



MYLENE MIZRAHI

A estética funk carioca

Criação e conectividade
em Mr. Catra

*Prêmio IPP-Rio Maurício de Almeida Abreu -
Instituto Pereira Passos*

coleção
SOCIOLOGIA & ANTROPOLOGIA

7 LETRAS]

Sumário

Prefácio: Funk não faz amálgama, faz conexão <i>Els Lagrou</i>	9
Agradecimentos	15
Introdução	19
Parte I	
Capítulo 1 <i>Uma etnografia da noite</i>	33
Capítulo 2 <i>Escapando pela válvula</i>	63
Parte II	
Capítulo 3 <i>Autonomia da arte, criatividade e difusão</i>	103
Capítulo 4 <i>Englobamento e subversão</i>	149

Parte III	
Capítulo 5	201
<i>Cabelos femininos e a confusão de símbolos</i>	
Capítulo 6	243
<i>Adereços masculinos e relações de gênero</i>	
Conclusão	293
Referências bibliográficas	303

Prefácio

Funk não faz amálgama, faz conexão

Els Lagrou

“Na maior diplomacia sufocaram o proibidão mas liberaram a putaria.” Esta é uma das frases marcantes de Mr. Catra, compositor e intérprete funk, que a autora, Mylene Mizrahi, tomou como fio de Ariadne a seguir na sua entrada no universo funk. Ao abordar o mundo do funk carioca a partir de um ator-personagem privilegiado, e, como veremos, escolhido a dedo, a autora produz uma reveladora etnobiografia, que mostra como a figura excêntrica e altamente individualizada de Mr. Catra tira o que tem de mais específico, criativo e interessante exatamente daquilo que o une a seu ambiente de criação: o mundo carioca, onde o funk conecta as mais diversas partes da cidade e os mais variados atores e agentes.

Catra cresce num contexto social que o permite ter um acesso privilegiado a dois mundos que coexistem e se conectam incessantemente de modo, poderíamos dizer, fractal, do nível mais íntimo e micro ao nível mais público e macro, mas não por isso formam uma amálgama. Imbricados e entrelaçados como estão o “asfalto” e o morro, ou, nas palavras de Catra, “o asfalto e a favela”, estes mantêm suas diferenças topográficas e de perspectiva. Há definitivamente pontos de vista diferentes a assumir nesta “cidade partida” e Catra assume deliberadamente o ponto de vista da margem, com um conhecimento privilegiado, porém, do centro que sabe ironizar como ninguém para a alegria tanto do povo do morro quanto dos chamados playboys e patricinhas do asfalto.

A arma de Catra é o riso, o riso da insubmissão e da imposição de uma perspectiva reversa que vai acompanhada de uma capacidade aguda de equivocação pelo uso sistemático de deslizos de sentido e de paródias, tanto na linguagem verbal quanto na musicalidade e nas imagens invocadas e produzidas. A arte de Catra é uma arma porque o que este artista intenciona é mesmo fazer sua política de conscientização através de conexões artísticas – sonoras e imagéticas – insuspeitas, abrir os olhos de seu variado público para “a hipocrisia da burguesia” e para o potencial libertador de outra filosofia de vida, uma filosofia que é, na sua percepção, religiosa: a sua muito particular e pessoal releitura da religião judaica da época salomônica, antes do tempo das leis gravadas em tábuas por Moisés. O equívoco e o sorriso causados pela reza cantada ou falada em hebraico ou em português com a qual ele costuma “abrir os trabalhos”, ou seja com a qual ele abre a festa com suas músicas do *Proibidão*, de *Putaria* ou de *Cultura*, se sustenta nesta filosofia / religião que assume a força libertadora da religião salomônica com sua poligamia positivada que implica uma valoração explícita da sexualidade, assim como da religião judaica sionista que na sua experiência não é racista como as religiões de matriz cristã. Foi em Jerusalém, em frente ao muro das lamentações, que Catra experimentou esta vocação e vislumbrou a possibilidade de uma religião democrática, por em suas palavras ter sido Israel o único país que importou negros da África em condições de igualdade, como aconteceu com os judeus etíopes na época da fundação do estado de Israel. Vemos aqui como Catra se posiciona de modo polêmico e firme em questões de gênero, raça e política social, propondo uma leitura surpreendente e criativa.

Catra se faz artista na proximidade com as margens, devolvendo ao “centro” sua imagem em espelho invertido. O *Proibidão* expressa o ponto de vista do tráfico sobre o asfalto, mas para trazer este ponto de vista para o asfalto é preciso muita camuflagem, muito uso de linguagem figurativa que só pode ser decifrada por entendidos. O mesmo não acontece quando as músicas são executadas nas festas no morro e na periferia, onde a mensagem pode ser mais explícita e o público possui mais competência para “ler” sua mensagem. Catra sabe se situar muito bem nesta topografia interconectada, onde se pode dizer uma coisa num contexto mas não em outro.

Mylene Mizrahi faz uma análise e exegese fina, tanto das letras destes cantos, herméticos para uns e transparentes para outros, quanto das estratégias do ocultar e mostrar utilizadas com maestria por Mr. Catra nas suas trajetórias noturnas, nas quais cruza a cidade com velocidade intensa, conectando geograficamente Norte e Sul, subúrbio e Centro, asfalto e favela. Numa só noite Catra e sua equipe, acompanhados da antropóloga, fazem uma costura musical, conectando pontos, fazendo ouvir sua voz nos quatro cantos da Cidade.

Como dito na frase com a qual abri esta curta apresentação deste denso trabalho: “sufocaram o proibidão mas liberaram a putaria”. Vemos assim que é no gênero chamado, no mundo funk, de *putaria*, música explicitamente erótica, mas não por isso menos figurativa e velada como nos mostra Mizrahi, que Catra encontra mais liberdade para equivoocar e divertir seu público do asfalto. Nos shows em lugares consagrados da cultura carioca, Catra “vai debochar a ideia de cultura, a MPB”. Anunciando em tom sério e com a musicalidade suave e sóbria do estilo MPB que “agora é hora da cultura”, Catra executa *sua* versão funk do clássico “Uma tarde em Itapuã” de Vinícius de Moraes para a diversão geral do público. Esta é mais uma estratégia para produzir o equívoco irônico resultante do encontro entre perspectivas, brilhantemente evocado por Mizrahi. Como alerta a autora: “É a transgressão que permite a Mr. Catra unir em um mesmo plano erotismo, religião e alucinógenos”.

Podemos perguntar: O que acontece quando a elite se olha ou se ouve na voz de um Outro muito próximo, ou um Mesmo muito Outro, que a desafia equivocando-a? A resposta de Catra é que a melhor maneira de fazê-lo é fazendo-a rir de si mesma. Nas palavras de Mizrahi, Catra “visa transformar o encontro de mundos e interpretações em algo desafiador, que descentra, faz pensar, e antes de tudo faz rir”. É isso que significa conectar sem produzir amálgamas, produzindo, poderíamos dizer, poderosas *figuras quiméricas* onde a diferença não é dissolvida mas potencializada, produzindo forte efeito estético, não no sentido apaziguador do belo, mas no sentido perturbador de algo que afeta, que age sobre o receptor que sai alterado da experiência.

A abordagem teórica do universo criativo funk proposta por Mylene Mizrahi é inovadora e equivocada o leitor, como o faz seu interlocutor privilegiado, Mr. Catra. Como não podia deixar de ser, no entanto, e aí

reside provavelmente uma das razões da desestabilizadora originalidade deste trabalho, os estilos usados para equivocar, pelos dois protagonistas deste encontro, são radicalmente diferentes. Se Catra debocha, Mizrahi apresenta uma seriedade e desenvoltura teórica raramente encontradas em trabalhos deste gênero. O contraste surrealista (no sentido do efeito cognitivo e estético procurado) que resulta do encontro destas duas estratégias complementares de *antropologia reversa* me parece ser o ponto forte e desafiador deste trabalho.

Mizrahi transforma Catra numa *pessoa distribuída* ou *fractal* ao modo melanésio, desestabilizando fronteiras intra-acadêmicas, e mostrando deste modo como são férteis as *conexões parciais* entre teorias que normalmente não se conectam. Vemos assim que se Catra conecta mundos de modos inesperados que fazem rir, mas não por isso exercem menos efeito cognitivo de mudança de perspectiva, Mizrahi também conecta de modo inesperado mundos que de outra perspectiva se considerariam distantes, afetando profundamente o modo de se perceber o mundo criativo do funk carioca, mas também os modos de se pensar os caminhos possíveis de se fazer antropologia hoje em dia. Contra a vertente dominante de estudos sobre o funk que o apresentam como “produção circunscrita ao ambiente da favela e por oposição ao “asfalto” (mas é preciso alertar que existem exceções podendo ser considerados precursores deste olhar), Mizrahi, amparada pela experiência que o campo lhe deu, aposta na percepção da criatividade funk como produto do encontro.

É neste sentido que o conceito de *conectividade* deve ser compreendido como fio condutor desta poderosa análise feita por Mizrahi do mundo funk a partir do prisma de Catra. O conceito de conectividade proposto por Mizrahi para dar conta do *modus operandi* da criatividade funk aponta não somente para o fato deste conectar espaços geográficos diversos, mas principalmente para sua capacidade de conectar mundos sociais, assim como ambientes estéticos e socioculturais diversos. Mizrahi mostra como a *conectividade* marca o estilo de Catra, desde o etos de sua vida pessoal ao modo de compor música. A lógica de composição da música funk é coletiva, conectiva e age por meio de apropriação e transformação.

Nos últimos capítulos veremos que este estilo artístico de composição e performance musical do universo funk também caracteriza a arte corporal da festa, onde marcas, cabelos e estilos são ‘roubados’ (ou raspados e desenhados), apropriados e transformados para agir em sintonia com e como próteses na construção de corpos dançantes masculinos e femininos. Mizrahi atenta ainda para o marcado e valorizado bimorfismo nos estilos dos corpos genderizados na festa funk, mostrando que esta fuga da androginia e a valorização do contraste e da complementaridade de gênero, ligada a um certo caráter agonístico destas relações, longe de transformar a mulher em ‘mero’ objeto do desejo masculino, a coloca em cena como agente altamente ativo e apoderado neste eterno jogo de sedução. A expressiva encenação coletiva do ‘confronto’ ou ‘guerra’ dos sexos é a performance e celebração de ideais aparentemente muito próximos daqueles expressos como filosofia pessoal por Catra, que visa muito mais a performance artística e eminentemente transgressora da atração mútua dos gêneros e da solidariedade coletiva de pessoas do mesmo sexo do que qualquer tipo de dominação, controle ou ato consumado no contexto da festa. O efeito estético da festa consiste muito mais em sugerir, provocar e encenar do que mostrar. Aqui também vale a máxima que permeia a análise de Mizrahi que se a arte urbana busca comunicar ao colocar domínios diversos em conexão, sempre se tratará de uma comunicação ambígua, conflituosa, que produz conectividade, mas não apaga as diferenças, nem na música, nem nas letras, e muito menos nas coreografias festivas de homens e mulheres dançantes.

Agradecimentos

Este livro resulta de minha tese de doutorado e marca um ciclo de mais de dez anos de pesquisa no mundo funk que por sua vez corresponde ao meu adentrar na antropologia. Nesse percurso, contei com a colaboração e contribuição de diversas pessoas e instituições, às quais quero agradecer.

A tese foi defendida em julho de 2010 no 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) com um período de estágio doutoral na University College London (UCL). Agradeço ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), pela bolsa fornecida para a realização do curso de doutorado e à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela bolsa fornecida para a realização de doutorado sanduíche em Londres bem como pelos recursos fornecidos para a publicação deste livro, obtidos como auxílio junto à bolsa de pós-doutorado do Programa Nacional de Pós-Doutorado (PNPD-Institucional).

Tive o privilégio de ser orientada por Els Lagrou, o que me possibilitou uma interlocução perspicaz e arguta, conduzida com atenção e cercada por afeto. Els, quando eu ainda tateava a antropologia, foi grande incentivadora de meu projeto não só de pesquisa como acadêmico. Eu ainda concebia as bases de uma investigação primeira, fora do PPGSA, quando estabelecemos nosso diálogo, que se estendeu por minha pesquisa de mestrado, igualmente orientada por ela, e se fortaleceu com a reflexão de doutorado.

No PPGSA-IFCS tive algumas interlocuções importantes. Marco Antonio Gonçalves contribuiu de modo crucial para os resultados deste trabalho, uma conversa que se iniciou ainda no mestrado e que continuou ao longo do curso de doutorado, gerando artigos e a sua participação na banca da defesa de tese. Agradeço a Maria Laura Cavalcanti por suas valiosas contribuições no exame de qualificação da tese, e ainda a Peter Fry, Beatriz Heredia, Emerson Giumbelli, que em momentos diferentes contribuíram para o andamento de meu argumento. Roberto Marques, Tatiana Bacal, Julio Naves Ribeiro, Bruno Cardoso, meus colegas de curso, propiciaram conversas instigantes e tornaram agradável e divertido um período marcadamente solitário. Claudia Jesus Vianna, Denise Alves da Silva e Verônica Vasconcellos, secretárias do PPGSA, estiveram sempre atentas e colaborativas com as muitas solicitações inerentes ao trabalho acadêmico.

Daniel Miller, meu supervisor na University College London (UCL), foi desde sempre um grande entusiasta e incentivador de meu tema de pesquisa. Sua leitura sagaz de meu material somou definitivamente aos resultados a que cheguei. Susanne Kuechler, Roger Sansi-Roca, Allen Abramson e Paolo Fávero foram outros importantes interlocutores em Londres. O formato que concedi à tese de doutorado se beneficiou fortemente das muitas apresentações que fiz em continente europeu bem como da intensa interlocução que estabeleci com meus colegas, em especial com Piero DiGiminiani, Diana Espírito Santo, Nico Tassi, Matan Shapiro, Florencia Ferrari, Tom Rodgers, Clarissa Rahmeyer.

Lembro aqui da queridíssima e saudosa Santuza Cambraia Naves, leitora entusiasmada e interessada do material que apresento nas próximas páginas, que junto com Sonia Maluf e Micael Herschmann examinaram minha tese de doutorado. Vânia Cardoso e Scott Head, no Departamento de Antropologia da UFSC, Carla Barros, no Departamento de Estudos Culturais da UFF e Fábio Koifman, no Departamento de História da UFRRJ, incentivaram este trabalho.

Recebi o dom de poder contar com a extrema generosidade, confiança e amizade de Wagner Domingues da Costa e Sílvia Regina Alves, o casal Catra. Com eles de fato pude fazer uma “antropologia da amizade”, ao me possibilitarem explorar as potências que o diálogo intersubjetivo pode possuir para a pesquisa antropológica. Com Sílvia e Catra

produzimos conhecimento na relação, uma tese se não a seis mãos, certamente a três mentes. Tive ainda duas grandes parceiras no campo: Cíntia e Thamyris, respectivamente comadre e filha do casal Catra. A partir dessas quatro pessoas conectei-me ainda a Neuma, mãe de Thamyris e aos irmãos desta última: Thamara, Fernando, Nêgo, Samuel, Noemi, Alan, entre muitos outros com os quais transitei.

Os parceiros de criação de Catra foram definitivos para minha movimentação em campo e para meu desvendamento da lógica criativa funk, estivessem eles envolvidos na criação musical – como os músicos Tio Rocha, MC Jota, DJ Sandrinho, Kapella, DJ Edgar, MC Sapinho, DJ Buiú, DJ Ratinho, César Baleia, Beto da Caixa, Das Sete – ou na engrenagem de produção funk, como Pigmeu, empresário de Catra, Sabrina, antiga produtora, o taxista Renatinho e o empresário Henrique Brandão Junior, o Juninho. DJ Sanny Pitbull, MCs Leonardo e Junior, e o delegado Orlando Zaccone também contribuíram em momentos diferentes com essa pesquisa. Este trabalho se beneficia ainda de outras duas pesquisas que conduzi no mundo funk, e quero aproveitar para deixar registrado aqui meu agradecimento a meus antigos interlocutores em campo, dentre eles Lívia, Vivi, Irene, Sofia, Eric, Mãozão.

Vera Lucia Dutra, Lilian Koifman, Eliane Gamal e Sílvia Pinheiro estiveram sempre à minha volta, me brindando com suas amizade e inteligência.

Por fim gostaria de agradecer a minhas irmãs e aos meus pais e muito especialmente a minhas filhas, Manuela e Lia, que ainda pequenas tiveram muita paciência com uma mãe imersa em um mundo que elas ainda não conheciam. A elas duas e a Geraldo dedico meu amor e este livro.

Introdução

O trabalho que apresento nas próximas páginas é resultado de minha pesquisa de doutorado e consiste em uma versão revista da tese em que resultou. Veremos uma etnografia sobre o que denominei como sendo a “Estética Funk”, construída a partir do nexo entre estética, conectividade e criação formado por meio da produção e da circulação de imagens e objetos materiais. O meu argumento deriva de dois focos empíricos fundamentais: a criação musical e os investimentos corporais. 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. Desta 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. Em uma frase, a tese teve o propósito de investigar o modo pelo qual a criação estética e artística está à serviço da conectividade.

O Funk Carioca é um ritmo musical derivado do soul norte-americano (VIANNA, 1988), que chegou ao Rio de Janeiro na década de 1980. Seu lócus de execução se deu inicialmente em bailes de dança que ocorriam na Zona Sul, área privilegiada do Rio de Janeiro, e que posteriormente migraram para áreas periféricas da cidade. É mais propriamente nas favelas que a ressignificação do ritmo estrangeiro dá origem ao que

hoje conhecemos como Funk Carioca, tornando-se manifestação cultural fortemente associada aos jovens das classes populares da cidade. Mas é possível dizer também que o ritmo, mesmo que majoritariamente consumido por estes jovens, alcançou circulação tal que lhe permitiu tornar-se um dos símbolos mais loquazes do Rio de Janeiro, tanto em âmbito nacional como em contexto estrangeiro, especialmente na Europa. Do ponto de vista de minha investigação, o funk interessou especialmente enquanto manifestação estético-cultural capaz de colocar-nos em contato com o universo imagético que ele produz e que o contém.

Construí minha tese de doutorado em continuidade com minha dissertação de mestrado, na qual discorri sobre as relações entre roupa, corpo e dança em um baile funk, relacionando o Figurino Funk às outras manifestações artísticas presentes na festa. Contudo, ao contrário do que fiz então, quando produzi uma etnografia sobre o gosto indumentário concretizada no contexto específico da festa como observado em um local particular, o baile que acontecia em um clube na Zona Central da cidade, sem me preocupar com as relações que a estética identificada pudesse ter com o mundo exterior, nesta nova fase de minha investigação importou-me apreender o universo estético funk tanto a partir de suas interfaces internas como através daquelas estabelecidas com o restante da cidade. A pesquisa no baile já havia dado-me mostras de que não seria possível seguir aprofundando nesse universo estético sem abrir o contexto de investigação. E por ‘abrir’ refiro-me não apenas a um ampliar do escopo de minha pesquisa, o que poderia ser feito ao migrar da esfera da festa para a cotidiana. Pois isto poderia manter-me ainda encerrada em um contexto, já que os frequentadores da festa eram em sua maioria moradores das favelas que circundavam o clube onde acontecia o baile em que eu antes investigara. Partindo do pressuposto que grande parte dos consumidores e produtores do ritmo moram nestas localidades, uma escolha fácil seria buscar o cotidiano em seus locais de moradia. Entretanto, acompanhando meus jovens interlocutores de então, ficava muito claro que o seu trânsito não se dava somente entre a festa, no asfalto, e a vida na favela. Moravam na favela, mas estudavam, trabalhavam e faziam suas compras na “pista”. A própria sistematização da indumentária corporal e a análise do gosto já haviam indicado que a estética corporal funk resulta de uma síntese entre marcas de localidade

e elementos mais cosmopolitas, ponto ao qual retornarei ao longo de minha narrativa. Sem falar que o próprio funk é ele mesmo a ressignificação carioca de uma *trend* estrangeira.

Todos estes motivos me mostraram a necessidade de pensar o funk a partir da desconstrução de categorias reificadas, estivessem elas informando o próprio universo de investigação ou formatando a produção de conhecimento antropológico. Foi nesse contexto que o encontro com Mr. Catra se mostrou tão promissor. Eu o procurara para realizar uma entrevista de modo a obter subsídios para uma reflexão que me propusera fazer a partir das relações ente funk e religião (MIZRAHI, 2007b). Nos diferentes shows que assisti durante o trabalho de campo da pesquisa de mestrado, Catra era não apenas o que mais se destacava nesse aspecto como era o artista funk que de fato inseria o discurso em torno do divino em suas performances. Considerei aquela uma boa entrada para o tema e o procurei. Da primeira entrevista surgiu o seu convite para que o acompanhasse em suas turnês profissionais, e das primeiras incursões com o artista surgiu a minha proposta para que ele passasse ao centro de minha investigação de doutorado. Acompanhá-lo, como mostro no primeiro capítulo, colocou-me a possibilidade concreta de realizar uma investigação como parecia-me conceitualmente relevante. Um estudo que escapasse não somente às noções que remetem a um pensamento dual – que marcadamente presidiu narrativas estabelecidas da nossa era, as chamadas “grandes narrativas da Modernidade” – como aquelas que descreviam o funk como produção circunscrita ao ambiente da favela e por oposição ao “asfalto”. O que meus dados iniciais mostravam é que o funk era produto do encontro. Decidi perseguir esta hipótese.

A localização do funk no ambiente da favela é muitas vezes acompanhada de um discurso de denúncia da “criminalização” que o ritmo sofre, vinculando a restrição em sua circulação ao histórico preconceito racial e de classe de que são alvo os seus produtores e consumidores majoritários. Essa mesma “criminalização”, entretanto, produz simultaneamente uma “glamorização” do funk, como Herschmann (2000b) chamou atenção ao fim de uma década em que as reflexões acadêmicas enfatizaram fundamentalmente o aspecto de “demonização” do processo de inserção do ritmo nos meios de comunicação e a violência urbana

e o conflito a ele associados.¹ Hoje, este mesmo viés informa reflexões em torno do funk que mostram o rendimento analítico que a ênfase no “preconceito” que o ritmo sofre pode oferecer.² Sem desconsiderar a relevância destes estudos, procurei seguir por um caminho outro, focando-me não tanto nos limites que constrangeriam o funk e mais em seu aspecto agentivo, em sua expansão e criatividade. Interessou-me assim problematizar a ideia de que o funk carioca é resultado de uma cisão entre favela e asfalto, indivíduo versus sociedade, ou comunidade versus sociedade, para mostrar o seu aspecto mediador, vendo-o como produto do encontro, muitas vezes conflituoso, entre diferentes esferas e classes sociais, inclusive aquelas que se convencionou chamar de “favela” e “asfalto”.³

A evidência empírica indicava o quão rentável poderia ser uma ênfase na circulação do ritmo e de seus artistas. Não há um jovem no Rio de Janeiro que não tenha tido uma experiência de fruição do funk, de modo que sua música é consumida por diferentes grupos e classes sociais nos mais diferentes ambientes da cidade e do Brasil. Essa discussão, contudo, levanta uma outra, sobre a qual vale à pena nos determos um pouco e que diz respeito à necessidade de distinção entre o baile funk e a música funk carioca.

Iniciei minha imersão no universo estético funk em 2001, quando comecei uma pesquisa sobre a trajetória na mídia do estilo indumentário associado às frequentadoras dos bailes funk, conhecido pela categoria midiática “calça da gang” (MIZRAHI, 2003). Após acompanhar o processo de resignificação deste objeto, que foi adquirindo novos sentidos de acordo com os diferentes grupos sociais que o consumia, parti para minha investigação de mestrado com o intuito de arrolar os discursos e práticas dos usuários do estilo no contexto que a pesquisa anterior revelara como sendo o seu ambiente de criação, o baile funk. E a partir dos resultados a que cheguei em minha dissertação desenvolvi o estudo que originou minha tese de doutorado. Desse modo, o evoluir de minha pesquisa fez com que o foco de minha investigação fosse gradativamente

1 Ver YÚDICE (1997), HERSCHMANN (1997b), GOMES (1997).

2 Ver FACINA (2009), LOPES (2008), MEDEIROS (2006) e Favela on Blast (2008).

3 Ver SOARES (2010), para um estudo que aborda o funk para pensar a favela.

migrando do baile funk para a música funk, sua criação, circulação e fruição, uma variação que me parece importante ser marcada.

A tese que origina este livro se faz mais propriamente em torno do ritmo funk, no sentido que foi acompanhando a circulação de sua música por diferentes espaços da cidade que conduzi a minha etnografia. Desse modo estive em casas noturnas de elite localizadas na Zona Sul da cidade, como a Baronetti; em casas de shows frequentadas pelas classes populares e médias localizadas na Baixada Fluminense, como a Via Show; em casas de espetáculo em que confluíam todas as classes, como a Fundação Progresso, na Lapa, na Zona Centro; em clubes periféricos e ociosos, como o Clube do Boqueirão, também na Zona Centro; e em favelas, como a do Tuiuti e a da Mangueira, ambas na Zona Norte. Considero que o que se chama de baile funk acontece nestes dois últimos locais, os clubes periféricos e decadentes, como aquele em que fiz o trabalho de campo de mestrado, e as favelas, como a do Tuiuti e a da Mangueira, ambas na Zona Norte.⁴ Nos outros locais dança-se e escuta-se funk, bem como outros ritmos, como o house, o pop rock, o rock nacional, o *hip-hop*, etc. Assim, mesmo em ocasiões em que o funk é a atração principal, o que é configurado pela apresentação de MCs deste ritmo musical, este se constitui em “mais um set” do *playlist* da noite, a programação musical a ser executada. Já em um baile funk dança-se e escuta-se funk do começo ao fim, e quando é tocado um ritmo alternativo – preferencialmente o pagode romântico ou uma variante melódica do *hip-hop* – isto ocorre em momentos de baixa frequência de público ou são executados em outro espaço físico.

São estas festas, denominadas bailes funk, que são perseguidas, mais do que a música tocada nelas. Este cenário se adensou ainda mais com a instalação das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) em diferentes comunidades populares, através da imposição de regras para a regulamentação dos bailes que na prática impediram a sua realização. Por outro lado, o artista funk, em sua hábil manipulação do mercado que quer atingir, produz diferentes versões de acordo com o contexto

4 Em pesquisa sobre a cadeia produtiva do funk, realizada pela Fundação Getúlio Vargas (SIMAS 2008), a classificação por tipos de bailes é outra, diferenciando aqueles realizados nas favelas de todos os outros.

de sua circulação. Invariavelmente uma música possui duas versões, a “pesada” e a “light”, com a segunda amenizando letras de músicas que de outro modo estariam impedidas de circular pela sociedade ampla e sem tocar em espaços formais como o rádio e a televisão. Além disso, se sabemos que o proibidão foi “sufocado” até inícios dos anos 2000, seus artistas buscaram alternativas para seguirem fazendo música, como ficará mais claro no decorrer desta narrativa. É dessa perspectiva, desse dinamismo que vemos nas buscas que o artista empreende, que afirmo que mais do que as limitações ao movimento interessou-me explorar seu viés expansivo e criativo.

O estudo da estética funk, como proponho, envolve dois aspectos. Um deles é mais propriamente a realização de uma etnografia da arte, onde a arte é tematizada por meio de uma abordagem antropológica, como defendida por Alfred Gell (1998). Deste modo, o interesse recai sobre manifestações que estejam imiscuídas na própria vida dos povos e grupos estudados e não como apartadas da vida cotidiana, modo tradicional pelo qual são considerados os objetos de arte em contextos modernos. O que define uma obra de arte, uma manifestação artística, é, a partir desta ótica alternativa, menos a sua circulação em contextos artísticos e extraordinários, e mais a sua agência e intencionalidade. É a capacidade de transformação da arte que interessa, ao invés de suas propriedades representacionais. O segundo aspecto envolvido consiste em tomar o estudo da estética como relativo à forma, esteja ela no corpo, nas roupas, nos cabelos, nas métricas e nos ritmos musicais. Este enfoque entende a estética como um modo de expressão não-verbal de qualidade sintética e resultante do diálogo polifônico estabelecido entre os distintos níveis de significação (LAGROU, 2007a), de modo que a música será abordada como mais uma das vozes do diálogo. As suas qualidades formais nos interessaram na medida em que nos ajudam a elucidar a lógica estilística.

Dessa perspectiva, proponho um uso diferencial para o termo estética de modo a escapar à associação costumeira que a designação estabelece com o “juízo da beleza e do gosto” ou com o “fenômeno do Modernismo europeu”, como Overing chamou atenção ao evidenciar as dificuldades que o seu uso transcultural poderia acarretar (WEINER, 1994). O debate de Manchester sobre a validade do uso transcultural

da categoria estética produziu como desdobramento o questionamento sobre se seria a noção de belo eficaz na distinção dos objetos artísticos. De um lado se posicionaram antropólogos que expressaram uma concepção universalista da percepção estética, ao defenderem que todos os povos distinguiriam alguma classe de objetos como belos e artísticos. Do outro, se postaram os opositores do uso do termo em contextos etnográficos por entenderem que o mesmo carrega a própria noção ocidental do que pode ser arte, envolvendo assim o julgamento de uma cultura em termos de sua capacidade de produzir o belo, impedindo, dessa maneira, o estudo de objetos e imagens que contrariassem tais pressupostos.

O sentido que sugiro para a estética procura recobrar o laço entre aparência e função, forma e conteúdo, cujo rompimento Gell (1998) atribuiu ao Iluminismo. Desse modo, o estudo da arte, como proponho, se faz em sintonia não apenas com Gell mas também com Latour (1994), ao se utilizar da estética como recurso de visualização e demonstração da imbricação de que é feita a vida social. Gell não era contra a estética propriamente, mas contra a “atitude estética” que separava o belo de seu aspecto utilitário, operação de purificação à qual ele oferece como antídoto o olhar antiestético ou filistino (GELL, 1992), recurso metodológico através do qual o antropólogo poderia deixar de lado as apreciações de julgamento de valor ao estudar objetos de arte em contextos não ocidentais, evitando informar suas avaliações por meio de noções etnocêntricas e preconcebidas. O poder do objeto de arte deveria ser conceituado a partir de seus processos de fatura e do encantamento que a destreza do artista poderia produzir sobre os espectadores de sua criação bem como a partir de suas agências e intencionalidades, que colocam em relação social o objeto e o espectador.

É interessante notar ainda, através do raciocínio que segue Gell para a elaboração de uma antropologia da arte, como os conceitos podem se revelar limitadores. Mesmo escrevendo após as discussões realizadas em Manchester, ao usar a categoria “objeto de arte” o autor se viu obrigado a diferenciar o seu uso particular do feito pelos demais. Pois o que ele não intenciona é tomar um objeto como “de arte” no sentido que a “teoria da arte” lhe concede, ou no sentido próprio da concepção de arte em termos ocidentais: algo extraído da esfera cotidiana e corriqueira e que não pode portanto ser outra coisa que não um objeto extraordinário.

Na teoria antropológica da arte de Gell, não há lugar para uma “obra de arte” no sentido institucional do termo. Pois um objeto que foi considerado como tal é retirado de todas as outras esferas da vida e considerado exclusivamente como “de arte”.

Gell está essencialmente preocupado com os objetos materiais, enquanto Lagrou (2007a) enriquece o estudo da estética ao propor que as imagens, sejam elas em suas manifestações verbais, visuais e mesmo virtuais podem nos conduzir a domínios outros, que escapam à objetificação que a coisa permite. A autora quer evidenciar o caráter que as imagens possuem de nos levar às “experiências às quais apenas se alude” e que são mantidas em condições “essencialmente secretas”. Busca, desta forma, chamar atenção para um estudo das imagens que leve em consideração a capacidade que as mesmas possuem de afetar os sujeitos emocionalmente, sejam eles o pesquisador ou o pesquisado.

A investigação que origina o presente livro teve como contexto o universo articulado em torno do cantor de funk Mr. Catra e sua rede de relações profissionais, de amizade e familiares, e foi concretizada a partir de entrevistas em profundidade e uma observação participante.⁵ Mas, mais do que essas técnicas de pesquisa, procurei fazer uma “antropologia da amizade”, como fez Jean Rouch ao realizar seus documentários etnográficos, acreditando, como ele e Marco Antonio Gonçalves, que a “etnografia não significa um amontoado de dados (...) mas, sobretudo, uma discursividade construída a partir de uma relação” (GONÇALVES, 2008, p. 194). Pois mesmo concordando com Strathern (2004 [1991]) que a questão levantada pela pós-modernidade na antropologia coloca um “problema de escrita”, penso que o que antes é colocado, ou mais fundamentalmente é preciso renovar, é o modo como nos posicionamos em campo. Em outros termos, não é possível renovar a escrita sem igualmente revigorar o modo como nos relacionamos com os sujeitos de nossa pesquisa, aspecto bastante elaborado pelos referidos antropólogos, ainda que Strathern (2004 [1991]) tenha fixado sua crítica na natureza da

5 A discussão que apresento nas próximas páginas se beneficia ainda dos dados empíricos recolhidos em minha pesquisa de mestrado (MIZRAHI, 2006), realizada ao longo de dezesseis meses nos anos de 2004 e 2005, e daqueles recolhidos para a pesquisa *A influência dos subúrbios na moda da Zona Sul* (MIZRAHI, 2003), conduzida entre 2002 e 2003.

representação. A “crise da representação” gera desse modo novos modelos de autoridade etnográfica, que deixa de pertencer exclusivamente ao antropólogo que realiza o relato e produz assim novos paradigmas para essa mesma autoridade, como o dialógico e o polifônico, que “atribui aos colaboradores não apenas o status de enunciadores independentes, mas de escritores” (CLIFFORD, 2002b).

Mas considerar o lugar do pesquisador no campo não se refletiu, no caso de minha pesquisa, em um modo “discursivo” preocupado principalmente com a representação dos contextos de pesquisa e situação de interlocução (CLIFFORD, 2002b, p. 44), como nas reflexões de Paul Rabinow sobre o trabalho de campo (2007 [1977]) e na problematização do “encontro etnográfico” de Vincent Crapanzano (1980). Pensar o tipo de relação que com meus interlocutores estabeleci passou também pelo modo como utilizei a mim mesma como dispositivo de pesquisa, despertando neles interesses pelo diálogo que propunha e suscitando conversas a partir da minha presença e da maneira como eu me apresentava, nisto incluído o meu gosto pessoal ao me vestir. Assim, nunca pensei que o pesquisador devesse ser uma figura neutra e que essa neutralidade, se é que ela é possível, devesse se refletir em minha indumentária. Percebi muito rapidamente que mostrar-me diferente de seus gostos ou de suas expectativas de gosto não os confundiria com relação aos meus propósitos ali. Ao contrário, o modo como me apresentava tornava mais instigante a relação, para mim e para eles, na medida em que abria a possibilidade de uma troca mútua de informação. Como disse-me a filha mais velha de Catra, quando em sua casa cheguei depois de algumas semanas ausente do ambiente doméstico: “tanto tempo sem aparecer e nenhuma novidade?”.

O trabalho de campo ocorreu entre o mês de maio de 2007 e trinta de dezembro de 2008, data em que precisou ser interrompido para que no dia seguinte eu me ausentasse do país de modo a realizar doutorado sanduíche no exterior, e foi complementado por incursões menos frequentes, feitas após o meu retorno. A pesquisa empírica foi recortada em três planos diferenciados. O primeiro deles se conformou ao longo das turnês e performances do artista e de sua trupe, o que me permitiu não apenas acompanhar as suas apresentações e seus deslocamentos pela cidade e pelo estado do Rio de Janeiro como gerou a oportunidade

para que eu voltasse às festas onde antes investiguei. A segunda situação se deu em torno do núcleo familiar do artista, o que incluiu diversas incursões aos centros de comércio acompanhando sua parentela feminina. Por fim, o terceiro contexto de investigação se deu no estúdio de gravação, onde acompanhei o processo criativo de Mr. Catra e outros profissionais do funk, como DJs e MCs. Os nomes originais dos personagens foram em grande parte mantidos. Contudo, alguns deles foram alterados de modo a proteger suas identidades.

Apesar de investigar em um mundo da arte, não interessei-me especialmente pelo aspectos econômicos de sua cadeia produtiva, como trabalhos que seguiram pela esteira de Howard Becker (1982) buscaram elucidar,⁶ e tampouco possuo preocupações mercadológicas e de commodificação similares às de George Marcus e Fred Myers (1995). Ao optar pela realização de um estudo da estética funk “microscópico”, como Clifford Geertz sugere para a pesquisa antropológica (1989), não pretendo com isso recortar um quadro específico de análise, que poderia ser o da festa ou aquele que viabiliza a sua música. O que intenciono é de fato estudar a relação da arte e do mundo imaginário dos seus sujeitos criativos com a vida que eles articulam, que por sua vez engendra a própria arte.

O livro está dividido em três partes, cada uma se desdobrando em dois capítulos, e está assim organizado não apenas pelo encadeamento narrativo possibilitado, como também a partir da discussão teórica suscitada. Privilegiei uma escrita e narrativa que, ao mesmo tempo em que entremeadas pela discussão teórica, mantiveram uma cadência que permitisse ao leitor me acompanhar no processo de extração de sentido que realizo ao organizar, por meio da construção do texto e da inserção de imagens, parte dos dados recolhidos em campo.

A primeira parte tem como mote central teorias que de três diferentes maneiras elaboram sobre a condição de partibilidade da pessoa individual. O capítulo 1 resulta das primeiras incursões com o cantor Mr. Catra e o modo pelo qual estas saídas me colocaram a necessidade de levar a sério a hipótese de pesquisa que esmiucei na parte inicial desta introdução. Através de uma etnografia da noite e das performances

6 Ver FACINA (2008).

de Mr. Catra, temos uma mostra do contexto social pelo qual circula o funk no Rio de Janeiro ao mesmo tempo em que vemos o artista se deslocando pelo espaço urbano em um carro coletivo, distribuindo sua agência nos moldes da “pessoa distribuída” de Gell (1998), “refazendo o social” no sentido de Latour (2005) e exercendo sua “conectividade”, como em Strahern (2004 [1991]), ao colocar em contato as diferentes partes geográficas e sociais da cidade. A narrativa deste capítulo introduz ainda os temas a serem elaborados ao longo da tese como um todo: criatividade, objetos, imagens, religião, ironia, raça, relações de gênero.

O capítulo 2 muda o contexto etnográfico para o espaço doméstico, onde estão presentes o artista e seus familiares. Aqui está em foco a “pessoa fractal”, como em Wagner (1981 [1975]), que nos permite evidenciar não apenas como muitos dos traços de Mr. Catra se replicam por seus parentes e afins, mas também como existe uma noção de pessoa que não é apenas “dividual”, mas divisível onde se é um através de muitos. Por meio dos discursos em torno da religião e de sua trajetória familiar, contextualizaremos o posicionamento político peculiar e transgressor de Mr. Catra diante da sociedade envolvente e de uma cosmologia ocidental objetificadas respectivamente pelo que ele designa como “sociedade católica” e a “hipocrisia da sociedade”.

Na segunda parte do livro evidencio a dinâmica criativa funkeira e seu traço fortemente subversivo, além de uma tensão entre parte e todo através da qual vemos que ao mesmo tempo em que Catra é um artista singular do funk, é o próprio funk que lhe oferece os instrumentos de viabilização dessa sua singularidade. Assim, a discussão teórica a unir os dois capítulos desta unidade é amarrada por Edward Sapir (1949) e o inerente embate entre figura e fundo que governa a vitalidade cultural. Veremos ainda uma atuante lógica do englobamento, como em Louis Dumont (1992), na qual a noção de totalidade é premente, ao mesmo tempo em que seremos conduzidos pelo próprio artista às abordagens que buscam uma dissolução dos limites desta mesma totalidade.

O capítulo 3 possui como contexto etnográfico o estúdio Sagrada Família, onde Mr. Catra grava suas produções bem como as de outros artistas. A narrativa será conduzida pelos parceiros de criação do cantor, que nos ajudarão a elucidar a lógica criativa da música funk. A discussão teórica versará em torno da criatividade artística e da apropriação

cultural. No capítulo 4 jogaremos o foco mais propriamente sobre o artista Mr. Catra e no processo de tradução de uma música veremos o constante papel mediador que ele exerce. Ao mesmo tempo, destacaremos o lugar que possui a imagem no processo criativo funkeiro e discorreremos por diferentes subgêneros da música funk até chegarmos às paródias musicais, uma das marcas distintivas de Mr. Catra.

Na terceira parte da tese, a análise se centra na estética corporal feminina e masculina e nos objetos materiais dos quais os sujeitos criativos se cercam para elaborar a sua aparência. A discussão teórica central recai sobre as distintas teorias da materialidade, sobre as noções de agência e intencionalidade e sobre o modo protético com que os objetos estendem as capacidades das pessoas. Como desdobramento da problematização dos objetos materiais e da beleza emergirão questões relativas às relações raciais e de gênero.

O capítulo 5 possui como discussão subjacente a criatividade, mesmo quando não tratamos do artista em sentido estrito, e o modo como os símbolos e a aparência podem ser manipulados de maneira a equivocar o outro. O núcleo da reflexão é formado pelas produções dos cabelos femininos e como a sua manipulação resulta em uma estética duplamente ambígua. De um lado, ela procura escapar a uma associação que vem se mostrando como estabelecida entre cabelo e identidade negra ao mesmo tempo em que opta por um estilo que os diferencia do cabelo associado ao branco. De outro, os cabelos femininos buscam uma mobilidade na circulação social, uma certa invisibilidade, que não localize as suas usuárias em uma identidade funkeira fixa, como faria o estilo indumentário de calças femininas que estudei no mestrado. Desse modo, as elaborações sobre os cabelos femininos nos permitirão ver o modo silencioso com que a estética nos fala sobre os preconceitos sociais e raciais presentes em diferentes ambientes do Rio de Janeiro.

O capítulo 6, por fim, traz uma discussão que é inversa à que subjaz no capítulo anterior. Se naquele vimos como os objetos podem ter seus sentidos manipulados, neste o argumento versa sobre a imprevisibilidade dos eventos e efeitos que eles podem produzir. A narrativa será conduzida pela trajetória dos objetos mais propriamente masculinos mas, também diferentemente do capítulo anterior, estes nos levarão forçosamente a considerar a presença do feminino e por sua vez as relações entre os gêneros.