

Rio de Janeiro: uma cidade-ciborgue

Mylene Mizrahi¹

Resumo

A partir da junção de dois campos, teórico-empíricos, a Antropologia Urbana e a Antropologia do Consumo, mostra o modo pelo qual a *Estética Funk Carioca* age conectivamente, colocando em contato, diferentes ambientes do Rio de Janeiro, questionando a ideia de ser esta uma “cidade partida”. De um lado, vemos um coletivo de artistas Funk rearmando o social. De outro, a partir da apropriação dos objetos materiais, vemos como o artista Funk se define pelo englobamento do mundo a que se opõe. Evidencio assim duas lógicas atuantes. Uma busca a comunicação com as diferentes partes da cidade. A outra, ao girar em torno do gosto e da estética, revela de fato como essa relação pode ser conflituosa, fazendo ver que no Funk o conflito é um dado da relação, não uma recusa a ela.

Palavras-chave: conectividade; estética; criatividade; espaço urbano; objetos; materiais.

Abstract

From the act of joining two theoretical-empirical fields, Urban Anthropology and Consumption Anthropology, the way the Carioca Funk Esthetics acts connectively, putting in contact, different ambiances in Rio de Janeiro is shown, challenging the idea that this is a "split town". On the one hand, we see a Funk artists collective reaffirming the Social. On the other hand, from the appropriation of material objects, we see how the Funk artist defines himself by englobing the world to which he is opposed. In evidence therefore, two acting logics. One searches the communication with different parts of the city. The other, the swinging around taste and esthetics, reveals how in fact this relation can be conflicting, allowing to perceive that in Funk, conflict is a part of the relation not a refusal toward it.

Key words: connectivity; esthetics; creativity; urban space; material objects.

Introdução

Neste artigo abordarei as relações sociais no Rio de Janeiro a partir do movimento musical Funk Carioca. Mais especificamente, procurarei mostrar de que

¹ Doutora em Antropologia Cultural pela UFRJ e ganhadora como melhor tese segundo o Prêmio IPP Rio Maurício de Almeida Abreu, do Instituto Pereira Passos.

modo a criação estética de um coletivo de artistas está a serviço da conexão de diferentes partes da cidade, de seus grupos sociais e de seus diferentes ambientes estéticos. Veremos assim os artistas Funk alinhando essas partes da cidade e veremos como esse agir físico e concreto, realizado pelos deslocamentos feitos para cumprir os diferentes compromissos profissionais, é acompanhado de uma intenção estética que aparece claramente nas letras das canções Funk. Nesse sentido, tomaremos a estética em seu sentido político: um dispositivo criativo revelador da dimensão conectiva do fazer artístico e de seu poder de comunicar intenções e posicionamentos políticos de um modo próprio e alternativo ao discurso ideológico.

1. A espacialidade carioca

De um ponto de vista conceitual nos interessam aqui duas perspectivas teóricas. Da perspectiva da Antropologia Urbana, dialogaremos com determinada narrativa que descreve o Rio de Janeiro como uma cidade cindida em diferentes e apartadas esferas sociais. Questionaremos, inclusive através de dados etnográficos, a metáfora da “cidade partida”. Esta imagem, bastante utilizada para representar o Rio de Janeiro e a relação entre seus mundos, foi especialmente empregada pela imprensa nos anos 1990, dando origem, dentre outros, ao livro do jornalista Zuenir Ventura (1994). Esta lógica oposicional continua a informar estudos acadêmicos sobre a dinâmica das relações no Rio de Janeiro. O economista Luiz Cesar de Queiroz Ribeiro toma como ponto de partida a referida metáfora (Ribeiro 1996) para falar de certa homologia entre a “concentração social e espacial de renda” (Ribeiro 1996:173) no Rio de Janeiro e posteriormente ilustrar o “pouco contato” e uma “relação praticamente inexistente” (Ribeiro 2008:13) entre a população pobre da Cruzada, um cortiço localizado no valorizado Leblon, bairro da privilegiada Zona Sul carioca, e os moradores mais abastados do referido bairro (Ribeiro 2008).

No que diz respeito ao Funk, diferentes autores tomaram-no como produção da favela, sendo esta apreendida por oposição ao “asfalto”, à “pista” ou à “cidade formal”, o que produz uma perspectiva sobre o Funk como sendo ele mesmo a cultura de um universo isolado e excluído. Esta localização da criatividade funkeira no espaço exclusivo da favela se faz muitas vezes acompanhar de um discurso da denúncia em relação à “criminalização” que o ritmo sofre, vinculando o que se apreende como restrição em sua circulação ao histórico preconceito racial e de classe

de que são alvos os seus produtores e consumidores majoritários. Essa mesma “criminalização”, contudo, produz simultaneamente uma “glamorização” do Funk, como Herschmann (2000) chamou atenção ao fim de uma década em que as reflexões acadêmicas enfatizaram fundamentalmente o aspecto de “demonização” inerente ao processo de inserção do ritmo nos meios de comunicação, além da violência urbana e o conflito a ele associados.² Hoje, este mesmo viés informa reflexões em torno do Funk, que continuam buscando o rendimento analítico que a ênfase no “preconceito” que o ritmo sofre pode oferecer.³

Argumentarei, ao longo deste artigo, que o Funk Carioca é resultado não de uma cisão entre favela e asfalto, ou comunidade versus sociedade, mas produto do encontro entre diferentes esferas e classes sociais. Enfatizarei assim o seu aspecto mediador, de modo que a ideia de mundos estanques inerente à metáfora “cidade partida”, soará mais apropriada a outros complexos urbanos. Tereza Caldeira (1999), por exemplo, mostrou como esta ideia é atuante na cidade de São Paulo. A partir dos “enclaves fortificados” construídos na capital paulista, Caldeira nos mostra como as “barreiras físicas” que resultam dos muros dos condomínios privados, que abrigam residências de classe média alta, não apenas tornam explícitas as desigualdades sociais, materializando-as, como tendem a restringir os encontros sociais àqueles estabelecidos “dentro de grupos relativamente protegidos e homogêneos”.

Estou aqui sugerindo que o Rio de Janeiro tem um projeto ideológico próprio. Diferente, por exemplo, daquele que possui seu rival mais próximo, a cidade de São Paulo, e que isto sim faz diferença na configuração do espaço sócio-urbano e no modo como devemos apreendê-lo. Sugiro ainda que o Funk é o dispositivo que permite levar adiante este projeto ideológico de uma cidade que nem por isso deve ser apreendida como mais democrática. Mas, à diferença de outros centros urbanos, parece existir aqui espaço para a aproximação dessas clivagens, sem que estas desapareçam. Em suma, uma ambiguidade das relações sociais, onde não se é nem muito diferente, mas tampouco igual.

Proponho assim que pensemos o Rio de Janeiro a partir de categorias outras que, não aquelas sedimentadas no e pelo próprio pensamento sócio-antropológico, e, ao invés de pensarmos em totalidades ou todos coesos ou em suas contrapartes, o “indivíduo”, como definidos nas tradições durkheimianas, em um caso, ou weberiana,

² Ver Yúdice (1997), Herschmann (1997b), Cunha (1997).

³ Ver Facina (2009), Lopes (2008), Medeiros (2006) e *Favela on Blast* (2008).

no outro, devemos pensar a cidade, não como partida, mas como uma cidade conectada. Uma cidade que forma sim um todo, mas cujas partes estão ambigualmente relacionadas. Aqui, o conceito de conectividade, como desenvolvido por Marilyn Strathern, é crucial. Em busca de uma solução para o que define como sendo “um problema de escrita”, Strathern (2004[1991]) argumenta que a descrição etnográfica não deve buscar refazer uma totalidade, mas deve antes ser entendida como o produto das “conexões parciais” estabelecidas entre partes que por sua natureza diferencial não podem engendrar um encaixe perfeito. Strathern está ela mesma, substituindo uma metáfora por outra.

Bronislaw Malinowski, nos anos 1920, descreveu a vida social dos trobriandeses, povo habitante de ilhas do Pacífico Sul, como resultante de um sistema em que cada instituição, cada elemento do todo da vida social, tivesse sua função determinada e fosse interdependente uma da outra (Malinowski 1976). Como um organismo vivo, em que cada órgão cumpre uma função para que esse todo funcione, com suas partes plenamente integradas. Esta imagem de organismo e a ideia de que as partes da sociedade funcionam de forma integrada, conduziu a descrição etnográfica e a análise antropológica a partir dos anos 1920, dando origem ao Funcionalismo. A partir dos anos 1980, este modelo começa a ser mais evidentemente questionado, e a contribuição de Strathern surge nesse contexto.

A antropóloga, britânica como a escola que funda Malinowski, oferece uma metáfora outra para a vida social. Inspirando-se no *ciborgue*, a figura mítica derivada de narrativas da ficção científica, em que o corpo, o todo, é composto de partes de materialidades inerentemente diferenciadas – partes humanas e não humanas – Strathern defenderá que essa condição diferencial necessária faz com que o todo da vida social, mesmo que existente, seja formado não de partes perfeitamente integradas, mas de partes que estabelecem conexões parciais. A imagem do ciborgue nos fala menos da impossibilidade de se refazer um todo e mais de como esse refazer produz um encaixe imperfeito, um todo não coeso. O interessante é que ao abrir mão da ideia de totalidade, Strathern não a substitui por um mundo em fragmentação, mas considera a relevância de se refazer um todo, que se caracteriza agora pela sua não coesão. A noção de conjunto permanece, mas, diferentemente dos sistemas classificatórios, epitomizados por Lévi-Strauss (1975; 1989), há agora espaço para as ambiguidades.

A aplicação desta ideia para uma antropologia urbana mostra-se especialmente

rentável ao contrapormo-la a outras abordagens da cidade. Desta perspectiva alternativa, “o pressuposto da totalidade” não se revela mais como sendo “imprescindível” para que apreendamos a cidade e suas dinâmicas (Magnani 2002:18). E as conexões parciais tampouco promovem uma mirada pelo “prisma da fragmentação”, com atores “individualizados e atomizados no cenário impessoal da metrópole” (Magnani 2002:18). O pensamento dualista coloca armadilhas e ao organizar em pólos, esferas da vida social, faz com que ao escaparmos de um, a “fragmentação”, por exemplo, sejamos argolados pelo seu oposto complementar, “a totalidade”. De outro modo, a noção de social que propomos segue por caminhos que questionaram a validade do uso teórico-analítico do conceito de sociedade (Strathern 1988; 1996), de modo que escapulir desta torna possível abandonar a dicotomia inerente a conceitos como “totalidade”. Sigo assim, em certo sentido, pelo caminho apontado por Gilberto Velho, cuja noção de “mediador cultural” (Velho 2003[1994]:81) permite desenhar a cidade da perspectiva dos sujeitos, tomando-a não mais como um dado ou um todo pré-determinado, mas uma instância que é ativamente refeita por aqueles que a habitam.

2. A circulação do Funk

Ao seguir a música Funk e apostar na circularidade do ritmo e do gosto, encontrei não uma “cidade partida”, metáfora que nos anos 1990 tanta premência teve para definir o Rio de Janeiro, mas uma *cidade-ciborgue*, que me forneceu assim a metáfora substituta. A música Funk, através de seus shows e seus artistas, coloca em contato as partes da cidade que não mais se definem por oposição umas às outras, mas pela relação ambígua que estabelecem entre si.

Minha pesquisa de doutorado se desenrolou no universo Funk que se organiza em torno do cantor Mr. Catra⁴, em um dos contextos de investigação se conformou nos deslocamentos que, juntamente ao artista e sua trupe, fazíamos para que estes cumprissem sua agenda de shows. Com a “van” que nos transportava, alinhavávamos

⁴ A pesquisa ocorreu entre maio de 2007 e 31 de dezembro de 2008, com algumas incursões posteriores a campo. A investigação se deu fundamentalmente em três contextos: a van que nos carregava para a realização de shows pela cidade, o estúdio de gravação e o ambiente doméstico. Além dos dados dessa pesquisa a tese de doutorado se beneficiou ainda dos dados recolhidos na pesquisa para minha dissertação de mestrado, conduzida entre julho 2004 e novembro de 2005 em um baile Funk do Centro da Cidade.

diferentes partes da cidade. Em uma mesma noite, por exemplo, saímos da Praça da Bandeira, nosso ponto de encontro, e seguimos para um modesto clube em Jardim Ideal. O carro já viera de Vargem Grande, onde mora Mr. Catra, trazendo o artista e outros de seus parceiros de criação. Portanto, o carro saiu da Zona Oeste, fez uma breve parada na Zona Norte, e nos conduziu até a Baixada Fluminense, onde se deu o primeiro show da noite. Cerca de 45 minutos depois estávamos de volta ao carro, rumando de volta à Zona Nortem onde aconteceria o segundo show da noite, na Associação Comercial de Rocha Miranda. Findo este, vamos agora para a Penha Circular, realizar a apresentação na casa de shows Olimpo, também na Zona Norte da cidade. De lá seguimos para Bangu, na Zona Oeste da cidade, onde foi realizado o quarto show da noite, no Clube Bangu Campestre, próximo à Penitenciária de Bangu. Após uma performance de curta duração, voltamos para a “van”, e logo uma discussão se instaurou. O tempo estava curto e não se sabia qual a melhor escolha a fazer. Seguir para a Rio Sampa, em Nova Iguaçu, a maior cidade da Baixada Fluminense, ou para a Fundação Progresso, na Lapa, bairro da Zona Central da cidade do Rio de Janeiro? Ambas são grandes e importantes casas de shows, como é também a Olimpo. Decidiu-se pela primeira opção, mas ao motorista, que dirigia em altíssima velocidade pela Via Dutra, já nas imediações de Nova Iguaçu, escapou a entrada para a pista de serviço que nos conduziria ao destino determinado. Fomos então para a Lapa, no Centro da Cidade, fizemos o show e voltamos para a Via Dutra. Mas chegamos tarde à Nova Iguaçu, e já não havia mais tempo para fazer a apresentação programada. Partimos então para a Zona Sul, para realizar o último show da noite, no Jockey Club da Gávea, reduto da elite carioca.



Visibilizamos acima o mapa do Rio de Janeiro que traça o Funk. Vemos assim suas áreas geográficas conectadas pelo trajeto da trupe de artistas. Mas o que esse mapa não nos mostra é a parcialidade dessas conexões. A ambiguidade inerente à relação entre partes antagônicas. Este é um ponto fundamental. Não substituímos, em nossa conceitualização, uma lógica oposicional por outra não conflituosa. Ao contrário, o conflito e a relação entre contrários são inerentes ao sistema e não significam uma recusa ao relacionar. Outro aspecto muito relevante são as diferentes classes e grupos sociais presentes nesses diferentes ambientes conectados pelo Funk. Ambientes que são, em última instância, ambientes estéticos objetificados fundamentalmente através do gosto. Uma questão de diferenças entre estéticas e preferências de gostos.

3. Estética e cultura material

É aqui que a segunda abordagem teórica mencionada ao início do artigo nos interessa. É a partir do foco sobre a cultura material e sobre a estética, numa interface com a Antropologia do Consumo e a Antropologia da Arte, que acessaremos de fato a ambiguidade presente nas relações por oposição que governam o sujeito criativo Funk. Assumir uma perspectiva antropológica sobre o objeto significa colocá-lo no centro da análise, passando assim de um legado da representação para o registro da presentificação. Ao invés de privilegiarmos as capacidades simbólicas de um objeto, passamos a enfatizar e a ser conduzidos pela materialidade e pela qualidade de agência dos objetos materiais.

A antropologia estuda a cultura material – os objetos, as coisas, os artefatos – a partir de duas perspectivas teóricas que são tradicionalmente tomadas como excludentes. Uma pensa os objetos, uns em relação aos outros. Esta abordagem deriva do estruturalismo francês, que tem em Claude Lévi-Strauss seu nome mais representativo. Lévi-Strauss, nos anos 1940, trouxe para a antropologia os mecanismos da análise lingüística e da fonologia, segundo as quais a palavra não possui seu significado apreensível a partir de seus elementos, os fonemas, mas a partir da posição que estes fonemas ocupam na estrutura, na palavra (Lévi-Strauss 1996). De modo análogo, uma análise estrutural dos objetos toma-os a partir do conjunto que formam, como um sistema, e não são os objetos em si que interessam, mas a posição

que eles ocupam uns em relação aos outros. Na verdade, o que se destaca são as relações de oposição que os objetos estabelecem entre si, as chamadas oposições binárias (Lévi-Strauss 1975; 1989). Nos chamados sistemas classificatórios de bens não está em questão a relação sujeito-objeto, e importa para a análise as relações objeto-objeto.

É este laço da relação sujeito-objeto que será recobrado por antropólogos a partir da década de 1980, produzindo, como uma crítica, uma abordagem mais própria aos estudos de cultura material. Os objetos não poderão mais ser pensados, ou ser somente pensados, como linguagem. Devem ser olhados em si mesmos e a partir do engajamento que suas qualidades físicas produzem. A significação do objeto derivará, a partir de então, não de sua qualidade de símbolo, mas a partir da atribuição de sentido que as próprias pessoas lhes concedem quando em uso. Esta abordagem se firma mais propriamente em fins dos anos 1980, e poderíamos destacar o antropólogo inglês Daniel Miller como um de seus mais ativos defensores. Esta abordagem não-linguágica dos objetos se insere em uma crítica mais ampla à representação e ao símbolo. O representacionalismo, em última instância, vê o significado como residindo não na coisa em si, na representação, mas naquilo que lhe deu origem. Como em um quadro, cujo significado seria remetido àquilo que ele representa e não como contido naquilo que ele é.

É contra esta ideia e podemos já, ver a interface existente entre uma Antropologia dos Objetos e uma Antropologia da Arte, que outro antropólogo inglês, Alfred Gell, refundou nos anos 1990 o estudo da arte e da estética pela antropologia. Com Gell derivamos para o conceito de agência, que nos diz que as coisas não apenas “comunicam”, “simbolizam”, mas “fazem” e “agem” de um ponto de vista social. Possuem assim participação na vida social como possuem também os seres humanos, mesmo que saibamos que pessoas e coisas agem de modos diferenciais. Não estamos assim falando de um antropomorfismo, de não humanos entendidos como humanos, mas de um reconhecimento de que os objetos participam também e ativamente da tessitura da cultura e da vida em sociedade.

Mas faremos aqui outro movimento, pois trataremos do objeto não somente em sua materialidade, mas também em sua virtualidade. Abordaremos os objetos materiais a partir de imagens verbais, acessando estes itens da cultura material do

Funk por meio das letras de músicas Funk.⁵ Portanto, veremos as imagens visuais e artefatuais que alimentam o imaginário criativo Funk serem convertidas em novas imagens, desta vez verbais. Deter-nos-emos assim, sobre o poder das imagens e sobre o mundo imaginário funkeiro, tomando os objetos como materializações de imagens e estoque de cultura material que alimenta a usina de criação Funk e o mundo imaginário de seus sujeitos criativos. A circulação do Funk, dos objetos e imagens que ele carrega, nos permite assim atingir os pontos de conexão e conflito estéticos e que por isso mesmo relacionam também ética e ideologia.

Através de minhas leituras de autores como Appadurai (1986), Miller (1987), Strathern (2004 [1991]), Gell (1998), Ingold (2000), Keane (2005), Latour (2005), Henare, Holbraad e Wastell (2007), e de acordo com o modo como meus interlocutores em campo se relacionam com os objetos materiais, pude chegar à uma noção de estética que presa por uma dessubstancialização do objeto. O termo estética, como o emprego, deve ser entendido por referência à forma, seja ela demarcadora das imagens visuais, verbais ou artefatuais, encontradas na aparência física, nas roupas, nos cabelos, no ritmo e nas letras das músicas. Dessa perspectiva, a utilização que faço desta terminologia deriva do esforço de desfazer as separações analíticas implicadas em domínios definidos por categorizações como objeto, corpo, música, palavra e imagem. Este movimento envolve não exatamente o colapsar das diferenças ontológicas que estes venham a ter com o humano, mas propõe que seu significado é indissociável da vida que o produz. Subjacente a esta abordagem está outra que toma a arte como domínio não exclusivo daqueles considerados como artistas *stricto sensu* (Lagrou 2009).

4. Os ambientes estéticos cariocas

O Funk possui como dinâmica criativa um engendrar constante de imagens e contraimagens. Estas imagens são suscitadas, tanto a partir de disputas internas, quanto externas, uma lógica subversiva que toma o poder estabelecido oficialmente e o gosto a ele associado de modo contrastivo. Em outros termos, é próprio do Funk se construir por oposição ao que representa “a sociedade”, que surge mesmo como “externa”, “exterior” ao mundo Funk. Ao mesmo tempo, vemos um claro fascínio de

⁵ Em inúmeras outras ocasiões elaborei sobre o objeto em sua materialidade (Mizrahi 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012a, 2012b, 2012c, 2013).

seu sujeito criativo sobre esta mesma “sociedade” e suas produções, o que permite notar como esta cisão não é absoluta e seus limites são tênues.

Essa “a sociedade” pouco inclusiva é tematizada explicitamente por diferentes gêneros de Funk: os Proibidos, a Putaria e de modo mais ambíguo pelas paródias musicais que faz Mr. Catra. Por outro lado, figuras como Catra, Rocha, Kapella, os DJs Edgar e Sany Pitbull e o empresário Juninho, para citar apenas alguns com os quais trabalhei ao longo da pesquisa de campo, jamais viveram à margem da sociedade formal, mas se aproximaram da “favela” na própria constituição do Funk Carioca. É preciso notar que Catra, Sany e Edgar são expoentes do Funk ativos em sua cena há pelo menos duas décadas, mas ilustram uma dinâmica que ficou mais associada ao “mistério” que constituiu o Samba, a aproximação entre mundos antagônicos que Vianna (2002) identificou como sendo constitutiva deste movimento musical. Por outro lado, as músicas dos bailes Funk permaneceram sendo representadas como “música de gueto”.⁶ Contudo, a meu ver, não é mais possível apreender o mundo Funk e a engrenagem que ele coloca em funcionamento como “um movimento de mão única”, um mecanismo antropofágico, mas que nada devolve ao mundo, como acertadamente Vianna descreveu o Funk dos anos 1980 (Vianna 1988:102). Hoje, o Funk não apenas devolve ao mundo suas músicas, que passaram a ser criadas por artistas cariocas na virada da década de 1990, como articulam diversas esferas da sociedade.

Esta dinâmica é presentificada pelos sucessivos englobamentos e apropriações a regerem a música e a estética corporal Funk, tanto em sua forma, como em seu conteúdo. A lógica que governa a criação artística musical, é, ela mesma, análoga àquela que governa o gosto indumentário dos jovens frequentadores do Baile Funk (Mizrahi 2006; 2007). Assim, do mesmo modo que a cultura material resulta, como venho mostrando, de uma *mimesis*, que não é pura cópia (Taussig 1993), a criação musical Funk opera por lógica apropriativa similar, onde o “rouba-rouba”, a categoria nativa empregada para designar o ato de um músico, se apropriar da produção do outro, parece ser inerente ao modo de criação, sem que isto resulte em uma pura reprodução do trabalho alheio. A viabilização da criação Funk é altamente dependente da liberalidade com que são feitas estas apropriações, o que não isenta o processo de

⁶ Um exemplo do poder totalizador que muitas vezes se outorga à favela na produção da música Funk Carioca é o modo como o interessante documentário *Favela on Blast* retrata a individualidade artística de diferentes MCs e DJs do gênero musical que entrevista vinculando-os ao espaço da favela e às associações com a escassez e a violência.

brigas e disputas. Ao contrário, a rivalidade confirma a racionalidade da criação funkeira, uma vez que a disputa, muitas vezes, está em seu cerne.

Esta lógica apropriativa, no que toca a produção musical, fica evidente de dois modos. A partir da musicalidade, do ritmo e suas melodias,, e através das letras das músicas.⁷ No presente artigo, ao me deter somente sobre as letras, busco evidenciar a importância que as imagens e os tropos possuem nas mesmas (Lagrou 2007). Assim, ao mesmo tempo em que a própria criação se revela dependente de mundos que são muitas vezes representados como se em franca oposição, as suas fronteiras resultam embaçadas. Veremos assim que, juntamente à habilidade de desafiar o outro rival, as oposições, ao invés de reificadas tornam-se embaralhadas.

De um modo essencial, o que move a dinâmica criativa Funk é o apreender do poder estabelecido oficialmente e do gosto a ele associado de modo contrastivo. Esta lógica criativa tem como uma de suas expressões privilegiadas o Funk Proibido, músicas que fazem apologia ao crime organizado nas favelas, ao enaltecer o nome de seus chefes, ou tematizam as relações com o inimigo, que pode ser a facção criminosa vizinha, ou o inimigo comum, a polícia. Estas canções são assim prescritas pela polícia e fontes indicam ter sido ela mesma a criadora do termo.⁸ Mas, da perspectiva dos funkeiros, estas músicas podem ser chamadas “Funk de Contexto”, o Funk que versa sobre a “realidade” da vida na favela. Este dado não é pouco importante, pois os funkeiros muitas vezes têm a percepção de que não é apenas proibido cantar o que é legalmente proscrito, mas que se proíbe compor sobre a assimetria de poder, que envolve a relação dos habitantes da favela com a polícia e sobre a qual a sociedade formal não teria interesse em ter conhecimento. É por este motivo que Mr. Catra disse que faria um disco chamado “Papo Reto não é Proibido”, querendo dizer com o título que falar “a verdade dos fatos”, o que acontece no dia-a-dia da favela, não pode ser considerado ilegal.

⁷ A lógica apropriativa está presente em distintas modalidades de Funk, e gera inúmeras versões de músicas. Muitas das “respostas” e “duelos” que dão título a músicas do ritmo musical possuem as relações de gênero como tema. Assim, uma MC, uma cantora, pode “responder” a um MC, um cantor, que compôs uma canção que “esculacha”, ofende as mulheres, com uma versão que a parodia ou alude a esta através de sua narrativa, defendendo assim o gênero feminino. Ou um “duelo” pode se estabelecer entre duas cantoras, uma cantando no lugar da esposa, a “fiel”, e a outra na posição da “amante”.

⁸ De acordo com a declaração do delegado de polícia Orlando Zaconne no documentário *Mr. Catra, o Fiel*.

Vejam os a letra de uma música Funk, para que eu ilustre o meu ponto. É preciso notar a avidez com que objetos similares, aos que veremos abaixo, são apropriados e cantados pelas músicas Funk, fortemente recorrente.

[Essa daqui é pros 57 do bagulho, tá ligado? Os moleke boladão que vai lá fora busca. Lá no Centro, lá onde o couro come e ninguém vê tá ligado?].

Bolado à vera, maior resignação
Ontem eu tava durinho
Hoje tô chei' de milhão
Por quê?

Se é pá roubar, irmão
Não deixe pra depois
A Mangueira é 57
57 é 22

Bolado à vera, maior resignação
Ontem eu tava durinho
Hoje?
Chei' de milhão

Se é pá roubar, limpo
Eu não deixo pra depois
cdd é 157
E o Mangueirão é 22

Civic, Honda, trago Audi, S10
Osklen, Cyclone, ando de Nike nos pés
Aquele Citroën Brasil que é demais
57 boladão, só anda de boné pra trás

O 57 não dá boi para ninguém
Falcon, quinhentas, tem CB também
Tu tá ligado, e não fica de bobeira
Com carro importado aqui no Morro da Mangueira

Se vacilar, sangue, você não vai ter nada
Tu vai ficar enterradinho lá na pedra
Aí maluco, ninguém vai mais te ver
Foi o 57 que baleou você...⁹

Temos nesta letra diversos elementos, representações que remetem a esferas do cotidiano da cidade do Rio de Janeiro e a algumas de suas localidades. De modo sintético, trata-se de uma narrativa que nos conta sobre a ação de um “bandido”, como

⁹ *Mangueira 157*, de Cidinho e Doca.

poderia ser também a ação de um “bonde”, um grupo de bandidos, que vai até a “pista”, o espaço exterior à favela, roubar. Vai, portanto, se apropriar de, e consumir carros, motos e itens de vestuário, em sua maioria de marcas estrangeiras, em alguns casos, encomendados pelo chefe do bando. Nos fala de um universo que, assim como a música que o narra, se constrói pelo embate que estabelece com o mundo oficial, uma oposição que é presentificada pela agressividade com que se dá o encontro, mas que se alimenta dessa mesma “pista”, de seus elementos, dos objetos e imagens ali colhidos, para se inventar.

Aqui é preciso fazer um parêntese. A presença, não apenas de objetos materiais, mas de bens de consumo, associados ao gosto hegemônico e produzidos pelo mundo oficial, de marcas que não são apenas estrangeiras, mas de empresas globais, é recorrente na música Funk e não data de hoje. A letra que expus acima é de uma música da década de 1990. Na canção “*Rap da diferença*”, um “clássico” do Funk, os MCs Dolores e Markinhos cantam de modo nada conflituoso que, o que define o funkeiro é seu vestuário, composto por peças de *griffes* esportivas internacionais, elencando os itens e suas marcas. Já o dançarino de charme, continuam os MCs, é definido pelo “estilo social” que veste.

Qual a diferença entre o charme e o funk?

Um anda bonito, o outro elegante

Qual a diferença entre o charme e o funk?

Um anda bonito, o outro elegante

Eu no baile funk danço a dança da bundinha

Sou MC Dolores e criado na Rocinha

Eu no baile charme já danço social

Sou MC Markinhos muito velho em Marechal

Qual a diferença entre o charme e o funk?

Um anda bonito, o outro elegante

Qual a diferença entre o charme e o funk?

Um anda bonito, o outro elegante

Eu sou funkeiro ando de chapéu

Cabelo enrolado, cordãozinho e anel

Me visto no estilo internacional

Reebok ou de Nike sempre abalou geral

Bermudão da Cyclone, Nike original

Meu quepe importado é tradicional

Se ligue nos tecidos do funkeiro nacional

A moda Rio funk melhorou o meu astral

Qual a diferença entre o charme e o funk?
Um anda bonito, o outro elegante
Qual a diferença entre o charme e o funk?
Um anda bonito, o outro elegante

Eu sou charmeiro ando social
Camisa abotoada num tremendo visual
Uma calça de baile e um sapato bem legal
Meu cabelo é asa delta ou então de pica pau

No mundo do charme eu sou sensual
Charmeiro de verdade curte baile na moral
Os *new jack swing*¹⁰ são a atração
Trazendo as morenas pro meio do salão

Qual a diferença entre o charme e o funk?
Um anda bonito, o outro elegante
Qual a diferença entre o charme e o funk?
Um anda bonito, o outro elegante

Eu no baile funk danço a dança da bundinha
Estou me despedindo mas sem *perdê* a linha
Eu no baile charme já danço social
Estou deixando um abraço muito especial

Qual a diferença entre o charme e o funk?
Um anda bonito, o outro elegante
Qual a diferença entre o charme e o funk?
Markinho anda bonito e o Dolores elegante¹¹

Portanto, o funkeiro se define em si mesmo pelo estilo cosmopolita de se vestir. Contudo ética e estética não estão dissociadas, como disse acima, e esse desejo pela marca global e estrangeira é revelador de uma relação tensa com a alteridade, o outro. Uma relação tensa com “a sociedade”. É nesse sentido que as músicas de Funk Proibido nos interessam aqui.

As letras deste subgênero de Funk, além de concederem destaque diferenciado às imagens artefatuais e suas marcas, indicam a recorrência de uma relação ambígua com o mundo oficial, na qual ao mesmo tempo em que renega o “asfalto”, se alimenta dele. Esta mesma lógica ambígua governa, por exemplo, a relação com o “playboy”, o garoto de classe média que, aos olhos do funkeiro, pouco esforço faz para viver bem e

¹⁰ Tipo de ritmo musical tocado nos bailes *charme*.

¹¹ “*Rap da diferença*”, de MC Dolores e MC Markinhos.

usufruir dos prazeres da vida. Mas, se o funkeiro despreza esse garoto “mimado”, é também fascinado pela boa vida que leva. Este misto de fascinação e desprezo, por sua vez, se traduz em uma estética corporal masculina, que copia ativamente o gosto destes rapazes, através do uso de roupas e marcas idênticas as usadas por estes, mas que afirma a sua diferença por meio de cabelos descoloridos, tingidos e recortados. “Cabelos artefatuais” que jamais serão usados pelo “playboy”.¹²



¹² Esta estética “híbrida”, porque formada efetivamente por dois estilos absolutamente dissociados, e os “cabelos artefatuais” que a compõem, foram elaborados tanto na dissertação de mestrado quanto na tese de doutorado e aprofundados em dois diferentes artigos (Mizrahi 2007; 2012b). Em Mizrahi (2012b) mostro ainda que essa estética híbrida corresponde ao gosto dos jovens funkeiros, se diferenciando assim do gosto masculino mais maduro.

Os cabelos artefatuais são portados pelos jovens funkeiros e afirmam de um modo juvenil a rivalidade que possuem com o “filhinho de papai” e com a sociedade envolvente. Poderio financeiro é relevante e é comunicado pelas marcas dos tênis, roupas e bonés que usam. Roupas e bonés podem ser muitas vezes simulacros de peças originais. O tênis, sempre que possível, deve ser “verdadeiro”. Por outro lado, os funkeiros mais maduros desprezam os cabelos artefatuais, e acrescentam outros objetos expressivos de valor, como carros, jóias, roupas, acessórios de grife.

Os objetos materiais são centrais para a definição da noção de pessoa Funk, seja o homem ou a mulher. No caso masculino, no qual me detive neste artigo, a roupa larga encobre o corpo do homem e os objetos interessam na medida em que comunicam poder financeiro.

Considerações finais

Neste artigo busquei juntar dois aspectos distintos de meu trabalho e de minha abordagem da estética. De um lado, mostrei como o Funk e seus artistas agem no rearmar do social, costurando diferentes partes da cidade. De modo que, este artista aparece como exterior a esse mesmo mundo que re-arma. Aparece de algum modo desterritorializado, se assim é possível dizer. De outro lado, mostrei letras das músicas que expressam o modo como o artista Funk se define por oposição a, e englobamento de, o mundo a que se opõe. Este “englobamento do contrário”, como conceituou Dumont (1992), fica muito evidente através das letras que narram o modo pelo qual os objetos materiais são colhidos num mundo alter e incorporado ao mundo do self. Mostrei assim duas lógicas. Uma que busca a comunicação com as diferentes partes da cidade. Mas, é a outra, a que gira em torno do gosto e da estética, que de fato revela como essa relação pode ser conflituosa, fazendo ver que no Funk, o conflito é um dado da relação, não um impedimento a ela.

Guiada por meus interesses sobre arte, beleza e criatividade, estabeleci uma discussão própria à Antropologia Urbana e à Cultura Material, em sua interface com a Antropologia da Arte e a Antropologia do Consumo. Dessa perspectiva, ao pensar o sujeito Funk como criativo, procurei mostrar sua habilidade na manipulação de símbolos da cultura, tanto musical quanto corporal. De modo sucinto, o que procurei mostrar foi como toda uma produção estética – seja esta a música e a letra das canções ou a moda de vestuário e os adornos corporais – é engendrada de modo a

produzir conectividade. O sujeito criativo Funk não recusa a sociedade formal, mas busca estabelecer relações ambíguas com as diferentes partes da cidade e com os diferentes gostos que esta produz. Ele se conecta sem se deixar amalgamar. O Funk Carioca é produto de esse ir e vir entre sociedade formal e informal, da conexão entre diferentes mundos, concretizando assim um ideal carioca.

Referências Bibliográficas:

APPADURAI, Arjun. 1986. *The social life of things: commodities in cultural perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press.

CALDEIRA, Teresa P. R. 1999. "Fortified enclaves: the urban segregation". In Low, S. M. (ed.). *The new urban anthropology reader*.

CUNHA, Olívia Gomes da. 1997. "Conversando com Ice-T: violência e criminalização do funk". In: HERSCHMANN, M. *Abalando os nos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco.

DUMONT, Louis. 1992. *Homo hierarchicus: o sistema de castas e suas implicações*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

FACINA, Adriana. 2009. "“Não me bate doutor”: Funk e criminalização da pobreza". Trabalho apresentado no V ENECULT.

FAVELA on Blast. 2008. Direção: Leandro Hbl e Wesley Pentz. Mad Decent, Mosquito Project, Bananeira Filmes.

GELL, Alfred. 1998. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press.

HENARE, Amira, HOLBRAAD, Martin & WASTELL, Sari. 2007. "Introduction": thinking through things". In: _____, _____, & _____. *Thinking through things: theorizing artefacts ethnographically*. London, New York: Routledge.

HERSCHMANN, Micael. 1997. "Na trilha do Brasil contemporâneo". In: _____ (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco.

_____. 2000. "As imagens das galeras funk na imprensa". In: Pereira, C. A. M. et al. Rio de Janeiro: Rocco.

INGOLD, Tim. 2000. *The perception of the environment: essays in livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge.

KEANE, Webb. 2005. "Signs are not the garb of meaning: on the social analysis of material things. In: MILLER, D. (ed.). *Materiality*. London: Duke University Press.

LAGROU, Els. 2007. "Cashinahua poetics: metaphors of sociality and personhood in ritual song". In: DEMMER, U. & GAENSZLE, M. 2007. *The power of discourse in ritual performance: rhetoric, poetics, transformations*. Berlim: Lit Verlag.

_____. 2009. *Arte indígena no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte.

LATOUR, Bruno. 2005. *Reassembling the Social*. Oxford: Oxford University Press.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1975. *O totemismo hoje*. Petrópolis: Vozes.

_____. 1989. *O pensamento selvagem*. Campinas, SP: Papirus.

_____. 1996. "A noção de estrutura em etnologia". In: _____. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

LOPES, Adriana Carvalho. 2008. Do estigma à conquista da auto-estima: a construção da identidade negra na performance do funk carioca. Trabalho apresentado no *Fazendo Gênero 8: corpo, violência e poder*.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. 2002. "De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana". *RBCS*. v. 17, n. 49.

MALINOWSKI, Bronislaw. 1976. *Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné, Melanésia*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural.

MEDEIROS, Janaína. 2006. *Funk carioca: crime ou cultura?: o som dá medo: e prazer*. São Paulo: Editora Terceiro Nome.

MILLER, Daniel. 1987. *Material culture and mass consumption*. Oxford: Basil Blackwell.

_____. 1994a. "Artefacts and the meaning of things". In: INGOLD, T. (Ed.). *Companion Encyclopedia of Anthropology*. London: Routledge.

MIZRAHI, Mylene. 2006. *Figurino Funk: uma etnografia sobre roupa, corpo e dança em uma festa carioca*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

_____. 2007. "Indumentária Funk: a confrontação da alteridade colocando em diálogo o local e o cosmopolita". *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 13, n. 28.

_____. 2008. "Figurino funk: a imbricação que a estética nos faz ver". In: GIUMBELLI, Emerson Alessandro ; DINIZ, Júlio Cesar Valladão ; NAVES, Santuza Cambraia. (Org.). *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: Sete Letras. p. 117-130.

_____. 2009. O Figurino Funk e a sedução: a roupa, o corpo e a dança na esfera da festa. *Interseções* (UERJ), v. 11, p. 149-171,

_____. 2010. *A estética Funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA-IFCS-UFRJ).

_____. 2011. *Brazilian jeans: materiality, body and seduction at a Rio de Janeiro's Funk Ball*. In: MILLER, D; WOODWARD, S (eds.). *Global Denim*. Oxford: Berg.

_____. 2012a. “Cabelos como extensões: relações protéticas, materialidade e agência na Estética Funk Carioca”. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares* (TECAP), v. 9, p. 135-157.

_____. 2012b. “A moda Funk: juventude, gênero e geração desenhando diferenças estilísticas”. In: BARBOSA, Livia (Org.). *Juventudes e Gerações no Brasil Contemporâneo*. Porto Alegre: Sulina, , v. 1, p. 211-237.

_____. 2012c. “Rio Funk Aesthetics: materiality and purchasing power in an urban Brazilian context”. Comunicação. *Uncertainty and disquiet: 12th EASA Biennial Conference*, Nanterre, França.

_____. 2013. A moda como cultura material. In: RAMOS, Marcelo Silva (Org.). *Comportamento e Consumo em debate*. Rio de Janeiro: Senai-Cetiqt, 2013, v. 1, p. 25-45. (no prelo)

MR. CATRA, o fiel. 2005. Direção: Andreas Johansen. Rosforth.

RIBEIRO, Luiz César de Queiroz. 1996. “Rio de Janeiro: exemplo de uma metrópole partida e sem rumo?”. *Novos Estudos*, n. 45.

_____. 2008. “Proximidade territorial e distância social: reflexões sobre o efeito do lugar a partir de um enclave urbano”. *Revista VeraCidade*. Ano 3, n. 3.

STRATHERN, Marilyn. 1988. *The gender of the gift: problems with women and problems with society in Melanesia*. Berkeley: University of California Press.

_____. 1996. “The concept of society is theoretically obsolete”. In INGOLD, T. (ed.). *Key debates in anthropology*. London: Routledge.

_____. 2004 [1991], *Partial connections*. Altamira Press. 2ª ed.

TAUSSIG, Michael. 1993. *Mimesis and alterity: A particular history of the senses*. London: Routledge.

VELHO, Gilberto. “Sobre homens marginais”. In _____. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

VENTURA, Zuenir. 1994. *A cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras.

VIANNA, Hermano. 1988. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

_____. 2002. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. UFRJ.

YÚDICE, George. 1997. “A funkificação do Rio”. In: HERSCHMANN, M. *Abalando os nos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco.