que houvesse mudanças nas práticas de criação musical. (...), a prática de criação está calcada na manipulação dos equipamentos e instrumentos tecnológicos e não há a necessidade de um aprendizado formal de teoria musical. Trata-se de um processo empírico de recombinação de materialidades já existentes.”

Os festivais e o movimento Hip Hop no Morro das Pedras

Segundo MC Vinição, o “movimento rap” (música) e o “movimento grafite” (pintura) andam juntos, assim como também o break (dança) e o skate (esporte). Essas quatro atividades: música, pintura, dança e esporte, compõem o movimento Hip Hop.

MC *Big Mic* diz o seguinte:

“O rap é ritmo e poesia ou rhythm and poesi¹⁹⁰, em inglês. Quando Bambata definiu os quatro elementos que compunham o hip hop, ele definiu que seria um MC, um DJ, um bee boy, e um grafiteiro. O bee boy é aquele que chega e faz a liberdade de expressão corporal, que chega ali e encaixa seu corpo dentro da batida.”

Depois ele ainda completa:

“E também tem o beat box que é aquela pessoa que consegue fazer a reprodução sonora de uma caixa de um DJ com a boca. É impressionante! A pessoa só reproduz o som. Consegue fazer mesmo com a parada. Já vi pessoas que conseguem fazer o eco: Tá... Tá... Tá... Tá... (intensidade decrescendo), já vi gente fazendo o scratch, que é o barulho do disco, com a boca, mano.”

MC *Big Mic* fala também da interação entre MC's e DJ's:

“Entre o DJ e o MC tem que ter uma sintonia, uma sincronia. Igual quando o MC, ele quer passar uma mensagem dentro da música dele sem o som do DJ, aí ele faz um sinal da mão. Ele faz assim (gesticula fechar de mão com o punho erguido) e aí o DJ para a batida. E quando ele abre a mão e o DJ solta a batida.”

Entretanto, na maioria dos festivais de hip hop do Morro das Pedras as figuras do DJ e da *pick-up* são dispensadas e em seu lugar há uma base gravada que é tocada em programas de reprodução de áudio, através de computadores ligados a caixas amplificadoras. Também não se verifica as figuras do *Bee Boy* e *Beat Box*. Interrogado sobre isso, MC *Big Mic* conta que:

“Agora, a gente tem trabalhado pouco com DJ's, a gente tem muito MC's trabalhando com a base já pré-gravada em pendrive. E por que que isso acontece? É aquela situação. A gente tá na missão de resgatar o que hoje a gente tá perdendo. E no meio dessa batalha a gente tá perdendo os próprios elementos. Muita gente tem achado essa arte do DJ difícil, porque hoje tá tudo mecanizado. Já falei que nós estamos na era da informação, né? Hoje cê entra na internet e baixa uma basezinha aí, e já era. Põe ali e começa a treinar as rimas. Temos que tentar resgatar isso aí.”

De forma geral, os MCs do Morro das Pedras e seus parceiros de outras comunidades que compõem sua rede de produção musical, trabalham sem a figura do DJ, utilizando bases pré-gravadas disponíveis na internet. Com essas bases eles fazem suas apresentações. Mano Coti, para a produção de seu CD Morro das Pedras, fez pessoalmente as sampleagens a partir de músicas já existentes, e contou com o apoio de DJ-1 no Estúdio Comunitário da Associação dos Moradores da Vila do Morro do Cascalho (Morro das Pedras). A exceção é MC Vinição que é acompanhado pelo DJ Giffone, o mesmo DJ do Coletivo Família de Rua, tanto na elaboração de seu disco “É Essa Fita Memo” quanto nas suas apresentações.



Figura 58: FOTO 23: Aparelhagem de evento de rap no Morro das Pedras, promovido pelo Grupo Descendentes do Morro. Caixas amplificadoras ligadas a um computador por intermédio de uma mesa equalizadora. Rap sem DJ com samples pré-gravados. Vila Pantanal, Morro das Pedras em 17 de junho de 2017.

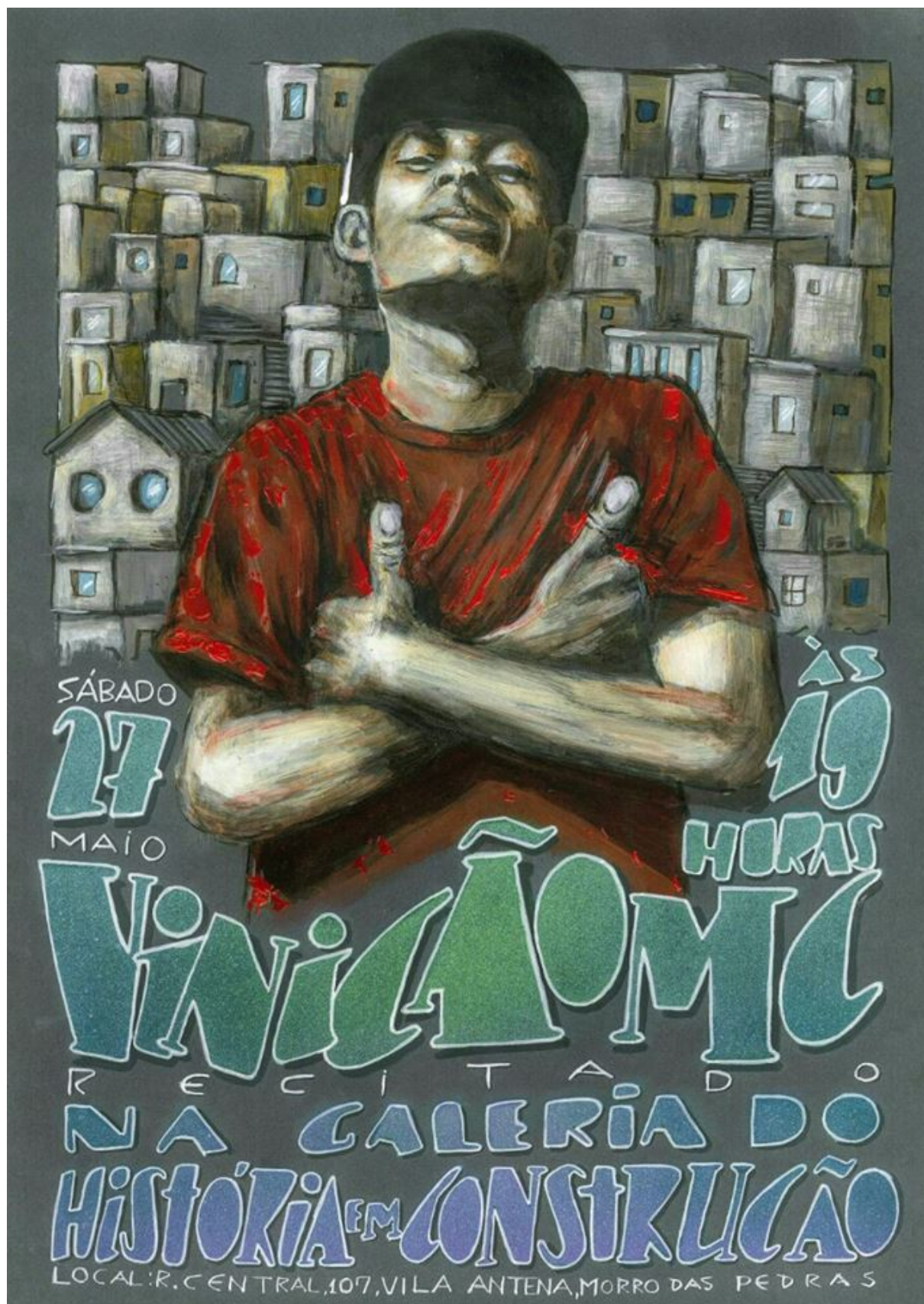


Figura 59: GRAVURA 5: Flyer eletrônico divulgando show de MC Vinição no Centro Cultural da Vila das Antenas, no Morro das Pedras. Arte dialoga com a linguagem visual do grafite. Imagem enviada por WhatsApp .

Segundo MC Vinição, há duas modalidades de rap: aquele composto previamente para apresentação e gravação, e o improvisado, chamado de *freestyle*, sendo que este último geralmente ocorre nas formas de batalhas entre dois MC's, onde um desafia o outro em estrofes rimadas¹⁹¹.

MC *Big Mic* fala um pouco da modalidade *freestyle* quando ocorre como disputa de rimas entre MC's:

“Quando cê tá no freestyle, você dança conforme a música [sinal de aspas com os dedos]. Eu vejo muitos MC's freestyleiros que estão ali e se desculpam com a plateia, tipo: ‘Me desculpem se eu falei algo que não foi do agrado, que soou tipo uma pederastia’, porque a gente tem que jogar a altura do MC. (...) Pederastia é você generalizar uma pessoa, tipo, pela informação que ela tá passando, você colocar como contrapartida do gênero dela durante o duelo; é você falar que ela gosta da fruta que ela é. Você está generalizando a pessoa. Isso é uma pederastia. Você brinca com o gênero da pessoa. Aí os caras pedem desculpas por qualquer pederastia que tenham falado. Mas no freestyle é assim, você tem que debater com o adversário. O que o adversário pôr na mesa, você tem que pegar e jogar com aquilo. Eu não sou muito fã das batalhas porque eu acho que as batalhas estão na contramão do sentido original do rap. Porque o rap é união e fraternidade e nas batalhas as pessoas estão indo pra se colocar numa questão de quem é o melhor e quem é o pior. Tanto é que tem um vencedor. Antigamente essa questão das batalhas aconteciam da seguinte forma: Tinha as guerras de gangues. Aí, pra não sair na porrada e nos projéteis, eles colocavam umas caixas de som, colocavam uns mic's., pega o melhor da sua gangue e o melhor da gangue de cá e põem numa batalha. O que ganhar, paga a situação. Isso no Brasil, nos Estados Unidos, em vários lugares tinha essa situação. Assim que nasceu a batalha de rap.”

Depois, MC *Big Mic* ainda explica a diferença da batalha de rap para um *freestyle* não competitivo:

“Agora, tem o freestyle que é simplesmente um freestyle. É uma situação que cê simplesmente vai rimando com as coisas boas que tem, pra favorecer o ambiente. Igual quando a gente faz festival aqui no Morro, a gente põe cama elástica pras crianças, fica cheio de criança. E aí? Cê vai ficar desafiando um adversário? Vai ficar colocando ele pra baixo? Imagina! Uma pederastia e jogar a contrapartida do

191 Algo parecido acontece nas rodas de samba do Morro das Pedras. É o samba de partido alto. Possui um refrão que é cantado por todos na roda e um espaço de tempo musical para as estrofes, que são feitas de rimas improvisadas. No trabalho de campo verificou-se que o partido alto acontece de forma muito esporádica e apenas nas rodas de samba mais tradicionais que ocorrem no Bar Apertadinhos ou no quintal de Seu Domingos do Cavaco.

gênero dele? Falar que ele é homossexual? Pra que isso? Porque a gente é educador, a gente tá educando quando tá rimando no rap. E aí quando eu tô num freestyle eu tento falar das coisas que a gente perdeu antes de a gente entrar nesse consumismo. Igual o Rashid¹⁹² costuma dizer que não é difícil ter um dia bonito. É difícil você parar pra perceber que o dia tá bonito. Então eu tento falar dessas coisas. Igual tem um poema que diz que ‘o fim da tarde nos alcança e sobre nós as nuvens dança.’ Pô! Aí cê vai ver o fim de tarde tá rolando e ele é lindo. Tem um degradê de cores no céu e as pessoas perderam isso porque ficam atrás das telas. Então eu tento cantar essas coisas quando tô num freestyle.”

O trabalho de campo revelou que nos festivais de Hip Hop do Morro das Pedras, a prática do rap acontece em três modalidades, já que a segunda modalidade apresentada por Vinição, o *freestyle*, se mostra em duas variantes: o improvisado de rimas livre sem disputa, ou seja, na forma de diálogos fraternos utilizando como material os elementos presentes no ambiente, e a batalha de rimas cujo objetivo é vencer o adversário diminuindo-o. A batalha, entretanto, é muito pouco praticada no Morro das Pedras, bastante referenciada devido ao duelo de MC's do Viaduto Santa Tereza já citado. Embora a batalha seja quase ausente na prática do Morro, MC Vinição acumulou títulos de campeão da batalha tradicional de Belo Horizonte.

Mano Coti nos fala das formas de se vestir das pessoas para um evento hip hop e da forma de cumprimento:

“Assim, esse negócio de roupa é um negócio meio maluco, né? Porque assim, se você sai todo de branco todo mundo vai ver e pensar que você é médico, né? Ou então se você é polícia, cê vai usar uma farda né? Então esse negócio de roupa é importante, né? E nós do rap, a gente escolheu esse estilo assim, de roupa larga né. Eu não uso muito não, mas só quando eu vou apresentar mesmo. Porque eu também fico mais à vontade, né? Dá uma liberdade e faz um impacto mesmo nas pessoas. Mas o que importa mesmo é a rima que cê vai mandar pras pessoas, né? Eu já vi cantor de rap cantando só de chinelo, sem camisa, bermuda comum e mandando a ver! Mas é legal cê ter essa identidade de cantar estilo rap mesmo, de boné... Cê veste roupa larga, os cara já falam: “Alá! Mano do rap.”, e aí já rola até o cumprimento (Gesticula um sacudir da mão direita, na altura e em frente ao

192 MC paulistano de referência nacional.

peito, com os dedos indicador e anelado abertos apontado o lado esquerdo do corpo)
“Salve! Pela órdi!” ”



Figura 60: GRAVURA X: Arte visual para acompanhar áudio em canal do youtube do MC Mano Coti. roupas largas, boné de aba reta virado pra trás, relógio analógico e corrente no pescoço. A mão ainda executa o sinal de cumprimento comum entre rappers. O texto na gravura revela a íntima relação de sua arte com o neopentecostalismo.



Figura 61: FOTO 24: MC Vinição em foto promocional. Camiseta simples e folgada, boneca curva virado pra trás. Ao fundo, visão do Morro das Pedras. Foto promocional tirada da página de rede social do MC.

Os integrantes organizam os festivais de hip hop no Morro que geralmente são diurnos e combinam oficinas e apresentações de rap, break e grafite enquanto os esquetistas praticam seu esporte. Segundo MC Vinição, não existem datas fixas para a realização destes eventos, geralmente é “quando dá”, mas acontecem com certa periodicidade.

Mano Coti explica:

“A gente recentemente fez um evento agora. O rap no beco. A gente reúne os rappers, a gente fez na rua principal do Querosene¹⁹³, reúne a rapaziada toda, faz o flyer virtual e divulga no Facebook, no WhatsApp. A gente divulga dessa maneira, essa é a divulgação. A gente escolhe tal lugar na favela pra poder fazer o evento e chama as pessoas de outros bairros, de outra cidade. Muitas vezes tem que ter o alvará pra poder fazer o evento ali. A gente chama de encontro, assim, porque o pessoal se encontra ali, vai com a família, troca uma ideia.”

193 Favela de Belo Horizonte.

E MC *Big Mic* nos conta:

“Mas quando a pessoa tá decidida, junta um pessoal e fala: ‘cara, vamos arrumar um DJ, vamos arrumar uma área de fácil acesso’, igual nosso último evento aqui no Morro, no final do [da linha de ônibus] 9202. Pô! Todo mundo sabe chegar. Arrumamos uma cama elástica pra meninada, chamamos uma galera, uns grupos que a gente conhece, fizemos um suco, uns pães, cachorro quente. Não deu o público que a gente esperava, mas aconteceu.”

MC *Big Mic* nos relata sobre o comportamento do público e a interação desse com os artistas no palco:

“Tem um momento que todo mundo: “Uol! Uol! Uol! Uol!” (pulsado, nos tempos de um compasso quartenário, punho direito erguido com a mão aberta, gesto de bater no ar), ou nesse momento cê sente a anergia de todo mundo. Porque quem faz a coisa acontecer é a galera que tá lá embaixo. Não seria nada se tivesse caixa, “mic.” e DJ e MC sem uma plateia. Então a plateia chega ali e manda uma energia e o DJ devolve essa energia e o MC devolve essa energia.”

Os lugares no morro de realização dos festivais, são o mirante do Morro das Pedras, o Centro Cultural da Vila Antena, a quadra de futebol da Vila Antena, a Associação de Bairro da Vila Morro do Cascalho, a quadra de futebol da Vila Morro do Cascalho, e a Rua Lídia, espaço também importante para o samba. Um espaço de importância destacada é o Estúdio Comunitário da Associação dos Moradores da Vila Morro do Cascalho onde fazem gravações, mixagem, sampleagem e outros procedimentos composicionais.



Figura 62: FOTO 25: Freestyle em festival de hip hop na Vila Pantanal, Morro das Pedras em 30 de julho de 2017. Criança sentiu-se à vontade de participar. Ao fundo cama elástica com crianças. MC Big Mic de jaqueta amarela.



Figura 63: FOTO 26: Grafiteiros produzindo sua arte durante festival de hip hop no dia 30 de julho de 2017 na Vila Pantanal, Morro das Pedras.

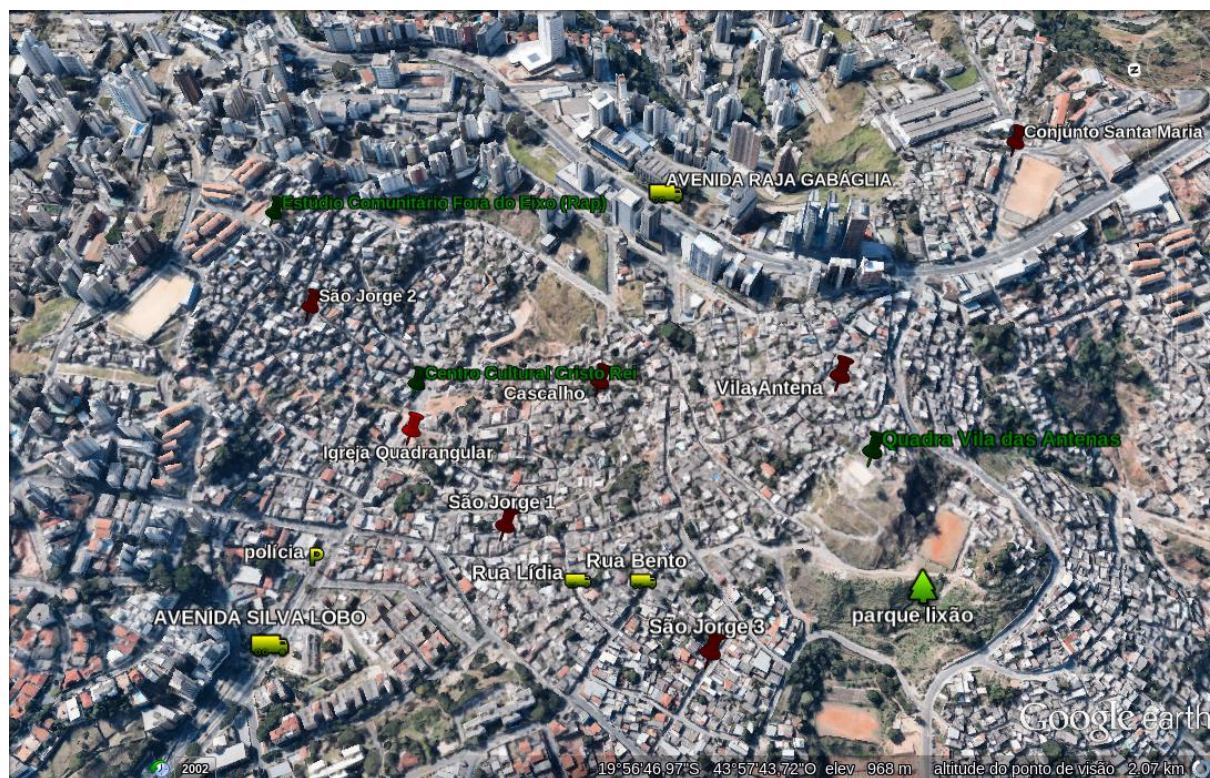


Figura 64: MAPA 7: Principais pontos da prática do rap no Morro das Pedras. Quadra da Vila das Antenas, Estúdio Comunitário do Morro do Cascalho e sua quadra de futebol ao lado, e o Centro Cultural da Associação Cristo Rei.

Modo de vida e o movimento rap no Morro das Pedras

Sobre a presença e alcance do rap no Morro das Pedras, Mano Coti fala assim:

“O rap dentro do Morro das Pedras é algo que é forte, não muito visto, mas é forte. Tem o Vinição que canta pra caramba, faz freestyle pra caramba. Tem ainda U-Gueto, que não é rap, mas que contribui muito também pra cultura também.”

MC *Big Mic* ainda nos explica o porquê, em seu ponto de vista, o interesse pelo rap por parte do grande público é restrito:

“Eu acredito que mesmo com o alcance que o rap tá ganhando hoje, porque hoje nós estamos na era da informação e o alcance do rap está mais viável, mas dentro das comunidades a gente ainda tem uma certa dificuldade. Tem uma discriminação e isso é porque o rap não é eufemista, ele fala rasgado. Eu acho que as pessoas não estão interessadas em ouvir o rap porque elas colocam na frente problemas maiores. Elas colocam pra si problemas maiores, tipo... Sei lá, véi. Porque hoje é difícil cê falar prum cara: ‘Vamo ali curtir um rap!’, quando o preço de um leite tá o preço de uma passagem. Então cê opita entre ir trabalhar e comprar o leite de seu filho. E aí o capitalismo e o consumismo vai implantando isso na vida das pessoas. As pessoas não tão tendo condições de chegar no que elas gostam. Já o pagode e o funk alcança o público, por que? Eu posso te dizer o porquê: as drogas. As drogas ali são ilícitas e as pessoas chegam ali e consomem o que pode e aí a diversão delas tá garantida. Um baile funk, um barzinho que as pessoas se reúnem pra tomar uma, comer alguma coisa e se divertir. Por que que o rap não alcança esse público também? Porque o rap tá dedicado à informação. A pessoa vai chegar ali e não vai ser entorpecida. Ela vai ser entorpecida de informação. Aí que tá o problema. A pessoa tá querendo informação? Muitas das vezes a pessoa tá ali num barzinho curtindo a música, mas ela não tá nem prestando atenção na letra, ela tá ali curtindo a vibe: ‘Pô! Que noite bacana! Tô aqui chapadão.’”

A informação de que em função do conteúdo poético, o rap sofre preconceito fora e dentro da própria favela, nos dada por MC *Big Mic*, é confirmada pelo relato de experiência pessoal de Mano Coti:

“O rap, assim, quando eu ouvi pela primeira vez eu julguei, eu critiquei. Eu fiz como a maioria das pessoas fazem. Criminalizar a parada antes de conhecer. Eu ouvi e falei: ‘Ah! Isso é música de bandido!’ Eu lembro até hoje, o cara que me aplicou o rap mesmo, até hoje ele brinca comigo: ‘cê num fala que é músicas de bandido e agora tá catando rap?’ Isso foi em 99. Aí eu comecei a ouvir e prestar a atenção e vi que o rap fala de uma realidade que não é muito distante da minha. Então era uma coisa meio que igual ao que eu tava vivendo também. Falava de pobreza, de problemas sociais, de racismo, de desigualdade, de querer justiça, dessas coisas todas. Aí eu comecei a prestar atenção na letra e comecei a me interessar. E nisso de eu me interessar, eu comecei a escrever também. Porque, assim, eu vi que os caras cantavam aquilo que eu vivia e sentia. Aí eu comecei a escrever também.”

Há, conforme observado em campo, um ciclo reduzido dos produtores de rap e seu público. Apesar de ser uma produção musical e movimento cultural significativo dentro do Morro, ele não possui apelo dentre os moradores se comparado às demais práticas musicais.

Os relatos dos interlocutores da pesquisa revelam que, para eles mesmos, o rap teve um papel fundamental na formação de seu modo de pensar, de ver o mundo e de se relacionar com o mundo. Continuemos a ver a experiência de Mano Coti:

“O rap trouxe pra mim valores de eu não me sentir menos que ninguém, pela diferença de ser, né? Pela cor, pelo seu bairro. Essas coisas. Então eu vi que, assim: Pô! O rap tá me dando autoestima, tá fazendo bem pra mim, vou entrar nessa coisa mesmo.”

E continua:

“Eu nasci e fui criado aqui no Morro das Pedras e se eu não fizesse o rap eu seria só mais um soldadinho do sistema, né? Um operário infeliz e insatisfeito, um robô. No... o rap me levou até outra dimensão, outras pessoas, outros lugares. O rap abriu essa porta pra mim, e aí que começa a minha vida. Minha vida começa acontecer a partir desse momento.”

E Coti revela, através de um relato pessoal, a preocupação com como o rap e sua música podem contribuir com a educação das crianças do Morro:

“Esses dias eu peguei o amarelinho¹⁹⁴, tava dentro do amarelinho, aí eu escutei assim, os meninos começando a cantar ‘Morro das Pedras’. Então eu já vi que os meninos tão, tão consumindo assim. Eu entrei, eles me viram, foi assim que saíu da escola, me viram: ‘Ó! O Mano Coti!’, e começaram a cantar a minha música. Aí eu pensei: Nó! Ainda bem que eu tô cantando coisa boa pra esses meninos, porque assim, eles aprendem com a gente, né?. E isso assim, tá dando a eles a possibilidade de sonhos deles também: ‘Pô! Se o Coti conseguiu gravar um CD, se o Coti conseguiu gravar umas músicas, eu também consigo, ué’.”

Além disso, para Mano Coti, o movimento do rap, ou o movimento hip-hop, possui um caráter bastante eticizante:

“É que nem o mano falou uma vez, né? Você entrar dentro do ônibus e pagar a passagem ao invés de pular a roleta, isso é rap. Você respeitar o seu próximo, ajudar seu vizinho, isso é rap. Rap não é você se vestir todo largo, colocar corrente, falar gíria, isso assim, tipo assim, são coisas que tá na nossa cultura, faz parte da parada, mas não necessariamente é rap. Rap é a forma que você age no dia a dia”

MC 2¹⁹⁵ conta como que o rap pode ensinar, e dá seu próprio exemplo como alguém que não foi ensinado pelo rap:

“Se eu te disser que você tá prestes a fazer uma cagada na sua vida, e eu te disser que você está prestes a fazê-la, você não vai me ouvir e vai fazer a cagada. Vai aprender por experiência própria. O rap é mais ou menos por esse lado. A pessoa, através do rap, te apresenta uma experiência própria. Aí você pega essa experiência, você repete e acata sem ter que fazer a cagada. É pegar algumas coisas que as pessoas já viveram e colocar na sua vida como reflexão. O rap pode ensinar muito as pessoas. O rap me ensinou assim. Eu bem jovem tive a oportunidade de trabalhar no crime. E mesmo eu ouvindo muito rap que contava as experiências passadas de gente que passaram por aquilo e se deram mal, e se arrependeram, eu ainda assim fiz. Mesmo ouvindo desde criança que a situação era essa. Mas é porque a gente aprende com as nossas experiências. Mas tem muita gente que chega a ser mais velhaco, como diz minha vó, e escuta o rap e fala: ‘Não vou fazer isso, não!’ Não foi o meu caso.”

Há no Morro das Pedras uma significativa expressão do rap gospel. Assim como os MC's num geral fazem rap preocupados com a elaboração de uma mensagem

194 Ônibus público.

195 Por questão de ética em pesquisa, a identidade de MC 2 será preservada.

mobilizadora e eticizante, os MC's evangélicos fazem com mensagens religiosas indicando a conversão religiosa como a saída para os problemas vividos, geralmente encarados como problemas de ordem espiritual.

Há também, segundo MC 2, o rap produzido por participantes do comércio varejista de drogas:

“A situação do rap com o tráfico é uma coisa complexa. Porque, assim, tem uns manos do rap que dão a ideia de que se envolver é páia, dá ruim, mas tem outros que já estão no tráfico. Então é uma situação complexa porque, como é que você quer dar o exemplo se não tem o seu exemplo? A situação é justamente essa.”

Para boa parte dos MC's entrevistados, a música e as rimas possuem o poder de educar e de influenciar na formação das pessoas e portanto utilizam do rap para problematizar questões que afligem a comunidade tais como a violência policial e dos traficantes, o racismo, a especulação imobiliária, etc. É também uma forma de pregação religiosa e de exortação moral para muitos deles.

Segundo MC Vinição, quando o movimento Hip Hop organiza os festivais na rua, eles precisam negociar com os traficantes para que estes liberem o espaço e o horário. Para executar essa negociação, os rappers “utilizam de pessoas de influência”. Não quis dar mais explicações sobre quem são tais pessoas. Há um sentido comunitário nesta relação de negociação com o comércio varejista, como se os líderes do comércio varejista estivessem abertos às negociações pelo “bem da comunidade”, segundo ainda MC Vinição.

Sobre a polícia, MC Vinição reclama que essa os confunde com o baile funk, onde acontece comércio de drogas e prostituição de forma mais deliberada e, portanto, recorrentemente, têm problemas com a polícia para a realização de suas atividades. Por isso mesmo, privilegiam os aparelhos públicos no Morro, administrados por centros culturais

vinculados à secretaria de cultura da prefeitura, secretaria de educação ou associações de bairro.

Ainda assim, para a realização dos eventos de rap em espaços que não são os diretamente vinculados aos aparelhos públicos culturais, Mano Coti afirma haver dificuldade com o poder público:

“Sempre vai ter uma burocracia pra você conseguir fazer alguma coisa, algum evento cultural, aqui dentro da favela. A gente precisa de palco, de alvará pra liberar a rua. É uma burocracia. É o que cansa a gente. Por isso que tem muita gente que pega e faz de forma bem independente, assim, vai e lá e faz na tora. Parece que as coisas cooperam pra não acontecer, sabe? Mas é de pessoas de fora, pessoas que têm mais poder de ajudar, eles não querem te ajudar e fazem de tudo pra você ficar dando volta até você cansar e desistir.”

MC *Big Mic* fala da opressão policial contra os produtores do rap e do funk e relaciona essa opressão ao estereótipo da favela, da periferia, do marginal:

“Cara, eu acho que quando cê tem autoridade, cê tem distintivo pra bater sem dar explicações, eu acho que aí tem um problema. Eu acho que aí a gente tem um problema. Porque, assim, tem uns que tão ali pra cumprir o seu papel, pra proteger a sociedade, enquanto outros trazem problemas de casa, problemas da delegacia pro meio da sociedade, cara. Aí tem uns caras que não sabem separar as coisas e olha pra você como um saco de pancada. Eu já passei por isso. De policiais me abordarem e falar assim: ‘Véi, eu não quero nada seu, eu simplesmente vou te espancar porque eu tô bolado.’ E aí já era. Pronto! Cê volta pra casa sem hematoma nenhum, porque até treinado pra te deixar sem marca ele é. E isso atrapalha o rap, porque é o estereótipo, a partir do momento que cê tá de boné e tá de calça larga, cê é vagabundo, cê é marginal. Tá ligado? Isso aí é foda mano, é foda de mais. A galera do rap é visada, a galera do funk também. É visada tanto pela violência policial, não pelo fato de serem desse movimento, mas pelo fato de serem da periferia. (...) Eu já vi implantar. (...) Implantar é você ser abordado, aí cê não tem nada, mas o cara não foi com a sua cara e tem uma prova dentro da viatura. Ele simplesmente pega essa prova e te implanta. Aí é a sua palavra contra a dele. Quem ganha?”

Mano Coti fala sobre como o Programa Vila Viva de urbanização e infraestrutura promovido pela Prefeitura de Belo Horizonte, combinado com o Programa

Minha Casa, Minha Vida, sobre o qual falamos no primeiro capítulo, favorecerem a especulação imobiliária e impactam a vida dos moradores e a prática do rap:

“O Programa Vila Viva teve seu lado positivo. Assim, lado positivo é o que? Pô! Tá asfaltado a rua, tem saneamento, hoje dá pro cê entrar de carro e trazer sua compra no seu portão. Mas antigamente as pessoas eram mais felizes porque elas tinham a privacidade delas. Se você quisesse fazer o seu churrasco, você fazia ali na arinha da sua casa. Se ocê quisesse ter sua horta, cê fazia a horta. Se ocê quisesse ter alguma criação: Galinha, cachorro, tá ali. Era só fazer. Tá na sua casa. Todo mundo aqui tinha um pedacinho de terra pra fazer o que quisesse. Hoje em dia não. Tá todo mundo morando um em cima do outro nos prédios aí e ninguém tem privacidade de nada e não pode fazer nada. (...) E as pessoas não foram perguntadas, na época da desapropriação, ninguém foi perguntado, não houve negociação, as pessoas foram obrigadas a entrar nesse jogo. Elas não tiveram essa parada de ‘não, não quero.’ ‘Ah! se você não quer, então cê vai lá pro fundo, lá pra Neves’. Porra! Mas isso é ilegal, né? É foda cê fazer isso com a pessoa. Porque a pessoa teve uma história aqui, teve uma vivencia aqui. Aí, de repente, cê começa ver as pessoas indo embora porque não querem morar num apartamento de dois quartos sendo que a mulher tem quatro ou cinco filhos. Aí vai ter que se mudar lá pra longe, pra Neves, outra cidade, pra outras bandas pra comprar uma casa que dê pra deixar a família unida? Aí cê tem que começar sua vida toda de novo. Essa maneira que o governo agiu, essa forma que eles fizeram, eles apagaram a história que tinha aqui. E eu não tô falando só questão de terra que as pessoas tinham e agora pagam prestação de apartamento, tô falando de história e de afeto que tinha nesse local e eles acabaram com isso. E os que hoje pagam aluguel aqui no Morro das Pedras por causa dessas obras? Sabe quanto tá o aluguel de um apartamento desses aí que eles fizeram? É 800 conto! É o Morro das Pedras. 700, 800 contos. Por causa de quê? Por causa disso aí que fizeram. Especulação imobiliária! Por isso que eu fiz a música ‘Morro das Pedras’, pra falar dessa situação e gravei o videoclipe. Eu, no meu caso, por exemplo, eu pago aluguel. Eu moro de aluguel, entendeu? Eu queria investir mais na minha música, mas como é que eu vou investir mais se aumentaram o valor do meu aluguel porque o lugar ficou mais valorizado? Então, assim, aquele dinheiro que eu podia tá investindo pra fazer mais um videoclipe, fazer umas fotos legais, uma gravação boa, não tenho porque vai embora no aluguel. Além disso, eu tenho que trabalhar mais tempo com outras coisas pra poder pagar o aluguel. E aí? Sobra pouco tempo pra eu poder trabalhar com música. (...) Eu sou da época do campinho do São Jorge. Eu vi eles pegando o campinho e construindo os prédios. Ali era festa, a comunidade encontrava pra confraternizar. (...). Era futebol, música, samba, quadrilha. A comunidade era mais unida, né? Agora não.”

Mano Coti, além de fazer o rap, de onde consegue levantar parte de sua renda, ainda precisa trabalhar em outras atividades para complementá-la, conforme ele mesmo fala:

“Pra ganhar dinheiro, eu já trabalhei de porteiro, assim, na verdade, eu sou porteiro, né? Trabalho de porteiro até hoje. Já trabalhei de zelador, de servente de pedreiro, de lavador de carro, de segurança, já dei é... Isso aí ficou próximo do que

eu quero pra mim, já fui instrutor em escola pra ensinar os meninos a mexer com rap, a saber fazer umas rima. Tava mais ou menos dentro daquilo que eu quero fazer. Mas agora eu tô vivendo mais de bico mesmo, porque tem dois anos que eu fui demitido. Mas aí eu trabalho nuns eventos de segurança pra levantar dinheiro. Não que eu quero ter dinheiro pra mim, mas porque a gente precisa do dinheiro, né? Pra pagar umas contas, pra poder fazer um vídeo, fazer uma gravação, investir no rap, a gente precisa de dinheiro e assim eu vou vivendo e fazendo minhas coisas. Que nem agora eu tava tirando as férias de um porteiro lá num prédio do Buritis e lá eu conheci várias pessoas, porque onde é que eu vou eu levo o meu CD. Então eu já mostro pros moradores, eles começam a pesquisar e ver meu trabalho no Youtube também, uns compram o CD e começam a me ajudar. Esses dias atrás um morador de lá comprou 5 CDs de uma vez só. Ele viu um video meu no Youtube, gostou e comprou 5 CD de uma vez só e deu pros amigos dele. Isso só um mês que eu tava tirando férias na portaria de um amigo meu. Tem dia que eu tô trabalhando de lavador de carro, que eu faço muito isso também, e aí eu vou contando pro pessoal a minha história e aí tem quem gosta e leva um CD e chama pra apresentar e cantar.”

Percebemos pelos relatos, que a prática do rap encontra algumas dificuldades para se concretizar no Morro das Pedras: seja a necessidade de negociação com o comércio varejista para a realização de eventos em determinados espaços, seja a violência policial que, conforme relatado, recorrentemente visa os praticantes do rap em função do estereótipo, seja os empecilhos colocados pelo o poder público para a liberação de alvará de espaços públicos no Morro. Por esta razão, os rappers têm optado por utilizar espaços públicos culturais cuja administração abre as portas, como os centros culturais locais administrados pelo poder público ou associação de bairro. Há outras dificuldades elencadas, como o baixo retorno financeiro que a prática do rap proporciona e um alto custo de vida agravado pela especulação imobiliária, que obriga parte dos rappers a desenvolverem atividades profissionais, geralmente informais e precárias.

Nesta parte deste capítulo, vimos a prática do rap do Morro das Pedras, desde suas características poéticas e musicais, passando pelas questões processuais, até os elementos da vida sociais em geral e seus impactos. Dentre os vários estilos de rap, o *boom bap* é o mais praticado, tanto por ser considerado um “rap de raiz”, quanto por ser um dos maiores referenciais de rap. Outra razão para ser o mais praticado é o fato de seu andamento e formas de sampleagem favorecer a compreensão das letras, que normalmente apresentam denúncias sociais e políticas combinadas, em distintos graus, com um discurso eticizante orientado, muitas vezes, pela cosmovisão neopentecostal. A exceção é o MC Vinição que vem privilegiando o estilo *speed flow*, acelerado, com rimas que ultrapassam a quadratura dos *beats* e letras que narram o cotidiano de forma mais suave, utilizando com frequência o recurso da metalinguagem.

Vimos como o tipo de estruturação do discurso musical do rap é baseado em uma estrutura cíclica, assim como as time-lines, embora não haja uma frase rítmica específica que caracteriza o rap. O que caracteriza o rap seria portanto o sample, produzido através de recortes de material musical preexistente gravado, adicionado de um *beat*, produzido pelo DJ, que entra em *rebeat*, ou seja, se repete ciclicamente estabelecendo a métrica das rimas realizadas pelo MC. Uma característica importante é o ritmo do texto evidenciar a pulsação elementar, e a possibilidade de alguns *beats*, como no caso do *boom bap* exemplificado por MC *Big Mic.*, possuírem partes cométrica e contramétrica. A presença de anacruse no início das estrofes é outra marca forte.

As modalidades de prática do rap no Morro das Pedras são três: o rap composto para apresentação e gravação em mídia, o *freestyle* não competitivo e o *freestyle* de batalha, sendo este último muito pouco praticado no Morro das Pedras. A exceção é novamente MC Vinição, que veio acumulando títulos de vencedor do tradicional Duelo de MCs, que ocorre em Belo Horizonte, produzido pelo Coletivo Família de Rua.

Tais modalidades de práticas aparecem de forma combinada nos eventos de rap do Morro das Pedras, também chamados de festivais ou encontros. Nestes eventos rappers de outras comunidades se fazem presentes, assim como grafiteiros e esqueteiros. Entretanto, apesar de sempre aparecer nas falas dos entrevistados, as figuras do *beat box*, *bee boy*, DJ e *pick-up* não se fazem presentes nos eventos. Assim, público, grafiteiros e esqueteiros são

expostos pela música executada pelos MCs que se fazem acompanhar por bases pré-gravadas que eles mesmos levam em arquivo MP3. Uma das explicações encontradas em campo para isso é a dificuldade de se formar Djs para execução ao vivo combinada à facilidade de se encontrar bases já prontas para *download*. Outra razão pode ser a supervalorização da letra sobre o restante da composição musical chamada de base, é visto mais como um veículo da que pode ser adaptado desde que garanta que a mensagem tenha condições de ser passada.

Para a realização de eventos, os rappers vêm optando por utilizar os aparelhos culturais públicos ou comunitários, onde conseguem evitar alguns dos problemas que recorrentemente enfrentam quando fazem os eventos nas ruas, praças ou outros locais públicos. Seriam eles: A negociação com o comércio varejista de drogas local a fim de se evitar qualquer conflito; a violência policial do qual são alvo devido ao estereótipo e também por serem confundidos com o funk que, segundo eles é vinculado ao comércio varejista de drogas e a burocracia estatal para a liberação dos espaços via alvará.

Apesar de ser um prática musical expressiva, o rap possui um público restrito dentre os moradores do Morro. As explicações apresentadas pelos entrevistados a esse respeito são: o preconceito contra o rap, por ser identificado com a favela e a periferia; o conteúdo forte das letras que, por falarem da realidade social do Morro, pode afastar as pessoas; a preferência por práticas musicais mais descompromissadas com as denúncias, em ambiente que favoreça o consumo de álcool e outras drogas – o que não seria o caso dos festivais de rap no Morro. Um fato determinante para isso é que os rappers do Morro das Pedras, em sua maioria são evangélicos, fator esse que determina que seus festivais tenham um caráter mais familiar, sem álcool, outras drogas, e as músicas apresentarem com frequência letras evangelizadoras. Observa-se, entretanto, que no tradicional Duelo de MCs que ocorre na região central da cidade há forte consumo de álcool e outros entorpecentes pelos participantes.

Os entrevistados ainda relatam outras dificuldades para a manutenção da prática do rap: por não ser uma prática rentável, a maioria dos MCs não conseguem se profissionalizar no rap, tendo que exercer outras atividades profissionais, na maioria das vezes não vinculadas ao rap e dentro do mercado de trabalho informal. Ao desenvolver outras atividades profissionais, possuem menos tempo para investir na carreira como rapper. Além disso, as obras infraestruturais e de realocação de moradias executadas pela combinação dos programas estatais “Vila Viva” e “Minha Casa, Minha Vida” favoreceram a especulação

imobiliária de tal forma que o custo de vida local, em especial para quem arca com os custos de aluguel, elevou-se consideravelmente, diminuindo as possibilidades de se viver do rap.

Na próxima parte, adentraremos a experiência etnográfica com a prática do funk.

Parte 4

Funk

O gênero musical funk carioca deriva das adaptações que o subgênero de rap norte-americano '*Miami bass*' sofreu, no interior das práticas de bailes funk cariocas ao longo do final dos anos de 1980 até 2000. Esses bailes, por sua vez, desenvolveram-se como continuidade dos bailes black cariocas dos anos setenta, “movidos a soul e funk norte-americanos” (PALOMBINI, 2009. p.51). As manipulações de samples originados das músicas negras norte-americanos por DJs e as rimas dos MCs são a origem do funk carioca. (BESCHIZZA, 2015. p.5-6). A partir dos anos 2000, os DJs deixam de usar samples originados da manipulação de música black e funk norte-americana para utilizar materiais sonoros mais identificados com a favela carioca, como o som das baterias de escola de samba e de músicas produzidas no interior de projetos sociais que trabalham com educação musical através de tambores como o AfroReggae, dando origem ao estilo tamborzão, hegemônico nas práticas de funk no Brasil de hoje. (BESCHIZZA, 2015. p.9). É a partir do tamborzão que se desenvolvem os vários subgêneros do funk atuais, definidos mais pelas temáticas das letras que pelas características musicais.

Além do proibidão [faz apologia ao tráfico de drogas e louvação aos traficantes conhecidos nas comunidades], também conhecido como funk proibido, rap de contexto ou funk de facção, os subgêneros musicais incluem o funk sensual (ou putaria), funk consciente, funk *melody*, funk de raiz, gospel funk e montagem (explorando a repetição rítmica de fragmentos vocais, como no início da *house*). Todavia, as fronteiras entre crime, sexo, consciência, romance, enraizamento, o Evangelho e a fala desumanizada são frequentemente indistintas. (PALOMBINI, 2009. p. 53)

O funk carioca é, ao mesmo tempo, o primeiro gênero musical eletrônico genuinamente brasileiro e alvo do estigma de ser um dentre os gêneros musicais brasileiros considerados “abominação musical”, estigma esse geralmente associado ao morador de favela:

Execrado e exaltado na mídia, para a qual o morador da favela ou é bandido ou é muito criativo, (...), e figurando lado a lado com o sertanejo, o pagode romântico e o axé entre os gêneros mais citados nas listas de abominações musicais, o funk carioca, no qual o morador da favela pode ser, ao mesmo tempo, violento e muito criativo, constitui o primeiro gênero brasileiro de música eletrônica dançante; a nossa música *house*. (PALOMBINI, 2009. p.51)

O funk carioca é produto da “apropriação criativa de tecnologia barata por não-músicos para a produção de música destinada a setores marginalizados da população”, e deve ser compreendido, para além das caracterizações musicais – música eletrônica brasileira - , como gestado no contexto “dos atos de violência física ou simbólica perpetrados pela mídia, os indivíduos, a sociedade civil e o estado” contra as populações negras de favela e suas manifestações culturais (PALOMBINI, 2009. p.51-52)¹⁹⁶.

Tendo se desenvolvido no interior dos bailes funk, a música funk torna-se pouco compreensível se retirada deste contexto. Existem e existiram vários tipos de bailes:

196 Curioso é o fato de que, como vimos no capítulo 1, em exemplo de estudo de base censitária sobre a preferência de audição musical em uma favela carioca, o funk aparece como considerado o mais ouvido na favela e ao mesmo tempo um dos menos citados como parte da preferência musical pessoal dos entrevistados. Como veremos mais à frente ainda nesta parte deste capítulo, apesar desta pesquisa etnográfica não ter realizado censo, o mesmo ocorre com a maioria dos entrevistados, sendo que alguns chegam a demonizar o funk. Voltando à pesquisa censitária no Rio de Janeiro, verifica-se que o samba é um dos menos citados na preferência pessoal, embora o pagode ocupe um lugar de prestígio. Segundo os pesquisadores, dentre as razões para o pouco prestígio do samba na favela carioca, é o fato de este ter se tornado símbolo de brasilidade, apropriado pelas classes médias e altas da sociedade, perdendo assim sentidos efetivos no cotidiano dos favelados. Sobre isso, Palombini fala do funk: “A história do funk carioca consoma a implosão da mística da interação pacífica entre senhores e escravos, entre o morro e o asfalto, a sala de estar e a cozinha, a modinha e o lundu, que é uma das forças motrizes das narrativas de nossas músicas, eruditas ou populares. A nação que o funk carioca retrata é uma nação dividida. E contudo, na historiografia do funk carioca, o paradigma integracionista predomina.” (PALOMBINI, 2009. p.52)

Os bailes podem dividir-se em bailes de comunidade, dentro da favela; bailes de asfalto, fora dela; bailes de rua, mais raros; e bailes do bicho, bailes de briga, bailes de corredor, lado A e lado B e quinze minutos de alegria, hoje extintos, nos quais a violência assumia um caráter recreativo. Em qualquer um desses eventos, a música pode vir de um DJ que toca faixas de funk carioca a partir de CDs ou de um HD; de um ou mais MCs que rapeiam/cantam — frequentemente acompanhados por um grupo de dançarinos (a combinação de MC e dançarinos formando o bonde) — ao som de um DJ que toca uma combinação de batidas e breaks disparados de uma bateria eletrônica; ou de um DJ invisível que dispara uma faixa pré-gravada sobre a qual o MC rapeia/canta ao vivo. Não importa o formato, uma parede de alto-falantes é de rigor (PALOMBINI, 2009. p.51-52).

O processo de ocupação de UPPs nas favelas cariocas promoveu uma redução do funk proibidão nos bailes, além de uma redução do número de bailes e do número de frequentadores. Como consequência, houve a diminuição da presença dos MCs nos bailes e da manipulação sonora do DJ ao vivo, reduzindo a produção musical dos bailes à reprodução de funks gravados em estúdios domésticos pelos DJ e MCs. (NOVAES, 2017. P. 87-88).

Em Belo Horizonte, o funk se constituiu como reelaboração do funk carioca, tanto como gênero musical quanto como prática de baile, ocupando aos poucos, nas periferias da cidade, o espaço dos antigos bailes black¹⁹⁷:

O funk, na forma como veio sendo construído em Belo Horizonte, é uma reelaboração do estilo difundido no Rio de Janeiro. Não significa, porém, que haja uma imposição linear da mídia na produção do estilo local. O que podemos constatar é um processo por meio do qual os jovens se apropriam do estilo difundido pelos meios de comunicação e o reelaboram a partir das condições concretas em que vivem, dos recursos de que dispõem, excluindo elementos ou ressignificando práticas. (DAYRELL, 2002. P. 130)

197 Raquel Nunes e outros entrevistados do samba no Morro das Pedras falam das memórias dos bailes black na favela do Morro das Pedras.

Atualmente no Morro das Pedras, o funk segue sendo bastante ouvido e comercializado através de mídias, com forte audiência para o funk carioca, sejam os veiculados na grande mídia ou os proibidos de acesso na internet. Segundo a totalidade dos interlocutores da pesquisa, é o gênero na predileção de escuta dos moradores, mesmo que alguns interlocutores o digam de forma desdenhosa por não gostarem do funk. Seu Domingos do Cavaco, por exemplo, fala assim:

“Porque o funk já contagiou também, muita gente né, até o vovô, vovó, já tão todos contagiados né, contagiados com o funk. Então quer dizer, não é um... Uma coisa que a gente acaba acostumando, a gente acaba acostumando.”

E apesar de afirmar a existência de um preconceito, MC Gigante, que também é DJ e produtor de música funk do Morro das Pedras, explica que este preconceito na favela é menor, embasando-se no fato de ser o gênero predominante na escolha de escuta dos moradores:

“Eu vejo que na favela não tem muito preconceito contra o funk, tanto é que é um dos estilos mais tocados, mas por algumas pessoas tradicionais sim. Quem curte o sertanejo de raiz não gosta, por exemplo. Mas o funk em si tem uma aceitação bacana. Dentro da favela é o que predomina.”

Tamborzão, putaria, ostentação e funk motivacional no Morro das Pedras

Sobre os estilos, ou subgêneros, de funk mais consumidos no Morro das Pedras, MC Gigante fala:

“Tem funk ostentação, tem funk putaria, tem funk proibidão, tem funk motivacional igual os que eu tô lançando agora. Anita canta um tipo de funk, Nego do Borel é outro tipo de funk, entendeu? Ouve-se muito o funk do Rio. Mas aqui do Morro das Pedras tem o MC Delano que é outro estilo de funk, mais próximo do putaria, eu que tô chegando com outro tipo de funk, mais motivacional e um pouco ostentação também. Entendeu?”

TOMA NA TCHECA
MC Delano

*Esse é o André Mendes,
Que vai te atacar a piroca.
Esse é o DJ André,
Que vai te atacar a piroca.*

*Ela toma na tcheca desliza,
Ela toma na xota, ela adora.*

*Do DJ André mendes,
Ela mama, ela engole,
Ela baba, ela chupa.
Que isso,
Novinha filha da puta.*

*Tá toda molhadinha,
Joga a buceta pra frente,
Baba minha boca todinha.
Remexe na minha língua,
Tá toda molhadinha.*

Figura 65: EXEMPLO DE LETRA 13: Toma na Tcheca, de MC Delano. Exemplo de funk putaria produzido no Morro das Pedras e que faz referência ao DJ que acompanha o MC.

FÉ NA VITÓRIA
MC Gigante

*Eu quero acreditar que amanhã vai ser melhor
vou lembrar dos meus irmãos que tiveram na pior
confiança não se compra e respeito se conquista
sem essa de jogar sujo, é o gigante que ta na pista*

*Matando um leão por vez, assim vivo minha vida
tenho fé na minha vitória e valorizo minhas conquistas
se quiser pode tentar, pra mim vai ser muito fácil
sem guerra, sem violência, e nas palavras que eu te mato*

*Escuta o que eu vou falar porque eu digo a verdade
os momentos de alegria encontramos nos detalhes
o certo é o certo e o errado é cobrado
é pra frente que se anda esquecendo do passado*

Figura 66: EXEMPLO DE LETRA 14: Fé na Vitória, de MC Gigante MDP. Exemplo de funk motivacional.

QUE ISSO MULHER?
MC Giganteu

*Que isso mulher, tu vai me deixar louco
eu já provei da sua boca, mas quero de novo
que isso mulher, então não faz assim
já te falei e vou provar que te quero pra mim*

*Hoje eu vou pro baile
eu vou de importado
quero chegar tipo patrão então eu vou trajado*

*De nike no pé
tem que ser 12 molas
com a camisa da Holanda e que as bandida olha*

*Eu vou de big apple
red bull e chandon
passei do lado da novinha e me marcou com batom*

Figura 67: EXEMPLO DE LETRA 15: Que Isso Mulher?, de MC Gigante MDP. Exemplo de funk ostentação produzido no Morro das Pedras.

Nos funks produzidos por MC Gigante, a sampleagem é feita por ele mesmo, descartando a figura do DJ ao incorporar para si a tarefa de fazer a base rítmica sobre a qual ele desenvolve as rimas. Uma característica marcante de seus samples é o uso de timbres eletrônicos sintéticos. Essa característica de MC Gigante é comum aos MCs de rap do Morro, que têm também dispensado os DJs usando bases rítmicas prontas disponíveis na internet ou que eles mesmos produzem em casa com equipamentos eletrônicos. Importante lembrar que MC Gigante começou seu trabalho como músico fazendo rap¹⁹⁸.

198 Link para audios: youtu.be/UCtfVilz6h6NGoiMRoSe02qw

Nos funks produzidos por MC Delano, a sampleagem é feita por DJs parceiros. Atualmente, MC Delano faz sucesso nacional e muitas de suas gravações disponíveis na internet são em parceria com DJs cariocas. Uma característica marcante dos samples que ele usa é a presença de timbres característicos do cavaquinho e pandeiro, fazendo forte alusão ao samba. Vale ressaltar que MC Delano começou sua carreira na música fazendo samba e sua família é de tradição nos antigos bailes black do Morro. Sua mãe, Cida de Amaral (nome artístico, pronuncia-se Cidade Amaral) é cantora de soul. Outra característica de seus samples é a presença de voz humana distorcida na construção dos ritmos e de outros instrumentos de percussão¹⁹⁹.

199 Link para audios: <https://www.vagalume.com.br/mc-delano/>

BOTA ELA PRA SENTA
MC Delano e DJ Caveirinha 22

Ah, ah, ah No baile dos ratos Bota elas pra sentar	Voz cantada com efeito <i>reverb</i> ao final.
Ah, ah, ah No baile dos ratos Bota elas pra sentar	Idem
Ah, ah, ah No baile dos ratos Bota elas pra sentar	Voz cantada com efeito <i>reverb</i> ao final. Sample feito com timbre de voz humana distorcida: X X . . X . X . . X . X . . bu bum bá bá bum bá bá
Ah, ah, ah No baile dos ratos Bota elas pra sentar	Idem
Bota, bota, bota Bota elas pra sentar	Voz cantada, registro grave timbre rouco.
Bota, bota, bota Bota elas pra sentar	Voz cantada, registro grave e timbre rouco. sample feito com timbre de voz humana distorcida e caixa clara dobrando: X X . . X . X . . X . X . . bu bum bá bá bum bá bá
Bota, bota, bota Bota elas pra sentar	Idem
Bota, bota, bota Bota elas pra sentar	Idem
Vou te fazer um pedido Tu num pode recusar	Voz cantada, timbre gritado.
Bota, bota, bota Bota elas pra sentar	Voz cantada, registro grave timbre rouco.
Bota, bota, bota Bota elas pra sentar	Voz cantada, registro grave e timbre rouco. sample feito com timbre de voz humana distorcida e caixa clara dobrando: X X . . X . X . . X . X . . bu bum bá bá bum bá bá
Bota, bota, bota Bota elas pra sentar	Idem
Bota, bota, bota Bota elas pra sentar	Idem

Figura 68: EXEMPLO DE PARTITURA MUSICAL 1: Análise Estrutural simples da canção 'Bota Elas Pra Senta', de MC Delano. Samples reproduzindo a mesma time-line com timbre de voz humana distorcida e timbre de instrumento de percussão

Os bailes funk

Os bailes funk no Morro das Pedras não estão sendo mais realizados desde os finais de 2016, devido à ação policial, assunto sobre o qual veremos mais adiante. Com o fim dos bailes, a prática da música funk passou a ocorrer de duas formas: A primeira, relativa aos ouvintes e consumidores da música funk, é a forma em que arquivos de áudio são reproduzidas em sons de carros nas ruas, nos espaços privados e nos bares, segundo os interlocutores da pesquisa, com forte adesão. A segunda, relativa aos MCs e DJs, é a produção e gravação de suas composições em estúdios baratos montados em casa, ou, no caso de MC Gigante, usando o estúdio comunitário da Associação dos Moradores da Vila Morro do Cascalho. O material produzido é posteriormente veiculado em redes sociais para a divulgação do trabalho e do nome dos MCs na esperança de contratos de apresentações nas casas de shows da cidade.

Voltaremos a essa questão mais tarde. Por agora, vejamos os relatos sobre a época da realização dos bailes. MC Gigante nos conta como as pessoas se vestiam e se portavam nos bailes:

“Tem um jeito de se vestir, né? É ostentação. O funk cê tem que ostentar. Tem que chegar com uma roupa de marca, um sapato caro. Se você chega igual mendigo, você é visto como mendigo. É meio que padrão de cada estilo musical, né? O rap tem o seu estilo, o samba também, né? No funk é assim. (...) Tem gente que é de comer, gente que é de beber, gente que não bebe, gente que devido à situação financeira não come e não bebe. Tem os carrinhos de comidas e fast-food. Agora, o pessoal leva as bebidas, red label e outras bebidas caras, né? A maioria das pessoas são solteiras e vão pro baile na intenção de arrumar um companheiro ou companheira pr’aquela noite. Já teve caso, sim, das pessoas se envolverem e acabam ficando pro resto da vida. Mas no funk, como faz muita alusão à putaria e às drogas, as pessoas vão mais atrás de mulheres fáceis, bebidas, drogas, abusam da bebida alcoólica e vão procurando se relacionar sexualmente. Outras vão só curtir mesmo e não fazem nada disso.”



Figura 69: FOTO 27: Baile da Central. Foto publicada em 4 de janeiro de 2015 na página do facebook do baile Funk da Central.



Figura 70: FOTO 28: Foto do Baile Funk da Central publicada no dia 4 de janeiro de 2015 na página do facebook Baile Funk da Central. Público vestido normalmente.

Dodó fala de uma das formas de prática do funk no Morro na atualidade: nas ruas, sem as presenças de DJ e MC, ocupando um espaço que outrora pertencia às rodas de samba:

“E aí com essa entrada, também, do funk, também, no morro, então aonde era, onde era a roda de samba, hoje tá um carro de som. Né? Então tem um carro, o cara abre o porta mala, coloca o funk e vai indo.”²⁰⁰

Com a inexistência dos bailes funk, MCs e DJs passaram a concentrar seu trabalho na produção doméstica de mídias de áudio e vídeo e sua divulgação nas redes sociais, buscando visibilidade e assim possíveis contratos de shows. Alguns MCs têm ainda se formado como DJs fazendo a própria base, como vimos que é o caso de MC Gigante. Sobre isso ele nos conta:

“No meu caso eu queria ser MC e vi que a produção ficava cara. Então eu pesquisei e vi que eu tinha condições de fazer meus samples, eu economizava e tinha duas oportunidades de trabalho. O que me incentivou foi a situação financeira mesmo, porque um DJ é muito caro.”

Os lugares antes privilegiados para a prática do baile funk, eram, a Rua Central, também chamada Rua da Pedreira, próxima a saída do Morro pela Avenida Raja Gabáglia e Avenida barão Homem de Melo. O Baile Funk da Central virou referência no Estado para os bailes funk, de onde emergiram MC Delano, hoje de sucesso nacional, com suas duas músicas “Baile Funk da Central 1” e “Baile Funk da Central 2”.

200 Em entrevista no dia 18 de maio de 2013

BAILE DA CENTRAL
MC Delano

Baile da central
Deixa ela fazer o movimento no talento que é legal

Vai novinha igual uma louca
Senta, senta, senta com a bunda
Kika com a bunda, Senta com a bunda
Kika, kika com a bunda, Senta com a bunda
Vai, kika com a bunda, Mexe com a bunda
Kika, kika com a bunda, Mexe com a bunda

(vai)

Aqui na central olha só o que eu vou te falar
É o papo do delano, a putaria vai rolar
Olha, olha eu vou dizer
Olha, olha o que eu vou te falar
Aqui na central a putaria vai rolar

Essa é pra central, pra central, pra central
Essa é pra central

Olha, olha como que ela faz
Ela empina a bundinha toda, sarra ni mim, olhando pra trás
Ela empina a bundinha toda, sarra ni mim, olhando pra trás
Ela empina a bundinha toda, sarra ni mim, olhando pra trás

Figura 71: EXEMPLO DE LETRA 16: Baile da Central (1) de MC Delano.

Após as investidas policiais a partir de 2015, o Baile Funk da Central passou a usar a estratégia de mudar os locais do baile dentro do Morro de forma itinerante. Utilizaram a

praça em frente ao Bar Casa Verde, logo após o encerramento dos shows de pagode do Bar, e outras ruas, com a divulgação ocorrendo apenas no boca a boca e por grupos fechados de WhatsApp, horas antes do início do evento. Com o aumento da ação repressiva da polícia, desde o início de 2017 o Baile Funk da Central parou de ser realizado. Na página do facebook “Baile Funk da Central”, há uma tímida divulgação das últimas tentativas de baile, no dia em que o evento iria ocorrer, sem dizer o local. A última divulgação de baile na página ‘Baile Funk da Central’ no facebook data de 25 de maio de 2016. A página continua ativa divulgando, de forma esporádica, o trabalho de DJs e MCs do Morro das Pedras, de outras favelas da cidade, do Rio de Janeiro e São Paulo.²⁰¹

Além do baile Funk da Central, ainda ocorriam o Baile da Vila do Morro do Cascalho, próximo à saída do Morro pela Avenida Raja Gabáglia, na região do Hospital Madre Tereza, e o Baile da (Rua) São Martins, na Vila das Antenas, próximo a saída do Morro em direção à Avenida Raja Gabáglia na altura da Escola de Samba Cidade Jardim. Ambos os bailes deixaram de existir entre 2014 e 2016 devido a ação repressora da polícia.

Havia também, na Vila São Jorge, a boate Pega-Pega, que antes era o Bar Coqueiros, onde ocorria rodas de samba e shows de pagode. A partir de 2009 tornou-se a boate promotora do Baile Funk na Vila São Jorge 2. Com a investida policial contra os bailes funk, em 2014, o estabelecimento retornou ao antigo formato e nome, abrigando rodas de samba e shows de pagode chefiados por Evandro Mello.

201 <https://www.facebook.com/Baile-Funk-da-Central-675589565895748/>



Figura 72: GRAVURA 7: Material de divulgação da boate Pega-Pega de 2013.

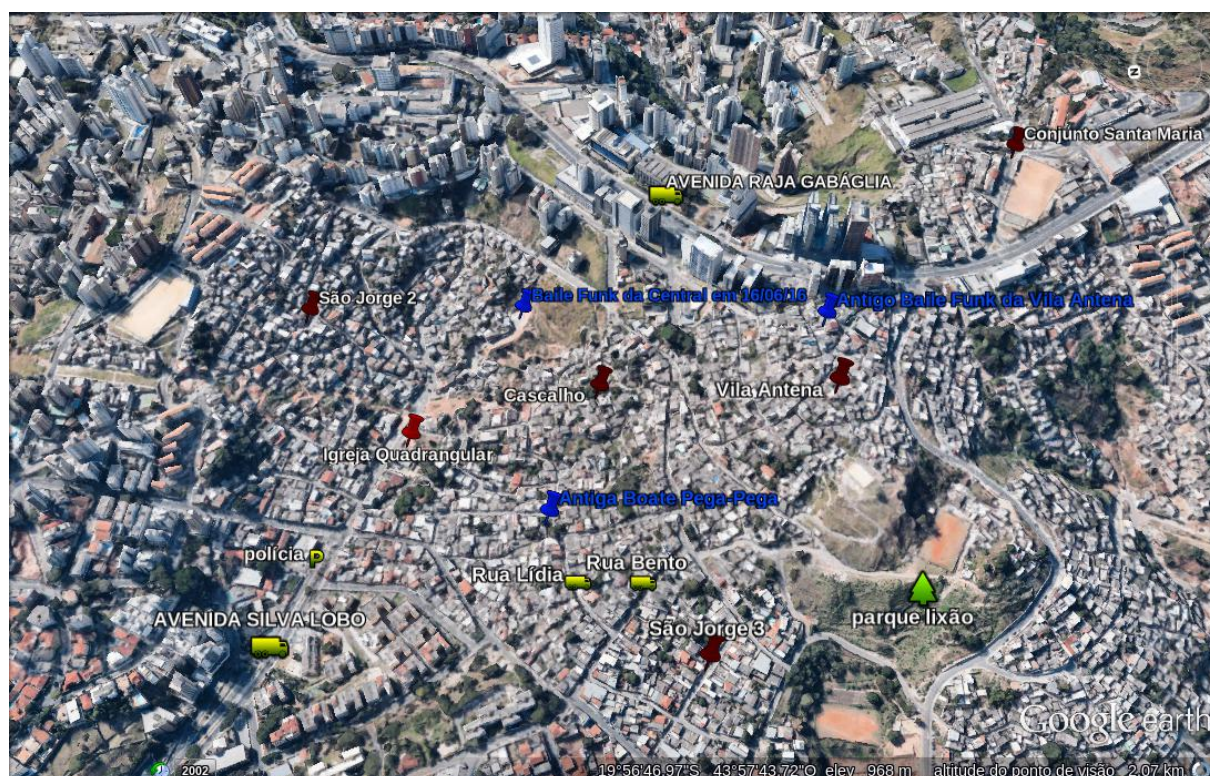


Figura 73: MAPA 8: O Morro das Pedras e os antigos principais locais de realização dos bailes funk

Modo de Vida e condições de trabalho:

A violência policial está profundamente relacionada com as condições - ou falta delas – para a produção do funk no Morro das Pedras. Como visto, a produção ao vivo da música funk por DJs e MCs tem sido impossibilitada por depender da existência do baile funk e este último estar embargado pela polícia. Raquel Nunes fala da ação da polícia sobre as atividades que envolvem a música funk, e relembra sua adolescência, época dos antigos bailes blacks na favela que, segundo Dayrell (2012), são os precursores dos bailes funk em Belo Horizonte:

“A polícia passa aqui e se tiver rolando funk eles mandam parar. E não é isso que a gente quer pra nossa comunidade. A gente viveu tão bem na minha época de 15 anos. A gente podia sair e dançar e não tinha nem luz na rua.”

Cinara Ribeiro ainda nos conta sobre os incidentes no Baile Funk da Central usados como justificativa para a ação policial:

“É porque teve um funk no Morro das Pedras muito forte, mas lotava, não sei se continua acontecendo. Mas lotava! O Baile da Central. E tava tendo muito menor de idade, meninas iam lá e tiravam a calcinha pra poder mostrar, tava tendo muita bebida alcoólica e menor de idade envolvido. Por isso que a polícia fica em cima. Então, eu acho que a pessoa que produz os eventos de funk tem que ter um pouco de postura, né? Se não, como é que fica a sociedade? Aí que queima os outros que estão querendo fazer um trabalho legal.”

MC Gigante fala da repressão da polícia sobre a prática do funk e como os bailes foram acabando no Morro das Pedras:

“No momento, o baile funk tá fraco. Porque querendo ou não, falou em baile funk, a gente ainda sente uma repressão muito forte da polícia. A polícia, em si, ela criminaliza o funk. Mas só que a filha ou o filho daquele policial ouve funk dentro de casa, mas pra ele tá tudo bem. Na rua, eu não sei o que que acontece. A gente sabe que tem muita coisa errada que acontece dentro do baile funk. Mas só que a maioria das pessoas que vão pro baile funk, vão pra se divertir. Não tem muito dinheiro pra gastar. Então, vamos supor, com 20 reais dentro de um baile funk, você curte bastante, você brinca com seus amigos, você se diverte. Entendeu? Agora, cê vai numa casa de show aí, numa boate, 20 reais não é nem a meia. Então assim, o funk na rua ele é muito descriminalizado [discriminado ou criminalizado]. Mas eu vejo que assim, no Morro, pela polícia o funk é muito criminalizado. Havia na (Rua) São Martins, havia funk na São Martins, rolava, aqui no Cascalho, rolava muito há dois, três anos atrás. Mas agora não tem mais. Inclusive teve um baile aqui no Cascalho que vieram uns MCs do Rio de Janeiro e a polícia chegou com um trator e passou com ele por cima do palco, nem queriam saber. E acabou. Entendeu? O Baile da Central acabou também. (...). A maioria das vezes, o que a gente vê, é que a polícia chega no baile funk e não quer nem saber. Já chega parando o evento e dando porrada em todo mundo. Não quer nem saber se o cara que tá ali curtindo é um servente, por exemplo, trabalhou a semana toda, tá com a mão calejada de trabalhar e no final de semana foi ali curtir um pouquinho com os amigos, paquerar. Tá ligado? Quer sair com amigos, se divertir. ‘Ah vamos ali no baile!’. A polícia nem pergunta. Mas a polícia quer nem saber, chega com cassetete, dando porrada em todo mundo. (...) Eu acho que a polícia tem o direito de fazer o trabalho dela, mas o trabalho dela é fazer as coisas certinho e direitinho, não desse jeito, porque muitas vezes o policial usa de forças excessivas, de abuso de poder mesmo, pra poder oprimir. E isso é o que acontece, não só pela polícia, mas pelo governo que tá querendo oprimir e acabar com o funk.”

E Leka complementa:

“Os poucos bailes que tem, eles não deixam acontecer. Então, vamos supor: às vezes cê tem o alvará todo certinho, pra funcionar, tipo num sábado de madrugada, assim, da meia noite às três da manhã. E faz no sábado porque domingo ninguém trabalha. Mas mesmo com alvará eles não deixam nem acontecer. Às vezes acontece deles chegarem metendo spray em todo mundo, nem conversa tem. (...). Você pode até reparar, nas páginas virtuais dos bailes que tem por aqui. Eles divulgam que vai rolar o baile, duas horas que começou, depois você vai lá e vai ver vários comentário assim ó: ‘o baile lombrou.’, quer dizer, a polícia chegou e acabou com tudo. É sempre assim.”²⁰²

MC Gigante ainda fala:

202 Em entrevista no dia 05 de julho de 2017.

“O Baile do Cascalho acabou já tem uns 4 anos porque a polícia não deixa fazer, com aquele jeitinho carinhoso: Bala de borracha, bomba de gás. Isso interfere no trabalho dos DJs e MCs em relação ao show ao vivo porque aí não tem mais o cachê. Os trabalhos não param, só deu uma estreitada sem os shows ao vivo dentro do Morro.”

Além da ação policial, o funk é alvo de preconceitos, sejam eles concebidos dentro ou fora da favela, sejam eles reproduzidos em maior ou menor grau pelos moradores, sejam eles calcados ou não em experiências pessoais.

MC Gigante fala do preconceito vigente contra o funk e sua origem na sociedade externa ao Morro, em especial no Estado, embasado na apologia às drogas existente em determinados tipos de funk:

“Muitas das vezes as pessoas que dão determinada opinião sobre certo estilo musical, são pessoas alienadas, né? Elas vão pela opinião dos outros. Ela não sabe nem metade do que tá acontecendo. Não sabe a história de como começou aquilo ali. Não sabe as pessoas que estão ali e como elas foram parar ali. Porque realmente eu vejo muita música de funk, funk paulista principalmente, que faz muita apologia de droga, de bala, fumar maconha. Então o funk fala muito de apologia de droga e por isso que o governo tá querendo reprimir.”

Para MC Gigante ainda, o preconceito contra o funk é na verdade um preconceito contra o favelado e a generalização desse último como criminoso e traficante imputado pela mídia:

“Eu vejo que só de ser da favela, a música já começa a ser descriminalizada [discriminada ou criminalizada]. O funk, só do fato de o funk ser feito nas favelas, no gueto, o funk já é descriminalizado. Independente se rola tráfico ou não, independente de ter trabalhador ou não. Por que? Porque vem da favela. A favela, em si, é descriminalizada. Porque aqui na favela, o traficante sabe o lugar dele e respeita o trabalhador. O traficante tá ali no lugar dele, ele sabe que o trabalhador

tá ali pra sustentar a família, e o trabalhador sabe que o traficante tá ali no lugar dele e um não interfere no outro. Não vejo que o tráfico atrapalha a música. Quem atrapalha a música é a mídia. Porque agora a mídia tá sensacionalizando muito: 'Ah! Músico que veio da favela, cresceu, virou cantor profissional.' Assim, eles querem acabar com o funk por que? Porque o funk é feito originalmente na favela, mas que se divulga em mídias sociais, em redes sociais, não precisa de apoio do governo pra crescer igual cresceu hoje. E a mídia nunca abraçou as causas, agora tá trabalhando porque é oportunismo. Uma MPB, uma música aí feita por burgueses, não tem tanta limitação igual a música que sai da favela, entendeu? A música que sai da favela ela vai ser sempre descriminalizada."

Alexandre, que é evangélico e presidente da Escola de Samba Cidade Jardim, dá sua opinião sobre o funk, relativizando o preconceito, tentando separar os elementos bons dos ruins, comparando o preconceito vigente contra o funk ao preconceito vivido no passado pelo samba, e explicando a origem do preconceito nas letras sexuais e de apologia ao uso de drogas e crime organizado:

"Que o funk, de tudo, de tudo não é ruim, né? É o irmãozinho mais... É o irmãozinho menor que todo mundo chega e dá um cascudo. É o samba antigamente, né? Pessoal vinha e dava um cascudo. Hoje é o funk. (...). Eu vejo o funk de uma maneira muito positiva. Que eu vejo, toda vez que fala pra mim de funk, eu me remeto ao Claudinho e Bochecha, aquele funk gostoso. E tem o proibidão, né? Que é o que o pessoal faz apologia, e se ta fazendo apologia não é legal de tá apoiando isso. Eu não vou apoiar, que eu tenho três filhos. Eu não vou apoiar um... um... uma dança que parece mais uma dança do acasalamento. Pô, é muito sensual, né? O carnaval já era (sensual), a mulata sambando e... mas, no funk chega a ser mais sensual ainda. E tem muitas adolescentes, muita criança envolvida. Aí que dá uma... dá uma... que entra num contexto negativo, né? E, quando começa a falar muito de polícia, quando começa a falar muito de sexo, aí não vai ser aceito, né? Nós fizemos um funk durante o carnaval com um MC do Rio (aqui na quadra da Escola). Foi super tranquilo, porque a recomendação começou com um mês de antecedência: 'gente, menor não entra. Gente, menor de dezesseis... Oh! De dezoito anos não vai beber. Gente, na portaria tem detector de metais, não tem armas.' Aí fomo falando, e o pessoal na vontade de vir, de ocupar o espaço com o funk. Nossa! Tanto de pessoas que eu nem imaginava que requebrava até o chão, tava aqui. (risos). 'Mas, fulano gosta disso?' É uma maneira, né? De estar se exteriorizando, de estar se mostrando. E todo mundo tem, tem essa necessidade de estar se mostrando, né? E através do funk, o jovem se mostra, né? E foi sucesso, foi um sucesso. Eu pretendo fazer mais, que eu quero ter esse pessoal junto comigo, junto com a Cidade Jardim. Aí dentro da... aqui do... do aglomerado, tendo um lugar que pode tá trazendo um cantor de funk, tudo correndo a mil e uma maravilha, acho que não tem porque, né? Não trazer também, né? Que não sejam aqueles pesados, né? Por exemplo, o Catra eu não traria de jeito nenhum! (risos)."

U-Gueto já faz uma separação entre a música funk, boa em sua opinião, e as letras do funk, que representam pra ele um problema:

“Eu só acho que o funk em algumas questões de letra e de mensagem, algumas músicas infelizmente não tem algo a acrescentar. Mas independente de ser funk, de ser reggae, de ser pop, samba, pagode, romântica, eu acho que toda música boa tem o seu lugar e ponto. Agora, o funk de hoje, que algumas pessoas falam que é funk, algumas letras eu acho que não tem muito a acrescentar às pessoas, à sociedade, não tem muito a incentivar. Música é música, o problema não é o funk em si.”²⁰³

Já Raquel Nunes estabelece um lugar negativo pro funk, quando se pensa na formação das crianças e jovens da favela:

“O funk atrapalhou muita coisa. Atrapalhou porque tinha que ser uma coisa, assim, mais leve, né? Deixou muito a desejar. Não tem nada de bom pra ensinar pras meninas e pros jovens e adolescentes de hoje. Eu acho que... Eu fico sofrendo muito porque eu vejo muita coisa, eu saio muito na rua e vejo os meninos... Eu quero ajudar dessa forma, fazendo os meus eventos (de roda de samba) sem ser dessa forma. É muito pesado o funk. Muito palavrão, muita coisa que assim, que não dá pra ensinar os meninos.”

Corroborando a fala de Raquel, Inácio completa:

“Isso é um massacre muito grande de falta de informação. Depois de tudo isso, vêm os nossos políticos que se aproveitam, disso. ‘A partir do momento que a pessoa não consegue estudar, não consegue ter acesso à informação, eu vou conseguir dobrar essa pessoa tranquilamente pra votar em mim todo o ano.’ A pessoa não deixa de ser inteligente e por isso, toda vez que tem algum projeto grande que vai incentivar as pessoas a serem críticas, a estudar, eles vetam. Por que hoje ninguém mais quer saber de hip hop? Porque o hip hop tem letras conscientes, o hip hop fala da realidade, mostra a verdade nua e crua. Então, quem vai apoiar isso? Qual a imprensa que vai apoiar isso? Qual o órgão público que vai apoiar isso? Nenhum. Tanto é que há uns tempos atrás teve um evento lá no Barreiro²⁰⁴ com o MCida e o que que aconteceu com ele? Foi preso porque tava falando mal da polícia. Não pode falar mal da polícia, mas dentro da casa de qualquer pessoa pode

203 Entrevista no dia 16 de maio de 2015 para o projeto de extensão sobre o samba no Morro das Pedras

204 Região da Cidade que abarca vários bairros.

falar quanto palavrão quiser. Porque o funk é isso, uma monte de palavrão que entra pra dentro da casa das pessoas e das crianças e adolescentes em formação.”

MC *Big Mic*, cantor de rap, já apresenta a mesma reflexão de MC Gigante quanto à origem do preconceito contra o funk ser externo à favela e generalizador contra o morador:

“Vamos falar da música dentro da favela, cara. O morro precisa da música, precisa do samba, do rap e do funk. Igual o funk é muito discriminado porque é da favela. Mas o rap, eu costumo dizer que o rap é filho do funk. Então não se deve discriminar”

A relação do baile funk com o comércio varejista de drogas no Morro das Pedras parece ser uma das raízes da ação policial. MC 2 nos conta como a relação entre traficantes e funkeiros se estabelece para a realização do baile funk:

“A relação dos traficantes com a galera que faz o funk é massiva. A situação é massiva. Porque o baile funk, ele, acontece de umas 9 até 3 ou 4 da manhã. Então, como diz o ditado: a noite é dos loucos. Então quem tá ali, pros traficantes, aquilo é uma oportunidade de ganhar dinheiro e quem é usuário é uma oportunidade de se divertir. (...) A relação é basicamente essa, o organizador fornece a diversão e o traficante fornece a viagem, mano. Simples assim. A pessoa chega ali e fornece a nota pro traficante. O organizador não trabalha junto com o traficante, mas eles estão agregados nesses valores aí, porque o organizador chama pessoas pra dentro da comunidade e o traficante não vai encrencar com aquilo de forma alguma, porque aquilo tá favorecendo o movimento dele. (...) Onde tem pessoas as drogas estão. Então se chegou pessoas na sua comunidade, porra! O traficante vai receber de braços abertos. Vai que o cara é um usuário? Ele vai dar mole? Claro que não. É um comércio. A pessoa fala assim: ‘Vamos no baile funk!’, ‘Ah! Por que que eu vou no baile funk?’, ‘Ah! Vai ter bebida, vai ter droga, vai ter mulher.’. Já era! (...) Eu não vejo o tráfico de drogas como um problema gigantesco. Eu acho que nós temos muitos problemas maiores que o tráfico de drogas. Eu acho que pro tráfico de drogas se isentar, esses outros problemas maiores tinham que se isentarem primeiro. O tráfico, como qualquer outra coisa, é um comércio”

Segundo MC 3²⁰⁵, alguns bailes funk que aconteciam no Morro das Pedras, eram eventos promovidos, se não diretamente pelos traficantes, pelo menos com o financiamento:

“No Cascalho, antigamente, antes da polícia acabar com o baile funk, era o ‘movimento’²⁰⁶ mesmo que faziam o baile. Eles pagavam pro pessoal fazer os shows e era de sexta pra sábado. Então tinha os MCs e DJs que se apresentavam e eram pagos pelo ‘movimento’. Eles pagavam o som, as bebidas, tudo. Eles faziam isso porque o lugar ficava monótono e o pessoal não tinha opção de diversão. Eu conhecia todos eles do ‘movimento’ e nunca cheguei a perguntar por que eles promoviam o baile. Eu vejo que tem muito baile que é os meninos da comunidade que se junta pra fazer na raça mesmo sem nenhum patrocínio.”

Inácio ainda explica como o baile funk pode funcionar, em sua opinião, como um espaço de formação de novos trabalhadores pro comércio varejista de drogas através do aliciamento de crianças e adolescentes, e como espaço de iniciação das adolescentes à prática de prostituição:

“Aqui tem um espaço que chama Pega-Pega, que acontece sexta, sábado e domingo, é um baile funk. Se você for lá, você vai ver a quantidade de criança que tem, de menino que tem, de adolescente que tem. Quem tá gerenciando ganha muita grana, quem tá vendendo droga recebe muita grana, e quem ganha mais mesmo, nem é gente da comunidade, é gente que vai tá lá na ponta mesmo recebendo. Acaba que as crianças e adolescentes acham que é o real. Então tem o rapaz que tá envolvido com a criminalidade e tem também as mulheres que estão envolvidas. São meninas de 13 e 14 anos que se envolvem, que criaram uma identidade pra elas em que elas são aquilo que é cantado. Eles acham que aquilo que tá cantando é o que tem que ser praticado. Pra elas serem reconhecidas como mulheres, ter respaldo, ter glamour, ser reconhecida, ela acha que tem que ser mulher de malandro, acha que tem que ter filho, que tem que dar pra todo mundo. O cara acha que é normal ele mexer com ‘movimento’, ser preso, cumprir a pena, voltar e mexer de novo. É normal. Já faz parte do currículo ter sido preso.”

Entretanto, segundo MC Gigante, a ação policial é calcada mais no preconceito e estereótipo do que de fato no combate ao comércio varejista de drogas:

205 Por questão de ética em pesquisa, a identidade de MC 3 será preservada.

206 ‘Movimento’ é como se denomina o comércio varejista de drogas organizado dentro do Morro das Pedras.

“Olha, muitas das vezes o funk tem relação com o tráfico sim. Mas só que, o tráfico de drogas abraça ‘N’ coisas. Por exemplo, eu vejo que o tráfico de drogas tá vinculado com os políticos, eu vejo que o tráfico de drogas tá vinculado com os policiais, eu vejo que o tráfico de drogas tá vinculado com as pessoas que moram aqui na favela, mas eu vejo também que o tráfico de drogas está vinculado com as pessoas que moram em bairro nobre. Porque uma coisa, a gente que mora na favela, a gente precisa de um meio pra trazer essa droga. Porque as drogas não são feitas aqui. A gente precisa de um meio de transporte pra trazer essa droga aqui. E não é o favelado que tem um caminhão e vai buscar essa droga. É o dono de uma empresa, da Samsung, que coloca junto com telefones, é um deputado que traz no helicóptero. Entendeu? É um policial federal que trás ali no porta-malas escondido e faz o caixa dois dele. Então, assim, o tráfico de drogas, ele está em toda parte. (...) A gente vive num país de hipócritas!”

E Leka complementa:

“E isso não é coisa do funk. Isso é coisa de qualquer tipo de música. Eu sou pagodeira e já vi acontecer venda e consumo de drogas em shows de pagode. No rap também com certeza tem. Não acho certo as pessoas que falam: ‘Ah! Funk é droga e pagode é do bem.’ Não é assim. Sempre tem droga. A droga tá no dia a dia. As pessoas usam droga qualquer hora do dia e em qualquer lugar.”²⁰⁷

Para MC Gigante, uma das razões para a produção do funk no Morro das Pedras estar em baixa é a sua pouca rentabilidade e a intimidação promovida pelo preconceito:

“Aqui dentro do Morro das Pedras, o funk por enquanto tá muito devagar. Conheço pessoas que cantam, mas, por exemplo, tá muito devagar. Eu chamei alguns MCs aqui do Morro pra trabalhar aqui no estúdio comigo, mas eles não vêm. Então, assim, tá muito devagar. Mas o pessoal consome muito. Consome bastante, muita gente escuta funk. Mas assim, MC mesmo pra cantar e representar são muito poucos.(...). As pessoas ficam intimidadas, não dá dinheiro, o povo fala mal. Eu não sei o que acontece, mas tá fraco.”

207 Em entrevista no dia 05 de junho de 2017.

Com baixa rentabilidade financeira pelo trabalho, MC Gigante relata as condições com as quais ele hoje consegue viver trabalhando apenas com música, seja sua produção de funk, seja como produtor musical no Estúdio Comunitário da Associação dos Moradores da Vila do Morro do Cascalho:

“Comecei com rap, pegava músicas de artista conhecido e começava a fazer a minha composição em cima da batida. Mas aí eu vi que o rap não dava dinheiro e eu precisava de dinheiro então eu fui pro funk. E no funk eu vi que o funk tava crescendo do jeito que cresceu e graças a Deus tamo aí, né? Eu trabalhava na Marisa [Lojas Marisa] de fiscal e tinha só um dia de folga na semana. Trabalhava até domingo. Mas nesse dia de folga, eu tive a sorte, porque era o dia que o Eugênio, nosso professor do estúdio-escola, só tinha quinta feira. Eu entrei no curso e já queria ser DJ (...) e entrei pro curso e comecei a aprender música, hoje eu tô produzindo a minha música, e tô estudando pra ser técnico de áudio, técnico de som e a música hoje é a minha vida. E hoje tamo na luta pra fazer o funk ser melhor reconhecido e mais bem falado. Hoje eu tô vivendo só de funk, mas assim, não tô ganhando dinheiro ainda, mas minha mãe ajuda muito. Inclusive assim, o bar que a gente tá construindo lá em casa, onde eu vou fazer meus bailes, é ela que tá pagando tudo e eu construindo junto. Porque ela me ouviu, me entendeu e sempre me apoiou com a música, sempre me incentivou e me ajudou. Minha mãe é a fonte de renda da casa, ela sempre me apoiou muito. Então com isso eu posso tá correndo, com mais facilidade, atrás do meu sonho. E graças a Deus hoje eu vivo o meu sonho, não financeiramente ainda, mas eu trabalho diretamente com a música. Minha mãe que me mantém. Hoje minha mãe é doméstica. Ela trabalha como ‘faz de tudo dentro de casa’, sabe? Ela é babá, e cuida de uma menina de 6 anos lá em Contagem e cuida da casa também. Trabalha fixo, ela vai todo dia pra lá. Sai de casa 6 horas da manhã e volta 9 da noite, todo dia. Minha mãe já sofreu muito no passado, sabe. Porque meu pai bebia muito e chegava em casa e batia nela. Hoje em dia meu pai já é outra pessoa, não é mais tão agressivo como era antes e minha mãe sofreu muito. Então eu sonho em dar a ela a vida que ela merece, ter mais condições de vida e acho que esse bar que eu vou abrir é a forma que eu tenho de fazer isso com ela.”

Os impactos das obras infraestruturais promovidas pelo Programa Vila Viva na produção do funk no Morro das Pedras, se faz sentir de forma positiva para MC Gigante, que particularmente adquiriu espaço para a construção de seu bar onde, futuramente, quando da inauguração, promoverá seus eventos onde apresentará sua música. Ele nos fala:

“As obras do Programa Vila Viva, pra mim, quer dizer, pra alguns moradores foi como se fosse um dilúvio, foi horrível. Mas pra mim, é isso que está proporcionando a possibilidade de fazer meu bar pra eu fazer meus bailes de funk e mostrar meu trabalho, entendeu? Porque justamente a minha vizinha, que era a minha madrinha, ela foi retirada. Só que nisso dela ter sido retirada, foi que abriu espaço, porque ai a gente ganhou aquele espaço que é onde eu estou construindo meu bar pra eu fazer meus shows e trazer os shows de outros também. Entendeu? Pra mim o Vila Viva foi positivo. Mas sei que pra muitas pessoas foi negativo.”

De forma geral, com o fim dos bailes, a produção de música funk encontra-se em baixa, apesar de seguir sendo a preferência de audição, no Morro das Pedras. MC Gigante nos explica o seguinte:

“Que eu conheço tem eu, o Felipe e o Rael que tá com uma pegada forte no youtube. Ele que estourou no momento aqui no Morro das Pedras. Mas o funk tá caminhando e aqui no Morro das Pedras tá devagar demais. O estilo musical funk é o predominante, é o mais forte do que as pessoas escutam, mas de fazer o funk, de ter trabalho musical funk, tem muito pouco hoje. (...). Tá todo mundo consumindo funk e não tem preconceito, mas o que falta são pessoas pra participar do movimento. O funk é grande. Eu considero o funk a MPB dos tempos modernos porque chegou e grudou na geração atual. Mas o que falta é gente pra fazer parte do movimento. A pessoa quer curtir o funk, mas não quer se envolver e produzir o funk.”

Leka relata sobre como o interesse na produção do funk está reduzido, exemplificando com um projeto de sua produtora cultural em parceria com o Estúdio Comunitário da Vila do Morro do Cascalho, para fomentar a produção do funk local:

“A gente teve um choque triste de realidade aqui no Morro das Pedras quando a gente abriu espaço da nossa produtora, que é a Matilha Produções, e aí, abrimos espaço e colocamos: ‘Gente, inscrições abertas pra quem quiser participar do nosso estúdio. A pessoa vai assinar contrato com a Matilha, tem direito a gravar tantas músicas por mês, tudo 0800, tem a garantia de tantos show aos mês, aqui no Morro das Pedras.’. No mínimo a pessoa teria tantos shows por mês, ou participar de shows grandes como convidado. E aqui no Morro das Pedras não teve ninguém. E a gente tava abrindo só pro funk. Mas, não veio ninguém. Teve gente do rap e MCs de funk de Contagem. Teve gente de lá sem passagem e a gente pagando a passagem da pessoa. Mas aqui do Morro não teve ninguém interessado em gravar. Nosso intuito era fortalecer o funk daqui, mas não teve ninguém.”

Até aqui vimos algumas características musicais do gênero funk produzido no Morro das Pedras, como a presença de time-lines produzidas sinteticamente ou em samples, com foco nas produções dos MCs Delano e Gigante, em que no primeiro caso há muitos samples com cavaco, pandeiro, instrumentos percussivos e vozes humanas distorcidas, e no segundo, timbres eletrônicos. Passamos também pelos subgêneros, definidos em função das temáticas das letras como o funk putaria, onde a temática sexual visando “as novinhas” são a marca; o funk motivacional, com conteúdo moralizante, às vezes dialogando com a cosmovisão neopentecostal como ocorre com muitos raps; e ainda, em menor grau, o funk ostentação, que aborda o uso de roupas caras, a posse de objetos de luxo, a companhia de mulheres dentre outras coisas associadas à noção de ostentar.

Apesar de o funk ser o gênero musical preferido na audição dos moradores, segundo a totalidade dos entrevistados, há uma aparente contradição quando percebemos que o mesmo é alvo de preconceitos reproduzidos ou produzidos pelos moradores, que os bailes funk não são mais praticados desde o início de 2017, e que as produções locais por MCs e DJs está em baixa. Esta aparente contradição é melhor compreendida quando adentramos as formas de produção dos bailes funk e percebemos uma íntima relação desses com o comércio varejista de drogas e a ação repressora da polícia.

Atualmente, a música funk é produzida por MCs em estúdios montados em casa e veiculados nas redes sociais como estratégia para divulgar o trabalho musical em busca de futuros contratos em casas de shows.

Aqui fechamos o segundo capítulo desta tese. Passamos pelo universo do samba no Morro das Pedras, analisando sua divisão entre os subgêneros principais e as modalidades de prática, o contexto em que se insere, questões do modo de vida dos praticantes e como elas interferem e determinam elementos da prática do samba, dentre outros elementos. Passamos também pela música do Grupo Cultural Arautos do Gueto, seus grupos associados e músicos e artistas cujo trabalho são, de certo modo, um desdobramento das atividades do Grupo Arautos do Gueto. Vimos como o Grupo possui um monopólio das atividades musicais entendidas como projetos sociais no interior do Morro das Pedras, e algumas particularidades de seu trabalho em relação aos projetos sociais de forma geral, que perpassam pelo fato de os Arautos serem moradores ou ex-moradores e estabelecerem relações de maior proximidade com seus alunos e parentes; dentre outros elementos. Da mesma forma passamos pelo rap produzido no Morro das Pedras, percebendo a redução dos DJs e como os MCs têm incorporando para si as atividades dos DJs usando, para isso, samples e bases rítmicas disponíveis na internet, a forte presença do rap motivacional influenciado pela cosmovisão pentecostal; dentre outros elementos. Ao final, perpassamos a prática do funk que se encontra na aparente contradição de ser o gênero mais ouvido pelos moradores ao mesmo tempo em que a prática dos bailes não ocorre mais e a produção por MCs e DJs encontrar-se em baixa; vimos sua relação com o comércio varejista de drogas e forte repressão policial na base dos fenômenos; dentre outros elementos.

No próximo capítulo, faremos uma discussão metodológica que norteou o trabalho de pesquisa de campo e elaboração desta tese. Em seguida partiremos para o capítulo final onde apresentaremos as reflexões e conclusões desta pesquisa.

4. UM LUGAR AO SOL²⁰⁸

“Pensa nêgo que é fácil viver neste mundo de caô
Pensa nêgo que é fácil viver neste mundo
As coisas sobe e desce
As coisas sobe e desce e nada fica no lugar”
(U-Gueto)

As práticas musicais do Morro das Pedras analisadas apresentam em comum, do ponto de vista da estruturação do discurso musical, bases rítmicas cíclicas sobre as quais se elaboram as demais construções sonoras. De um lado temos o samba, com seus subgêneros, e as músicas produzidas pelos Arautos executando *time-lines* – nas quais a repetição cíclica representa uma das principais características - com os devidos acompanhamentos de *beats* e sonorização de pulsos elementares. Do outro lado, mas não oposto, apenas diferente, o rap e o funk, ambos com recursos digitais e tecnológicos executando *samples* – que também têm como uma das características principais a repetição cíclica – que englobam *beats* e a vocalização das rimas sonorizando uma maioria de pulsos elementares.

A música baseada em *samples*, o rap, praticada a partir dos meados da segunda metade do século XX pelos negros e migrantes das periferias de Nova York, aparece como uma diferenciação formal e histórica da música baseada em *time-lines* encontrada em toda a América. Fator determinante foi a inserção das tecnologias de som na vida das pessoas. O *sample*, ao definir uma métrica e um desenho rítmico cíclico, cumpre a mesma função de estruturação do discurso musical que uma *time-line* cumpre. Saem os tambores, entra a

208 Nome de música de Seu Domingos do Cavaco e Fabinho do Terreiro

tecnologia. Isso revela, ao fundo, a existência de uma musicalidade²⁰⁹ comum, em termos de linguagem musical, afrodescendente.

A presença de timbres percussivos, genericamente aqui identificados com o tambor, é outra característica em comum, em especial das músicas de *time-lines*. De um lado temos a música dos Arautos em blocos de tambores e as vertentes do samba, onde o tambor ocupa espaço central. De outro lado, novamente não oposto, apenas diferente, o funk e o rap com seus samples em que predominam o estilo tamborzão no primeiro – samples produzidos a partir de gravações de músicas afro-brasileiras onde o tambor figura em plano importante, e como vimos no capítulo anterior, muitas delas vindas das escolas de sambas e músicas percussivas de projetos sociais - , e o estilo *Boom Bap* no segundo – ora, e uma possível tradução cultural adequada do termo seria ‘tum tá’, pois alude ao som de golpe em bumbo e caixa de bateria²¹⁰. Ou seja, até mesmo onde o tambor não está, ele está. Na música de sample do Morro das Pedras, não sai o tambor para entrar o sample, entra o sample que é , em fins acústicos, o tambor.

O ponto que queremos chegar é que essa musicalidade afrodescendente, caracterizada pela ciclicidade de uma base rítmica executada com timbres de tambores, permeia todas as práticas musicais investigadas na experiência etnográfica, por mais que apareçam em campo de formas diversificadas e algumas distantes na conformação de redes de sociabilidade. Ao identificar esse aspecto em comum, passamos a focá-lo e desdobramos a reflexão para a historicidade dessa musicalidade, que abarca as mais diversas formas no transcorrer histórico, até suas singularizações atuais no Morro das Pedras.

Não se trata, aqui, da pretensão de tecer uma narrativa histórica, trata-se de perceber que a musicalidade da qual falamos veio sendo (re)construída no interior da vida social, tendo como centro dessa ação o homem negro africano, escravizado, transladado, transformado em mão de obra assalariada de baixa remuneração, e que, atualmente, encontra-se aglomerada nas favelas americanas, das quais o Morro das Pedras é apenas um exemplo.

209 Musicalidade é habilidade humana que socialmente se adquire de maneira diversificada. Há, portanto, diferentes musicalidades de etnia para etnia, de grande grupo para grande grupo, de família para família, de indivíduo para indivíduo, conforme indivíduos, famílias, grandes grupos, e etnias experienciam a música no bojo das relações sociais em que as práticas musicais se inserem. Ora, no âmbito da comparação entre grandes grupos - a musicalidade de povos e etnias por exemplo - a diferença de desenvolvimento da musicalidade é qualitativa em função de as diferentes etnias terem desenvolvido sistemas musicais que valorizam parâmetros sonoros diferentes, com organização temporal diferentes, temperamento de alturas e escalas diferentes. (BLACKING, 1973)

210 Guimarães (2007) observa que a característica de produzir samples a partir de materiais musicais afro-brasileiros é uma característica geral do rap brasileiro.

As práticas musicais não são autônomas em relação à vida social, elas não fazem sua própria história. Se o sistema idiomático das *time-lines* chegou ao Brasil, sobreviveu e se esparramou como algo presente na vida de uma maioria de brasileiros, é porque historicamente os negros reconstruíram e resistiram em formas de sociabilidade, práticas musicais em que as *time-lines* e os tambores se inserem. Em cada momento dessa história de reconstrução e resistência, essa musicalidade se expressava em formas distintas, chegando até as formas atuais, em especial, no caso desta etnografia, as singulares no Morro das Pedras.

Ampliando a visão, percebemos que os sentidos de identidade negra evocados pelas práticas musicais em estudo decorrem, não do repertório musical e a musicalidade que o perpassa, mas do íntimo lastro histórico que o tipo de repertório e musicalidade em questão apresenta de forma associada à construção histórica das populações negras. Hoje, as formas musicais estudadas seguem sendo produzidas por uma maioria de negros, tanto no Morro das Pedras quanto de forma geral, dado este que corrobora com o nosso raciocínio e percepção das singularidades presentes como continuidade. Elas se enquadram no marco em que **música é expressão de historicidade da negritude**. E isso se verifica também nas letras de boa parte das canções que recorrentemente evocam questões vinculadas a esse tema.

O local de moradia e o modo de vida são também muito evocados nessas expressões musicais. Isso se verifica nas letras de U-Gueto, nas letras de uma parte considerável de sambas, nas letras do pagode, do rap e do funk. Se verifica nos tipos de materiais sonoros usados, que muitas vezes indicam a falta de recursos – percebida, por exemplo na decisão dos MCs de dispensarem DJs e passarem a usar recursos mais baratos e disponíveis na internet, nos casos do funk e rap – e a criatividade na solução dessa falta – como na construção de instrumentos a partir de material reciclado, no caso do início dos Arautos do Gueto e ainda no atual Bloco Tamborilata. Nada além do esperado, uma vez que as atuais formas históricas de vida da maioria da população negra correspondem às formas de vida do extrato mais empobrecido da classe trabalhadora brasileira residente nos aglomerados.

As práticas musicais estudadas encontram-se no marco em que **música é expressão da condição de pobreza e favela.**

Da mesma forma em que, de maneira geral, as práticas musicais estudadas são expressão de negritude pobre e favela, elas são também outras coisas, na medida em que elas se diferenciam no interior da vida social. Vejamos: a roda de samba (e o samba de raiz) aparece como a prática musical mais antiga e tradicional no Morro das Pedras dentre as vigentes. Os relatos indicam a presença do samba no Morro desde os primórdios, localizando-o como prática dos migrantes que vieram trabalhar em Belo Horizonte. Os interlocutores da pesquisa, de forma geral, afirmam, partindo da constatação da presença do samba desde as origens do Morro, ser esse parte da alma do Morro das Pedras. Há uma relação com o passado e a tradição, seja na exigência dos instrumentos de percussão de pele de couro, instrumentos harmônicos considerados de tradição como cavaco, violão de sete cordas e banjo; seja na descrição das roupas típicas, do sapato social ao chapéu panamá. Ressalta-se aqui o aspecto comunitário e participativo expresso na espera de que a assistência participe com a ‘palma na mão’ e cantando junto, na rotatividade de instrumentistas e puxadores dentro da roda, e ainda nos pratos servidos que carregam em si a ideia de partilhar: feijoada, angu à baiana, suã com *ora pro nobis*. A roda de samba, como forma privilegiada de execução do samba de raiz, é expressão de tradição, de um passado (idealizado ou não). Não à toa, a ideia de resgate e perpetuação da tradição está sempre presente nas motivações de seus praticantes. Assim, **música é tradição familiar e comunitária.**

Por outro lado, sabemos que sobre o samba, historicamente e nacionalmente foram projetadas aspirações externas do ambiente da favela, quando de sua promoção à condição de música nacional por excelência. Tais projeções se enraizaram devido à profunda introjeção que as formas midiáticas do samba possuem na vida das pessoas do Morro. Se o samba é expressão de negritude favelada e pobre, ele é também uma expressão romantizada da favela, da pobreza e do negro brasileiro, germe de certa expressão de brasilidade

amplamente compartilhada por brasileiros de todas as classes sociais. Construção ideológica que consiste numa herança cultural do período getulista, com forte caráter racista.

Não se trata de dizer que o samba é uma prática tradicional de famílias negras moradoras de favela ou uma prática nacionalizada símbolo de uma brasilidade ideologicamente conformada que romantiza o negro, a favela e a pobreza como fundantes. Ele é as duas coisas ao mesmo tempo. Essa dualidade interna produz desdobramentos que são verificados na prática da roda de samba no Morro das Pedras: é preservada nas suas formas mais tradicionais e comunitárias (roda e comida partilhada, por exemplo) por famílias e rede de amigos com lastro histórico na prática do samba, ao mesmo tempo em que é realizada em bares e feiras para um público distinto com interesse de entretenimento na cultura tida como nacional. Chega-se inclusive ao formato de palco, onde a roda se desfaz e os músicos se posicionam frontalmente a um público, numa estética específica de palco com sonorização e iluminação características desse ambiente diverso das rodas familiares e em bares da comunidade. Manifestação disso é também o vasto repertório que reúne canções com discurso melódico e harmônico muito rebuscados, como as composições de Evandro Mello, e canções onde esses parâmetros musicais se encontram de forma mais simples e combinados a aspectos rítmicos, timbrísticos e percussivos fortemente elaborados como as de Seu Domingos do Cavaco. E isso ocorre sem que tais diferenças signifiquem uma diferenciação interna do gênero para os praticantes, tudo é samba de raiz. A noção de tradição negra que engendra o samba é também vista como cultura e entretenimento para não moradores de favela e não negros que o consomem como cultura e entretenimento vinculada à noção de brasilidade. O mesmo ocorre com o samba-enredo para o carnaval. E isso acontece mesmo que com boa parte das letras do samba de raiz se ocupando em descrever e narrar o cotidiano da favela, romantizado ou não. Assim, **música é expressão de brasilidade cuja noção romantizada de negritude pobre favelada é fundante.**

À medida que o samba se fixa como tradicional, referente ao passado, e torna-se elemento cultural compartilhado para fora da favela, patrimônio nacional, romantizando a favela e seu morador, o subgênero do samba pagode passa a ocupar um espaço na vida musical do Morro das Pedras como forma de expressão de negritude negra favelada não mistificada e mais condizente com o modo de vida atual dos moradores. O pagode é expressão de uma juventude negra pobre e favelada que ama, que se apaixona, que trabalha, que tem sua renda, que vive conforme suas possibilidades. Como continuação do samba, o

pagode se despe da obrigação com a tradição e o passado deificados (de modo geral, pois em certas particularidades algumas canções revisitam esse aspecto do samba), se despoja da condição de identidade nacional (novamente de modo geral, pois há particularidades), para melhor se identificar com as atuais formas de vida dos favelados. Isso se expressa nos instrumentos de percussão de náilon, nos instrumentos amplificados, nas “vozes americanizadas” dos cantores, nas vestimentas que acompanham a moda e nas letras cuja preocupação é falar da subjetividade mais latente dos ouvintes. Isso não quer dizer que o pagode e o samba de raiz sejam coisas que se diferenciam a ponto de se oporem. Ao contrário, são expressões dos extremos da dualidade interior do samba. Tais expressões se revelam nos binômios tradição – modernidade, velha guarda – juventude, roda de samba – shows de palco, chapéu panamá – moicano, violão de sete cordas – guitarra, identidade nacional – subjetividade favelada, suã com *ora pro nobis* – espetinho, etc. Assim, **música é expressão de subjetividade e identidade em relação à vida objetiva da juventude trabalhadora e moradora da favela.**

À música dos Arautos do Gueto aderem outros sentidos também além da expressão de negritude pobre favelada. Por ser uma música produzida na relação professor – aluno, no interior de projetos sociais, os sentidos de brincadeira, de diversão, de valor da educação que forma a cidadania, da mobilização comunitária para enfrentar o problema do comércio varejista de drogas são assim somados. É uma complexificação que a música desenvolve no interior do projeto social onde sobre ela são lançadas aspirações ideológicas de prevenir que crianças e adolescentes sigam “o mau caminho” (numa acepção neopentecostal) nas palavras dos Arautos. A eficácia do trabalho dos Arautos do Gueto, verificada nos relatos de sucesso de ex-alunos que se profissionalizaram artistas, ou que se aproximaram da possibilidade de tornar-se trabalhadores do comércio varejista de drogas e “resistiram à tentação”, é quantitativamente maior que os relatos de insucesso. Ressalta-se ainda a importância dos Arautos na formação de músicos dentro do Morro das Pedras que hoje espalham-se como agentes ativos de diversas expressões musicais, do samba ao funk, passando pelo pagode e rap. Essa eficácia, em partes é explicada pela particularidade de o Grupo ter sido gestado e formado por moradores do Morro, que estabeleceram ao longo de suas vidas relações pessoais com alunos e pais, com conhecimento sensível das vivências deles em relação às problemáticas do comércio varejista de drogas, agindo de forma mais consequente em abordar tais vivências, e consolidando, com suas turmas de alunos, grupos de amizades com fortes laços pessoais orientados por um *ethos* específico em que o comércio

varejista de drogas figura como um “mal caminho, um desvio”. A música assim, é um meio de “educação social”. Essa particularidade dos Arautos do Gueto destoa, mas não nega, a generalização apresentada por Araújo, *et alli* (2006) sobre os processos de educação musical em projetos sociais, que leva, às crianças e adolescentes das comunidades faveladas, repertórios musicais de pouca interação identitária e partem da premissa que a prevenção do envolvimento das crianças e adolescentes com o crime se dá ocupando seu tempo livre, obedecendo à premissa de que, tendo tempo ocioso, o negro favelado tende a se tornar um criminoso. Assim, **música é formadora de caráter, instrumento ideológico, de educação e de regulação social.**

No rap e no funk há um outro sentido que se adere aos inicialmente já citados. Esse outro sentido é de modernidade, em função do uso de tecnologias digitais na produção da música. Assim, **música é modernidade**, também. Mas não apenas. O rap traz consigo uma expressão de cosmopolitismo por ser uma expressão musical mundializada, presente nas favelas de todo o mundo graças a projeção possível pelas mídias internacionais, e de modo geral, ele carrega o caráter da denúncia das injustiças sociais contra pobres, negros e favelados e de exortação moral contra o “mal caminho”. No Morro das Pedras, há a especificidade de a maioria dos rappers serem evangélicos, neopentecostais. Isso dá ao rap a característica de ser também evangelizador. Essa importância que a palavra assume no rap está associada ao principal estilo de rap no local, o *Boom Bap*, que além da alusão que faz aos timbres percussivos e uma estrutura em *time-line* como já visto, proporciona uma cadência lenta e uma clareza sonora que possibilita melhor compreensão das letras. Assim, **música é instrumento de exortação moral, evangelização, denúncia social.** Isso, de modo geral, pois há a particularidade verificada em campo do rap de MC Vinição que se coloca menos nesse lugar e é o rapper do Morro das Pedras de maior projeção dentro e fora da favela do Morro das Pedras.

Por sua vez, o funk possui os sentidos da marginalidade mais explícitos. Da apologia ao comércio varejista de drogas e à prostituição, o funk denuncia ao mesmo tempo em que louva alguns aspectos da vida no Morro vinculados às atividades criminais que ali são exercidas. Boa parte do repertório funk é expressão do estado de exceção e do estado paralelo produzidos pela ação do crime organizado. Patinho feio da família, na aparência imediata, o funk quebra a tradição que o samba de raiz procura perpetuar, sexualiza as relações pessoais enquanto o pagode louva o amor e as paixões, transforma em ironia e brincadeira as

denúncias das mazelas sociais operadas pelo rap. **Música é escracho, normalização do imoral e questionamento da ordem vigente.** Isso, de forma geral, pois, conforme verificamos, há as particularidades do repertório identificado em campo como “motivacional”, que se aproxima da música como exortação moral e evangelização.

De conjunto, as músicas no Morro das Pedras são **expressão de negritude pobre e favelada.** A partir disso, desdobram-se outras cognições que à primeira se somam e a complexificam: **música é tradição familiar e comunitária; música é modernidade tecnológica; música é expressão de brasilidade cuja noção romantizada de negritude pobre favelada é fundante; música é expressão de subjetividade e identidade em relação à vida objetiva da juventude trabalhadora e moradora da favela; música é formadora de caráter, instrumento ideológico, de educação e de regulação social; música é instrumento de exortação moral, evangelização e denúncia social; música é escracho, normalização do imoral e questionamento da ordem vigente.** Todas essas coisas que a música é, ou pode ser ao longo de suas diferenciações, convivem e estabelecem trocas entre si. Quer dizer, todas essas características da música, ou do que a música é ou pode ser, estão presentes em todas as práticas musicais estudadas, embora umas mais em certas práticas e outras menos, umas prevalecendo sobre outras. Mas há também o caso em que as combinações de características e definições do que é música gera tensões no interior de uma determinada prática musical ou entre elas. Por exemplo, o fato de o samba ser tradição familiar e comunitária e, ao mesmo tempo, ser música nacional e expressão de brasilidade, gera uma tensão interna que se verifica nos opostos roda tradicional - show de palco.

Todas essas coisas que a música é, acima elencadas, só podem ser se ela se realizar na vida social. Para o samba de raiz ser tradição familiar e comunitária, ele precisa ser forma de sociabilidade, diversão e entretenimento para seus praticantes; da mesma forma que, para ser expressão de brasilidade, cuja noção romantizada de negritude pobre favelada é fundante, precisa ser forma de sociabilidade, diversão e entretenimento nacionalizada. Para o pagode ser expressão de subjetividade e identidade em relação à vida objetiva da juventude

trabalhadora e moradora da favela, ele precisa ser forma de sociabilidade, diversão e entretenimento dessa juventude. Para a música dos Arautos ser educativa, formadora de caráter, instrumento ideológico e de regulação social, ela precisa ser forma de sociabilidade, diversão e entretenimento para seus alunos. O mesmo acontece com o rap, para que possa ser expressão de modernidade, instrumento de exortação moral, evangelização e denúncia social; assim como com o funk, para que possa ser escracho, normalização do imoral e questionamento da ordem vigente. Assim chegamos a uma nova generalização em que **música é forma de sociabilidade, diversão e entretenimento**. O que quero dizer é que todas essas coisas que a música, são na verdade valores, falamos aqui do valor de uso da música.

A investigação desse caráter que a música toma deixa mais evidente um outro aspecto das práticas musicais pesquisadas, trazendo para o centro da questão o aspecto da música como troca. Uma roda de samba mais familiar, com aspectos mais comunitários, como as verificadas no quintal de Seu Domingos ou no Bar Apertadinhos, mostra sujeitos tocando para si mesmos e para amigos e pessoas próximas, onde, em troca de sua música, os músicos recebem dos amigos e familiares comidas e bebidas. É uma troca simples, direta, não mediada pelo dinheiro, entre pessoas que se conhecem e se olham nos olhos. Quando, entretanto, a roda de samba se torna uma prestação de serviço em troca de dinheiro, ela vai ocorrer fora do Morro das Pedras, na feirinha da Avenida Silva Lobo, em bares e casas shows, até sua transposição para o palco. Esse ‘quando’, não é um quando historicamente datado, pois ambas as situações ocorrem contemporaneamente uma à outra, mas é um ‘quando’ logicamente marcado. E isso é assim porque o samba de raiz é uma prática musical comunitária e familiar e, ao mesmo tempo, uma prestação de serviço em troca de dinheiro. O desenvolvimento dessa segunda característica expõe a fetichização do samba por parte de setores não favelizados da sociedade que o procuram para seu consumo como serviço de lazer e entretenimento cultural, apegados aos aspectos vistos da expressão romantizada de negritude pobre favelada fundadora da brasilidade. E esse é um dos fatores que colaboram para os fatos de que, como consequência, o samba tenha “decido o Morro, se exilado do Morro”, nas palavras de Seu Domingo do Cavaco, e a Escola de Samba Cidade Jardim ter se “afastado da comunidade e se voltado para um público de alto nível intelectual e financeiro” nas palavras de Alexandre. No segundo caso de troca, estabelece-se nos marcos da sociabilidade e serviço de entretenimento, uma dinâmica em que o músico recebe um cachê ou *couvert* do dono da bar que retira essa porção de dinheiro das trocas efetuadas pelo público para entrada e / ou consumação. Aqui, a

presença de uma indústria de entretenimento é determinante para a intermediação das trocas, retirando delas a sua porção.

Há ainda o caso de financiamento público para certas atividades, como patrocínio público para o Bloco Dragão de São Jorge e recursos de políticas de incentivo à cultura que financiaram gravação de CD e show de Cinara Ribeiro. Aqui, as políticas de Governo para a cultura, geralmente voltadas para o incentivo de expressões culturais de brasilidade, são determinantes na intermediação das trocas.

Se o samba desceu o Morro, o pagode tomou conta. O pagode, como subgênero do samba, não é apenas o samba despido de suas “responsabilidades” externas para com o ideário de identidade nacional. Se fosse assim, sua prática se daria em rodas apenas de maneira despreocupada com esse sentido. Tampouco, o pagode é apenas a continuação do samba, que se volta para o público interno da favela, órfão do samba de raiz. Como objeto de troca, ou seja, como prestação de serviço, o pagode oferece entretenimento aos fins de semana para a juventude local, nos momentos de reposição de sua força de trabalho, ou seja, nos momentos de lazer e descontração aos fins de semana. E sendo assim, sua forma de palco para bares no interior da favela, em especial bares com áreas grandes, para abrigar a maior quantidade possível de pessoas em busca desse lazer, com condições favoráveis de amplificação e sonorização, como é o Bar Casa Verde, é a ideal. Aqui estabelece-se uma relação de troca, nos marcos da sociabilidade e do serviço de entretenimento, em que o músico recebe um cachê ou *couvert* do dono do bar, que retira essa porção de dinheiro das trocas efetuadas pelo público para entrada e / ou consumação. Aqui, a existência de uma indústria de entretenimento local é determinante na intermediação das trocas.

No caso dos Arautos do Gueto, a música como sociabilidade, diversão e entretenimento é a base fundante de sua pedagogia que permite fazer a música ser ferramenta ideológica, ser música que educa, que instrui. Não podemos perceber a música dos Arautos do Gueto como prestação de serviço se não a associarmos ao comprador, que não é diretamente o público das apresentações, nem os próprios alunos que usufruem diretamente do serviço de entretenimento, divertimento e educação. Aqui, a cadeia de trocas torna-se mais complexa. O Estado compra a prestação de serviços dos Arautos, seja através da Secretaria de Segurança Pública do Estado de Minas Gerais, por intermédio do Programa Fica Vivo de redução dos índices de homicídios, seja através de mediadores na iniciativa privada que “patrocinam” os projetos dos Arautos em troca de isenções fiscais. Não à toa, as atividades principais do

Arautos ocorrem na Escola Pública local (Bloco Batuque Salubre) e no Centro Cultural Comunitário Flor do Cascalho (Bloco Tamborilata). Aqui, as políticas públicas e de Governo de regulação²¹¹ e controle social²¹² sobre as populações de favela são determinantes.

O mesmo tipo de tensão observada no samba de raiz, em que é música comunitária familiar de tradição e serviço de entretenimento para um público externo, se verifica no interior da prática do rap. Ao mesmo tempo que é uma prática comunitária, envolvendo famílias, é, por necessidade, prestação de serviços artísticos. Em um polo, ficam a prevalência do estilo *Boom Bap*, com suas letras que combinam denúncia e exortação moral e religiosa, a resistência ao freestyle de batalha pelo caráter agressivo, cujas principais referências na etnografia são Mano Coti e MC Big Mic. Em outro polo, ficam a abertura para estilos mais dançantes como o *speed flow*, com suas letras rápidas e de compreensão mais dificultosa, com uma abordagem mais desprovida de denúncia ou exortação, e a participação nos duelos de MC de Belo Horizonte, cujo representante é MC Vinição. O pouco apelo comercial existente sobre a prática do rap deixa em maior evidência seu caráter comunitário, fazendo uso de espaços públicos e comunitários no interior do Morro das Pedras e eventos onde a participação do público se restringe a uma rede de sociabilidade pequena, da qual fazem parte os rappers. Aqui, a existência das igrejas neopentecostais, e de espaços públicos de sociabilidade e lazer, advindos de políticas de regulação e controle social, como quadras e centros culturais comunitários, e uma pequena indústria de entretenimento voltada para as expressões mais entretivas do rap, são determinantes na intermediação das trocas.

As relações de sociabilidade permeadas pelo divertimento e entretenimento no funk passam pela espontaneidade da reprodução das mídias em festas e espaços diversos por grupos de pessoas se divertindo e musicalmente se expressando nas ruas, becos e casas, tornando o funk parte preponderante da paisagem sonora, mas passa fundamentalmente pelo interior dos bailes, espaço privilegiado desta prática para o qual as músicas geralmente são feitas. É nos bailes que as pessoas se encontram para dançar o funk e estabelecer diversos tipos de trocas entre si. De forma mais objetiva, as entrevistas revelaram a forte presença do comércio ilegal e varejista de drogas, seja circulando no interior dos bailes efetuando a venda de drogas para os usuários no público, seja na produção e/ou financiamento dos próprios

211 Sobre Regulação Social: Aqui, consideramos como regulação social mecanismos que buscam minimizar os efeitos negativos da super-exploração da força de trabalho, de maneira a possibilitar a manutenção da exploração e da capacidade de consumo dos setores super-explorados. (FILHO e PAULANI, 2011).

212 Sobre Controle Social: para Marx, com o propósito de garantir a hegemonia da classe economicamente dominante o controle social é executado pelo Estado com o objetivo de assegurar a reprodução do capital e evitar a sublevação revolucionária das massas. (BOBBIO, 1982 *apud* ALESSIO 2016).

bailes. Importante ressaltar que a presença do comércio varejista no baile é afirmada por não funkeiros e funkeiros, mesmo que essa afirmação venha acompanhada de outras que negativizam o baile ou relativizam a presença do comércio ilegal em seu ambiente. Esse lugar da ilegalidade ajuda a compreender os sentidos evocados no funk de normalização da imoralidade, do questionamento da ordem vigente e do escracho, presentes nas formas mais ou menos explícitas, conforme o estilo: proibidão, putaria, etc. Mas não apenas isso. Esse lugar ainda explica a fronteira, no interior das redes de sociabilidade, que afasta os praticantes do funk dos praticantes das demais músicas estudadas. Assim percebemos que os conflitos aparentes entre, de um lado Arautos e sambistas, e de outro os participantes do funk, não se tratam de simples conflitos estéticos como parece ser num primeiro momento, não se tratam de disputas de hegemonia entre gêneros musicais e tampouco se limitam às disputas pelos espaços de sociabilidade como lugar para a realização de suas atividades musicais. É, de fundo, um conflito sobre a forma de relação estabelecida com o comércio de drogas no interior da favela. Os Arautos possuem como pilar de sua prática musical o combate ao comércio varejista de drogas na forma da prevenção do envolvimento de crianças e adolescentes com o mesmo. O funk normatiza-o. Os sambistas procuram reestabelecer um passado anterior à presença ostensiva do comércio varejista no Morro. O funk afirma a presença desse e demarca o território. Os músicos, MCs e DJs, são remunerados pelos promotores dos eventos, na forma de cachês. Acontece que os promotores dos bailes funk são os próprios traficantes varejistas, ou a eles se encontram associados diretamente ou informalmente. Aqui, para que o funk se realize enquanto prestação de serviço, torna-se determinante o comércio varejista de drogas.

Para a música e as práticas musicais estudadas serem a diversidade de coisas que dizemos que são, elas precisam se realizar no bojo das relações sociais. Mais precisamente, como trocas, que se apresentam num primeiro momento de maneira mais simples entre membros de uma mesma família e entre amigos, numa roda de samba ou num *freestyle* descompromissado de rap. Mas há também as trocas intermediadas pelo dinheiro, como no pagamento de *couverts* e cachês, e ainda as trocas mais complexas que demanda intermediadores como a indústria do entretenimento, nas figuras dos bares e casas de shows, o comércio varejista de drogas, ONGs e instituições públicas e privadas. Aqui, figura a **música como prestação de serviços**. Vista desse modo, a música como tal faz emergir as perguntas: Quem presta serviço para quem? Em que condições? E a resposta a essa questão coloca os sujeitos e suas relações sociais em maior evidência.

Os sambistas, de forma geral, possuem arrecadação financeira nas rodas de samba da feirinha da Silva Lobo e em outros bares que não o tradicional Apertadinhos, onde recebem *couverts* pagos pelo público presente ou cachês do promotor do evento, bar ou feira que o retira da entrada de dinheiro que ocorre da venda de outros produtos. Cabe lembrar que a arrecadação financeira desses sambistas é insuficiente para arcar com seu custo de vida, obrigando-os a desenvolverem outros trabalhos, a maioria na informalidade e no setor terciário. Para muitos, do ponto de vista da principal fonte de renda, o samba é secundário. Para outros, além das rodas de samba, ainda fazem shows de palco, com samba de raiz ou pagode, ou os dois. Um público externo ao morro é mais acionado devido ao interesse no consumo do samba, como já vimos, devido ao status de música nacional e modelo de brasilidade, visão romantizada do negro, da pobreza e da favela. O fato de o público mais interessado no serviço dos sambistas ser externo, é um dos elementos que contribui para que o “samba descesse o Morro pra cidade”.

Entretanto, esse não é o único elemento que faz o samba descer o Morro. Sendo a roda de samba, também uma prática de caráter comunitário, ela demanda a existência de espaços de sociabilidade em que as trocas possam se realizar em sua forma tradicional, ou seja na roda mais íntima, entre familiares e amigos. Esses espaços, entretanto, têm sido reduzidos por uma diversidade de fatores que interagem entre si: 1) **as políticas de controle social** sobre a vida civil no Morro que, a) combina a ação repressora da polícia sobre agrupamentos de pessoas nas ruas; b) a imposição que, mesmo uma roda de samba familiar e tradicional, se não for no interior de um espaço doméstico e privado, precisa de alvará de

funcionamento para a acontecer; c) a não liberação dos mesmos alegando a manutenção da ordem e prevenção de incidentes vinculados ao crime organizado. 2) O processo de **gentrificação** no Morro das Pedras que, a) retira da comunidade espaços domésticos de realização de práticas comunitárias, quando das desapropriações e relocação das pessoas em apartamentos onde espaços dessa natureza não existem, e b) retira espaços coletivos e comunitários para a realização de obras de ampliação do sistema viário e urbanização, o que ajuda na circulação policial e, portanto, a gentrificação se combina com o controle social. E essas são questões igualmente sensíveis para a prática do rap no Morro das Pedras que, devido ao seu caráter familiar e comunitário mais amplo em relação ao caráter comercial, sofre de forma muita parecida a sensação de não haver espaço para si no Morro.

O que queremos ressaltar aqui é que a redução dos espaços de sociabilidade no Morro das Pedras, promovida pelo controle social e gentrificação, atinge as práticas musicais no seu aspecto mais tradicional, comunitário e não comercial. Não à toa o samba de roda se vê reduzido, assim como também os festivais de rap. Esse último passa a buscar abrigo em espaços públicos vinculados à **regulação social**: centros comunitários, igrejas evangélicas e aparelhos públicos de cultura e lazer.

Mas há o outro lado dessa mesma moeda. A gentrificação favorece a construção de bares grandes, com espaço e infraestrutura mais adequados segundo as regras vigentes para a realização de eventos que, obtendo alvará de funcionamento, passam a oferecer serviços de sociabilidade, diversão e entretenimento, como é o caso do Bar Casa Verde. Mas, dessa vez, o capital investido no estabelecimento e nos custos da liberação de alvará precisa retornar valorizado. Por isso, há a necessidade de atrações musicais de maior identificação e interesse do grande público da favela, cujos aspectos estéticos possam ser reproduzidos no palco, com tecnologia de sonorização e amplificação de forma a ter mais projeção, atingindo um público maior do que o de uma roda. Além disso, as atrações musicais precisam desempenhar melhor as funções de diversão, ou seja, serem mais isentas das intenções de exortação. E esses não são o caso geral do samba de raiz, nem do rap.

Consequentemente, as expressões do pagode e do funk melhor ocupam esses espaços, pois seus formatos tanto se adequam aos palcos sonorizados quanto oferecem entretenimento para muitas pessoas. São expressões da música local que melhor correspondem às expressões de subjetividade da população negra, pobre e favelada em seu momento de reposição de sua força de trabalho, ou seja, em seu momento de lazer e

entretenimento. Aqui, as relações de troca envolvendo a música se tornam mais complexas, pois os músicos recebem pela prestação de serviços, cachês ou *couverts*, que são intermediados pelo dono do estabelecimento ou promotor do evento, que retira essa porção de dinheiro daquela que arrecada na venda de outros produtos e / ou na entrada. A maioria dos artistas do pagode e funk, entretanto, não conseguem arcar com seu custo de vida apenas com a renda gerada pela sua prestação de serviços musicais e, conseqüentemente precisam desenvolver outras atividades profissionais, geralmente no terceiro setor e na informalidade.

Os Arautos do Gueto produzem sua música como instrumento ideológico de educação social. Visto de forma superficial, parece-nos que a troca se dá na relação professor - aluno. No entanto, vista ao fundo, há uma complexidade nessa relação de troca envolvendo intermediadores e outros elementos determinantes. Para que sua música se realize como tal, as relações sociais de troca necessárias demandam: 1) a existência do que se considera risco social, no caso, o **comércio varejista de drogas** e o assédio deste sobre crianças e adolescentes com a intenção de recrutar trabalhadores, sendo esse um elemento basilar e mobilizador dos intermediários que são: 2) as políticas de controle social, que abarcam e estruturam as ações do grupo e de seus projetos sociais; 3) falência dos mecanismos de regulação social básicos, escola por exemplo, e entrada de novas políticas de regulação social que abarque e estructure as ações do grupo e dos projetos educacionais.

À medida que o varejo de drogas se desenvolve, as políticas de estado de contenção ao mesmo entram em ação, sendo uma das suas formas de atuação, o investimento público em ações das quais se espera, como resultado a médio prazo, a redução do processo de recrutamento de novos trabalhadores para o comércio varejista. O Estado então passa a operar programas que financiam atividades dessa natureza, ditas de forma geral, políticas de controle social. No caso desta etnografia, destacam-se duas particularidades desse processo geral: 1) O quase monopólio, ou pelo menos uma hegemonia dos Arautos do Gueto no desenvolvimento dessas atividades no Morro das Pedras, o que é explicado pelo seu lastro histórico, enraizamento e sua proximidade do público final; 2) O Morro das Pedras ser o

principal foco de atuação das políticas estatais de controle social dentre as favelas mineiras, como vimos no capítulo 1.

O desenvolvimento das políticas de controle social favorece assim, a atividade dos Arautos, oferecendo a eles estrutura e recursos em troca de seus serviços. Isso se verifica no curso histórico dos Arautos, que, através do Programa Fica Vivo, recebeu do Estado investimento com o qual pode melhor se formar e qualificar em intercâmbio com o projeto carioca AfroReggae, desenvolvido no Morro do Vidgal. Entretanto, no início de suas atividades, o controle social era um problema com o qual os Arautos se confrontavam com mais frequência, como aparece nos relatos de casos de assédio policial, até que posteriormente foram estabelecidos outros tipos de relações. Tais políticas de controle social, se combinam com as políticas de regulação social, ou seja, de minimização dos efeitos negativos da pobreza, da superexploração da força de trabalho. É esperado portanto, que atividades em educação que compõem tais políticas adentrem o Morro das Pedras, hoje na forma de ONGs e instituições privadas que recebem do Estado, através de isenção fiscal, os recursos para financiar atividades desta natureza, onde novamente os Arautos do Gueto são acionados.

As relações de troca estabelecidas aqui são, num primeiro momento, a de professor – aluno. No entanto, resguardando os aspectos subjetivos que se estabelecem nessa troca, os alunos não oferecem aos professores nada pela atividade musical desenvolvida. Aqui entra o Estado como financiador, que pode ou não incluir outros intermediadores através da isenção fiscal. O estado, por sua vez, retira os recursos financeiros da sociedade civil, uma pequena parcela da mais-valia total extraída do trabalho total da sociedade, que retorna a ela na forma de serviços de regulação e controle social.

Se por um lado, o controle e a regulação social estruturam o trabalho dos Arautos do Gueto, de outro lado há desconfortos que esse teve de enfrentar no início de suas atividades. Trata-se dos mesmos desconfortos vivenciados pelos sambistas na sua dificuldade com os alvarás para realização de suas rodas, outra razão para o fato de que “o samba tivesse que descer o Morro”, como vimos. Também são os mesmos desconfortos vivenciados pelos rappers, que conforme os relatos, devido aos estereótipos e sua estética sonora e visual, são recorrentemente confundidos pela polícia com criminosos e funkeiros. Esses últimos são os mais afetados pela ação do controle social que, como já reiteramos algumas vezes, tem seu principal espaço de realização das trocas, o baile funk, vetado e mais diretamente reprimido, como um bode expiatório.

A regulação social, além de participar da estruturação do trabalho dos Arautos, faz respingar estruturação em outras práticas musicais. O estúdio de música comunitário da Associação dos Moradores do Morro do Cascalho é fruto de uma política de regulação na área da cultura, que oferece um tipo de estrutura de trabalho sonoro e musical a pessoas que não teriam condições de acessar tais ferramentas. Além dos Arautos do Gueto, que usufruem deste recurso usando-o nos ensaios e gravações do Bloco Balanço, uma parte considerável dos rappers e funkeiros se apropriam do espaço para a produção de sua música. Ainda assim, a maior parte do funk que predomina neste estúdio é o funk motivacional, ou seja, aquele funk que opera exortação moral e às vezes religiosa, mais distante do funk de maior execução nos bailes. O funk putaria e proibidão encontra dificuldades de acesso, em função de o ambiente, associado à regulação social e em alguma medida ao controle social, lhe ser avesso.

O rap, com seu caráter de denúncia e exortação, familiar e comunitário; com seu aspecto comercial reduzido, encontra seus espaços de realização nas estruturas vinculadas à regulação. Além do estúdio comunitário para a produção e gravação de suas músicas, os rappers fazem usos de espaços da administração pública direta e indireta: centros culturais públicos e comunitários e quadras esportivas públicas, utilizando dos recursos de som destes espaços e próprios. Mas há um outro espaço privilegiado: a **igreja evangélica**. Com o alto grau de exortação moral e às vezes religiosa, muitos rappers têm encontrado nas estruturas religiosas espaço para sua apresentação. Este vínculo com a igreja, expresso nas letras evangelizadoras, é selado nas trocas efetuadas do espaço religioso para apresentação e exposição da mensagem de conversão religiosa. Aqui, as relações de troca, às vezes, envolve o dinheiro, às vezes, não, e quando não, existem outros favorecimentos aos rappers como a possibilidade de divulgação de trabalho e outros de ordem mais subjetiva. Tais relações de troca são intermediadas ora pelo Estado, nas políticas de regulação, ora pela igreja.

Se o rap é, de certo modo, em algumas de suas relações de troca, intermediado pela igreja evangélica, na medida em que rappers se convertem e se permitem tornarem-se paladinos da fé, o mesmo não acontece com o samba, quando sambistas se convertem. Isso porque o samba, em seu aspecto de sociabilidade, diversão e entretenimento, está associado aos prazeres, à bebida alcoólica e às brincadeiras de conotação sexual tão presentes nos eventos de samba. Há uma tendência de que à medida em que os sambistas se convertem, eles abandonem a prática do samba. Outros buscam justificativas apaziguadoras desse conflito, e um número reduzido passa a produzir algum tipo de samba ou pagode gospel. De qualquer

maneira, não podemos ignorar que hoje, a forte presença do neopentecostalismo no Morro das Pedras – uma forma privada de regulação e controle social – impacta as práticas musicais de diversas formas: seja através da prática musical dos Arautos, que, para ser justificada, encontra na cosmovisão pentecostal termos como “mau caminho, desvio do caminho do bem”; seja nos conflitos promovidos na subjetividade dos sambistas convertidos; seja na demonização do funk até o emergir do funk devocional que adquire um caráter de exortação moral e às vezes religiosa, seja no rap, que se torna seu paladino e de quem funciona como intermediador de trocas.

O funk estabelece suas formas de troca de maneira mais efetiva na realização dos bailes. Da aparente troca simples entre público e músicos, figura a intermediação do promotor do baile que, partindo da arrecadação de consumo do público, oferece aos MCs e Djs o pagamento pelo serviço na forma de cachês. A questão problemática é que parte da arrecadação operada na venda de produtos para o consumo do público advém do comércio ilegal de drogas, operado no interior dos bailes funk. A criminalização da venda e uso de drogas torna-se, efetivamente, criminalização do funk. Como verificado na etnografia, os bailes funk se extinguiram pela ação policial. Vale lembrar da particularidade de que o Programa Fica Vivo de redução do número de homicídios, importante incentivador histórico dos Arautos do Gueto, tem como uma das frentes de atuação o combate ostensivo ao comércio varejista de drogas, acionando a força policial e a atuação estatal jurídica, na prisão e condenação dos criminosos. Como vimos no primeiro capítulo, o programa tem o Morro das Pedras como vitrine de exposição de seus bons resultados e, por consequência, procura alcançar ali os melhores resultados. Dessa forma, tornam-se determinantes também a ação policial e os programas de combate ao comércio varejista de drogas, ou seja, de forma mais ampla, programas estatais de controle social.

Vimos até aqui que a música e musicalidade no Morro das Pedras, como parte das músicas e musicalidade nas favelas brasileiras de forma geral, são expressão de negritude pobre e favelada. Vimos também que as músicas são - umas mais e outras menos, conforme a

modalidade de prática e gênero musical - uma diversidade de outras coisas: música é tradição familiar e comunitária; música é expressão de brasilidade cuja noção romantizada de negritude pobre favelada é fundante; música é expressão de subjetividade e identidade em relação à vida objetiva da juventude trabalhadora e moradora da favela; música é educativa, formadora de caráter, instrumento ideológico e de regulação social; música é modernidade; música é instrumento de exortação moral, evangelização e denúncia social; música é escracho, normalização do imoral e questionamento da ordem vigente. Vimos ainda que todas essas coisas que a música é se reforçam através de elementos extrassonoros que compõem as práticas musicais: o tipo de comida servida ou vendida, ou tipo de vestimenta, conteúdo poético, etc.

Vimos também que a música produzida no Morro das Pedras, além de ser as várias coisas citadas acima, é também, quando se realiza no interior das relações sociais, objeto de troca, torna-se também prestação de serviços. As relações de troca estabelecem, conseqüentemente, os sujeitos sociais que as efetuam. Vimos as trocas simples, entre músicos, familiares e parentes feitas de forma direta entre música e comidas, bebidas, etc.; e as trocas que se dão pela mediação do dinheiro, na forma de *couverts* artísticos por exemplo, e ainda as trocas mais complexas de onde emergem intermediadores e elementos sociais determinantes. Do conjunto de intermediadores e elementos sociais determinantes, são fundamentais para esta pesquisa: a gentrificação, as estruturas das políticas de controle e regulação social, o comércio varejista de drogas e a igreja evangélica.

Vimos no capítulo 2 como alguns desses elementos se fazem presentes no Morro das Pedras. Recapitulemos: Sobre a gentrificação, estudamos que bairros comerciais e residenciais de classe média se desenvolveram ao redor do Morro das Pedras a partir da década de 1950, e esse processo se ampliou na década de 1970 com a implementação de grandes avenidas circundando o Morro e ligando tais bairros ao centro da Cidade. O Morro das Pedras torna-se alvo da especulação imobiliária e, aos processos de regulamentação fundiária e de obras infraestruturais como parte do Programa Municipal Vila Viva, financiado pelo BNDS, Caixa Econômica Federal e recursos do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC), somaram-se ainda o programa Minha casa Minha Vida. Todos esses elementos constitutivos do atual processo de gentrificação no Morro das Pedras exercem interferência positiva e negativa nas práticas musicais do lugar, como a redução de espaços para realização da roda de samba e festivais de rap e a ampliação de espaços aptos aos shows de pagode e

bailes funk. Esse processo de gentrificação ocorre de maneira generalizada nas favelas do país, quanto mais próximas elas são das regiões centrais das cidades sob interesse da especulação imobiliária.

O processo de gentrificação associa-se ao processo de controle e regulação social. A maior valorização dos imóveis e terrenos no Morro das Pedras passa, necessariamente, pela redução e controle do comércio varejista de drogas, do crime organizado. O Morro das Pedras já foi considerado pela Secretaria de Segurança Pública do Estado de Minas Gerais a favela mais perigosa de Belo Horizonte, com a maior taxa de homicídio dentre as favelas de Belo Horizonte, como vimos no capítulo 2. Entretanto, o processo de combate ao comércio varejista de drogas desenvolvido pelo Programa Fica Vivo desde 2002, da Superintendência de Prevenção à Criminalidade, da Secretaria Estadual de Defesa Social do Estado de Minas Gerais, combina ações preventivas, como as desenvolvidas em parceria com os Arautos, e ações policiais repressivas, como as que afetam diretamente os bailes funk.

O programa Fica Vivo se apoia numa estrutura fruto de outras políticas de regulação social como aparelhos públicos e privados, escolas, quadras, ONGs e entidades. Não existe no Morro das Pedras as conhecidas UPPs cariocas. Entretanto, o posto policial instalado logo na entrada principal do Morro, sua boa estrutura e a urbanização da favela favorecem uma maior atuação e controle da polícia sobre a vida civil no comunidade. A maioria dos projetos sociais que atuam no Morro das Pedras estão vinculados ao poder público através do programa Fica Vivo. Além desses, está o Instituto UNIMED-BH, patrocinador atual dos projetos mais importantes dos Arautos do Gueto.

Existe ainda o fenômeno do crescimento do neopentecostalismo no interior desse processo e suas interações com as práticas musicais. Esse fenômeno, comum às favelas brasileiras em geral, quiçá numa porção importante das favelas do mundo, conforme vimos no capítulo 2, corresponde a uma forma de controle e regulação social independente da ação do Estado, cujo terreno fértil é a pobreza. O neopentecostalismo, dessa forma, assume para si importantes atividades de regulação, exercendo controle social através da divulgação de sua cosmovisão baseada na dualidade de bem e mal.

De forma geral, percebemos que as práticas musicais no Morro das Pedras se moldam em íntima relação com os diversos elementos da vida social na favela. A dinâmica

das coisas indica que, com o aprofundar da gentrificação, práticas musicais caracterizadas pelas trocas simples tendem a se reduzir, a não ser que seus praticantes estabeleçam táticas de resistência e preservação. Por outro lado, outras práticas musicais com relações de trocas mais complexas tendem a se desenvolver. Sob maior controle social por parte do Estado sobre a vida civil, práticas musicais de trocas simples e mesmo as de trocas mais complexas associadas às atividades econômicas ilegais também tendem a se reduzir. Por outro lado, há o incentivo e o fomento para que práticas musicais que estabeleçam trocas por intermédio das políticas de controle e regulação social se desenvolvam. Música é expressão de negritude negra e favelada, é também, ao mesmo tempo, uma diversidade de outras coisas que se combinam, objeto de troca nas relações sociais e, concluindo, reveladora do modo de vida e condições sociais estabelecidas.

PARTIDO DIFERENTE²¹³: REFLEXÕES FINAIS

*Vê se não vem quebrar a minha corrente
Só porque o meu partido é um partido diferente
Vê se não vem quebrar a minha corrente
Só porque o meu partido é um partido diferente
Já chega no samba querendo ir embora, assim não dá
Estou acostumado a ficar até o sol raiar
Se não pode cantar, vê se bate na palma da mão
Vê se não incomoda e ajude a cantar o refrão
(Seu Domingos do Cavaco)*

Vivemos num mundo cujo atraso da superação do modelo social vigente, em outras palavras, o sistema socioeconômico capitalista, tem proporcionado um modo de vida cada vez mais urbano com uma porção significativa da humanidade vivendo aglomerada em favelas. A concentração fundiária, o aumento da exploração da força de trabalho e a fatia da mais-valia circulante cada vez mais migalhada são a base do fenômeno de favelização do mundo. Humanidade favelada tem sido cada vez mais o nosso rosto. A vida nas favelas é marcada pela pobreza e poucas condições infraestruturais para o alcance da dignidade humana, o que salta aos olhos numa primeira aproximação. Mas há outros fenômenos que mundialmente se enraízam no terreno fértil das favelas: atividades econômicas ilegais como forma alternativa de geração de renda, e o trabalho informal e precarizado, como vara e anzol para se pescar as migalhas da mais-valia circulante.

A ilusão liberal da não interferência do Estado na sociedade civil se desmorona, até mesmo para os mais radicais dos liberais burgueses, quando se defrontam com os aglomerados barris de pólvora que são o local de moradia desse excedente populacional humano. É preciso, para manter a ordem burguesa desse mundo favelizado, exercer o controle social por um lado, a fim de evitar a explosão dessa massa tão capaz de por o mundo ao

213 Nome de música de Seu Domingos do Cavaco

avesso, e exercer a regulação social por outro, de forma a transformar a massa excedente em mão de obra a produzir mais-valia relativa e apta a consumir mercadorias, sem entretanto, sair da condição de pobreza ou miséria.

Em Belo Horizonte, a favela do Morro das Pedras é apenas uma pequena cena desse espetáculo dramático da vida social contemporânea. Do lixão da cidade à favela com maior grau de gentrificação e interesse pela especulação imobiliária; dos deslizamentos de terra com destruição de casas e vidas, escândalo midiático mundial, à favela de melhor urbanização, infraestrutura e conjuntos habitacionais herméticos e sanitizados; do aglomerado com maior índice de homicídios promovidos pelo comércio varejista de drogas à vitrine dos programas estatais de combate ao crime organizado, o Morro das Pedras é destaque de como a vida nas favelas é de intensa dinamicidade e de como a ordem burguesa é imperativa sobre a mesma.

E no interior desse caldeirão borbulhante, as práticas musicais exercidas e suas transformações não figuram apenas como paisagem sonora, como trilha sonora desse filme. Elas testemunham o modo de vida das pessoas ao mesmo tempo em que se integram nele e dele participam.

Na favela, dentre os diversos tipos de trabalhos improdutivos e informais, a prestação de serviços artísticos, em especial a execução de atividades musicais, tem sido a forma de renda total ou complementar de muitos músicos. Poderíamos render daqui duas discussões importantes: a primeira sobre o fetiche da obra de arte como artigo de comércio; a outra sobre o trabalho musical ser informal e precarizado desde a Europa pré-capitalista. Ambas as discussões já foram bastante realizadas em diversas áreas do conhecimento, e não é de nosso interesse, neste trabalho, o mergulho nesses debates. Ao mesmo tempo, não podemos deixar de trazer a atenção a um importante processo: as práticas musicais das populações de favela, à medida em que se tornam meio de gerar renda num modo de vida marcado pela economia informal e trabalho precarizado, sofrem profundas modificações. E isso não acontece por uma metamorfose espontânea e interna das práticas musicais, mas sim pelas condições em que a música se realiza enquanto objeto de troca no interior das relações sociais.

A música no Morro das Pedras evidencia o lastro histórico das populações originárias da favela, é expressão de negritude favelada. Como uma forma específica e derivada de valor de uso, música é expressão romantizada de negritude favelada, fundante de

uma brasilidade ideologizada pelos extratos médios e altos da sociedade; música é expressão de subjetividade e identidade em relação à vida da juventude trabalhadora e moradora da favela; música é formadora de caráter, instrumento ideológico, de educação e de regulação social; música é instrumento de exortação moral, evangelização, denúncia social; música é escracho, normalização do imoral e questionamento da ordem vigente. Por fim, música só é isso tudo acima descrito na vida favelada porque ela é forma de sociabilidade e, enquanto tal, no contexto apresentado acima é produzida cada vez mais na forma de prestação de serviços, na maioria das vezes, mediada pelo Estado, por microempresas de entretenimento dentro e fora das favelas, e até mesmo pelo comércio varejista de drogas. O exercício da música como prestação de serviços, e até mesmo como troca simples em rituais familiares e tradicionais, tem sido condicionado pelas intensas transformações no Morro causadas pela gentrificação e políticas de controle e regulação social, que no Morro das Pedras, devido ao maior interesse da especulação imobiliária e da construção civil no lugar, se destacam pela intensidade e velocidade. Isso se faz transparecer na extinção dos bailes funk, nas rodas de samba cada vez mais executadas fora do Morro, aos encontros nacionais de pagodeiros que lotam a quadra da Escola de Samba local.

Por questões de cor de pele, de tipo de cabelo, também por questões políticas e culturais, eu me considero negro. Entretanto, na atual divisão racial corrente entre os brasileiros, essa minha negritude é muitas vezes questionada, fazendo com que eu seja chamado de pardo, de moreno, em função da minha cor de pele marrom-avermelhada. O típico mestiço, fruto da mistura de raças, e nos olhares de alguns europeus com quem já tive contato e pronunciaram, o típico brasileiro. Certa vez, em um festival de música popular internacional, diversos europeus participantes, olhavam-me e antes de qualquer conversa apontavam e diziam: “Olha, um brasileiro!”. Mas o mesmo não acontecia com todos os meus companheiros brasileiros de viagem. Eles eram brancos. Cito esse caso para falar de um certo brasileirismo – em analogia a orientalismo - corrente nos centros mundiais. No entanto, essa minha condição racial, aqui no Brasil, não só revela que entre os meus antepassados genealógicos existem brancos e negros, ou que minha condição racial é uma forma de “meio

termo”, mas que os abismos raciais existentes que distanciam negros e brancos socialmente existem de forma relativa para mim. Tenho acesso, embora não pleno, aos “territórios brancos”, da mesma forma que tenho acesso, também não pleno, aos “territórios negros”, sendo aceito em ambos a depender das situações. Sou, assim, para todos os efeitos, um negro embranquecido, e como tal sou o etnomusicólogo que tenta fazer a ponte entre a universidade, hegemonicamente branca, e a favela, hegemonicamente negra.

Resguardando-nos do meu pessimismo frente às possibilidades de mudanças na relação universidade-favela, sem uma mudança estrutural da sociedade que reinvente a universidade e acabe com as favelas reinventando a cidade, temos que perceber que a diversidade cultural e musical brasileira, muito romantizada pelas elites, é nada mais, nada menos, que expressão cultural e musical de abismos sociais, de abissais culturais, nas palavras de Boaventura Santos (2007), que dificultam uma troca mais profunda e honesta entre distintos universos culturais - que sonoramente expressam distintas musicalidades -, por mais que, geograficamente a distancia entre eles seja o de um cruzamento de avenida.

Não defendo aqui a ilusão de uma ecologia de saberes²¹⁴, em que, como já disse acima, desacredito enquanto existir favela e enquanto a universidade for a guetização de intelectuais, a maioria branca não ao acaso, produzindo tecnologia e conhecimento perpetuador das relações sociais tais como se dão hoje, com mais ou menos mediações sociais. Mas defendo um esforço para a desmistificação cada vez maior do negro, produzida por anos pelos intelectuais brasileiros. Para isso, a etnomusicologia tem contribuído muito trazendo à tona toda a riqueza musical da população afro-brasileira enterrando as concepções generalizadas de que a música negra é barulho, simples batuque, pouco desenvolvida, infantil, primitiva. Esse discurso que inferioriza a prática musical identificada com as populações negras faz parte de um discurso mais amplo que visa inferiorizar tais populações. Um discurso forjado para justificar a escravidão e que se perpetua até os dias de hoje sendo reproduzido, inclusive, em textos de renomados autores nos tempos recentes, e que servem, hoje, como justificativa ideológica para a superexploração do trabalho dessa população. A verdade é que os blocos de percussão, escolas de sambas, maracatus e congados nas favelas brasileiras produzem uma música de intensa complexidade rítmica com belíssimas melodias e riqueza

214 Ecologia de Saberes, proposta por Boaventura de Souza Santos, é uma elaboração teórica que apresenta, como parte de um programa emancipatório, a superação do “pensamento abissal”, sendo este uma forma de pensar em que a estrutura do pensamento reproduz os abismos sociais construídos no período colonial, através da valorização da diversidade de epistemologias, visões de mundo e discursos contra-hegemônicos rumo a construção de um equilíbrio. Ver: Santos, 2007.