

A Música como Crítica Social: lógica dual e riso conectivo no *funk* carioca*

Mylene Mizrahi^a

Por meio de uma etnografia conduzida junto a um coletivo de artistas exploramos a noção de conectividade para elicitarmos a lógica a reger a criatividade *funk* que opera por meio do englobamento de seu contrário. Essa lógica dual conduz diferentes subgêneros do movimento musical, entre eles o proibido e a putaria. Podemos vê-la igualmente atuante nas produções de artistas individuais, a partir de apropriações particulares. Debruçamos-nos sobre as paródias musicais de Mr. Catra para notarmos como essa lógica é carregada para a festa. O artista as executa essencialmente ao vivo, no momento da performance. Tomamos estas paródias como um ‘modelo reduzido’ por meio do qual ele nos dá acesso ao mundo complexo do *funk* ao mesmo tempo em que se utiliza desse objeto de arte para estabelecer uma conversa com sua audiência. Por meio do riso e da ironia ele produz conectividade, uma relação ambígua na qual o conflito surge como um modo de estabelecer relações e que nos fala da dimensão política do fazer artístico.

Estética; Arte; Criatividade; Conectividade; Música.

O *funk* carioca – movimento de música eletrônica nativo do Rio de Janeiro – opera por meio de uma lógica relacional definida pelo modo por meio do qual ela incorpora o conflito no estabelecimento de relações. A disputa entre opostos distingue-o estilisticamente, a partir de um constante engendrar de imagens e contra-imagens. Estas

a. Doutora em Antropologia Cultural (IFCS-UFRJ). Pós-Doutoranda PNPd (PPG-SA-IFCS-UFRJ). Email: mylenemizrahi@gmail.com.

imagens são suscitadas de um ponto de vista interno e externo, fazendo ver um atuante traço subversivo na definição estilística do ritmo musical, que toma o poder estabelecido oficialmente e o gosto a ele associado de modo contrastivo. O *funk* se constrói por oposição ao que parece representar ‘a sociedade’, concebida como ‘externa’, ‘exterior’. Ao mesmo tempo, mostra um claro fascínio sobre esta mesma ‘sociedade’ e suas produções. Esta dinâmica criativa é presentificada pela estética, por sua forma e conteúdo, resultante de sucessivos englobamentos e apropriações, definindo uma lógica relacional já possível de ser identificada em trabalhos seminais sobre o ritmo musical. Viana (1988) nos fala do aspecto antropofágico a mover o sujeito *funk*, a quem interessa todo o elemento *alien*. Já Herschmann (2000) destaca o ‘pegue e misture’ que produz uma ‘estética da versão’, em produções que resultam de leituras e releituras.

Vemos esta mesma lógica operar na definição do gosto indumentário dos jovens frequentadores do baile *funk* (Mizrahi 2006 e 2007). Portanto, se no *funk* o corpo é definido a partir de materialidades resultantes de uma imitação que não é pura cópia, um movimento análogo ao que define a *mimesis* em Taussig (1993), a música é regida por dinâmica apropriativa similar, descrita por categoria nativa própria: o ‘rouba-rouba’. Apropriar-se da produção do outro é inerente ao modo de criação *funk*, o que não significa uma pura reprodução do trabalho alheio. O que se nota é a grande dependência que possui a criação *funk* da liberalidade com que são feitas estas apropriações, não isentando o processo de brigas. Ao contrário, a rivalidade entre artistas confirma a racionalidade da criação funkeira, que tem a disputa em seu cerne.

A criação no *funk* opera assim nesse oscilar entre pólos. Ao mesmo tempo em que se revela dependente de mundos representados em franca oposição, as oposições, ao invés de reificadas, tornam-se embaralhadas. O trânsito entre mundos estabelecido pelo sujeito criativo *funk*, acompanhado de sua habilidade de desafiar o outro rival, embaça fronteiras mais do que as recorta.

Neste artigo, ao explorar a noção de conectividade, intencionamos eliciar a lógica dual sobre a qual opera o *funk* carioca e mostrar como ela é levada para a esfera da festa a partir de sua apropriação por um artista específico. Extrairemos esta lógica a partir de um mergulho no *funk proibido* da década de 1990 e inícios dos anos 2000 para notarmos como ele funciona a partir da lógica do englobamento de seu contrário, mecanismo identificado por Dumont (1982) em seu estudo sobre as castas na Índia, onde a oposição entre o puro e o impuro é o princípio ideológico do sistema. Em seguida, veremos como essa mesma lógica é criativamente carregada por Mr. Catra para suas performances por meio da execução de paródias musicais. Essas peças são compostas pela lógica dual que encontraremos nos proibidos, por símbolos caros à cultura nacional e ainda por elementos eróticos mais próprios a um outro subgênero de *funk*, a putaria.

Por meio dessas peças Mr. Catra nos fala de seu entendimento do lugar que o *funk* e as suas performances ocupam na cidade do Rio de Janeiro e na cultura brasileira como um todo. A paródia será tomada assim como um ‘modelo reduzido’, no sentido empregado por Lévi-Strauss (1989) produzido por Mr. Catra, objeto de arte por meio do qual nós, espectadores, temos acesso ao mundo complexo que o *funk* articula e que o artista nos desvenda. É ainda por meio desse objeto que ele manipula que o artista causa efeitos em seu público, aos moldes da *volt sorcery* como explorada por Gell (1998) e não apenas se relaciona com seu público mas estabelece com ele uma conversa de qualidade particular, metacomunicativa, no sentido de Bateson (1999b).

Nosso argumento se desenvolve, portanto, em torno da relação entre estética e política no contexto teórico de uma discussão da antropologia da arte, com a arte e a estética nos conduzindo por mundos complexos (Lagrou 2007). Seguimos por uma abordagem que aproxima arte, humor e jogo, com o riso surgindo como uma forma não apenas de conhecimento sobre o mundo, mas de como agir no mundo. É o riso que mesmo não previsto no plano mítico permite lidar de forma mais suave com o conflito no momento interativo do ritual (Lagrou 2006).

No *funk* o riso surge por meio de paródias musicais que não são gravadas, registradas, como as muitas das outras produções do artista e do ritmo musical que seguiremos, mas são executadas exclusivamente no momento da performance. Este pode ser um recurso para driblar problemas relativos a direitos autorais, mas coloca uma relação entre paródia e performance que vale a pena ser explorada. Mr. Catra canta suas paródias preferencialmente em festas *funk* fora da favela e não tanto no baile *funk* propriamente dito. Recorre à paródia na produção de conectividade tomando-a como instrumento para a comunicação ampla estabelecida por meio de relações sociais ambíguas. Se o *funk* correu um dia em paralelo à sociedade envolvente veremos que hoje ele corre em paralelo e em relação.

A paródia como podemos depreender de Hutcheon (1985) é inerentemente relacional. Sua estrutura dual, que articula passado e presente, codificador e codificado, está diretamente vinculada à sua pragmática. Sem a consciência do perceptor da mimetização exercida, como veremos no emprego e nos poderes do duplo sentido no funk carioca, a paródia seria esvaziada de seus efeitos e não poderia ser considerada nem como existente. A paródia é assim uma forma de repetição que se define por sua distância irônica crítica que contudo marca mais a diferença do que a similaridade. Ainda assim, ao transmutar e remodelar protótipos anteriores ela aponta para a mútua dependência entre o modelo e a paródia. Essas ‘duas vozes’ não se fundem nem se cancelam mas funcionam juntas ao reterem sua diferença definidora (Hutcheon 1985:xiv).

É esse aspecto relacional que a paródia encerra que a faz tão apropriada ao momento da performance. Pois essa conexão que ela faz entre dois instantes ou duas situações, que Hutcheon designa como presente e passado, traz à vida “tensões históricas efetivas” (Hutcheon 1985:xii). A paródia pode ser assim acionada no momento da performance, no momento da interação, para o estabelecimento do que Bateson chamou de ‘metacomunicação’ (Bateson 1999b) evidenciando a conexão entre arte, humor e riso apontada anteriormente. O

enquadre da brincadeira, que é não só o do jogo, mas também o da arte, coloca um contorno cognitivo no momento da interação, avisando aos presentes que se trata de uma brincadeira e não uma ação ou fala 'de verdade'. Mas ao criar uma perspectiva separada da realidade em contraste com uma perspectiva do cotidiano, o jogo sugere que a realidade pode ser entendida de mais de uma maneira. Então, do enquadre da brincadeira emerge um segundo tipo de metacomunicação, 'reflexivo', produzindo um comentário sobre a natureza da vida ordinária.

Podemos agora nos voltar para a formulação de Wagner (1981[1975]) para pensar a relação arte e cultura e arte e sociedade de modo não unívoco, aceitando a sua sugestão de que a cultura se faz de modo análogo ao fazer artístico. Dessa perspectiva, criação inventiva e o ofício do antropólogo podem ser pensados em uma mesma chave, com a arte e a antropologia se alimentando ambas dos tropos e metáforas que encontram no mundo. A dinâmica criativa *funk* usa os símbolos da 'favela', assim como os da 'pista', ou seja, as imagens que a 'cultura' oferece, como uma espécie de acervo imagético: um 'conjunto instrumental' a fornecer o repertório sobre o qual o artista *bricoleur* trabalhará (Lévi-Strauss 1989). Dessa perspectiva, se concordamos com Geertz (1997) que as manifestações artísticas devem ser remetidas ao seu contexto de produção para serem investigadas, veremos que ao invés de termos a cultura a explicar a arte, será a invenção da arte a permitir ver como a cultura se 'inventa'.

Seguimos assim em sintonia com a sociologia da música de De Nora (2000) que argumenta que a relação arte e sociedade não deve ser postulada, mas demonstrada. A estética, e não só a música, deve ser pensada de modo agentivo, de maneira que cabe ao pesquisador mostrar como o plano prático traduz por meio de suas ações esta relação que vem sendo defendida por diferentes pensadores. É também o aspecto pragmático que Hennion (2001 e 2004) destaca nos processos que constituem os gostos no que toca o consumo de música. A performance de fruição, e não apenas a do artista, é assim fundamental

para a formação de um público amante da música. A arte, como vem nos mostrando Gell (1998), é significativa não enquanto produtora de codificações sobre o mundo, mas a partir de sua eficácia e capacidade transformativa do mundo. A arte age como um sistema de captura e a estética *funk*, como veremos, é uma força articuladora de múltiplas diferenças.

O conflito como relação

Tomemos como ponto de partida a frase com a qual Mr. Catra pontua uma de suas performances.

Na maior diplomacia, na maior diplomacia, tá brabo da gente cantar proibidão, mas liberaram a putaaaaariaaaaaa!

Com esta frase o MC se refere a um momento de transformação do *funk* carioca pelo qual passaram também muitos de seus colegas. Com as músicas de proibido ‘sufocadas’ pela polícia, a putaria surge como alternativa para os MCs, como Mr. Catra declara acima. Outros cantores representativos do proibido foram gradualmente abandonando o sub-gênero, ou ao menos introduziram novos elementos ao seu repertório ‘neurótico’. O vociferante MC Frank, autor de *Toque no Radinho*, passou a se fazer acompanhar da dançarina Mulher Melão, cujo nome artístico homenageia o tamanho das próteses de silicone que moldam os seus seios. A MC Sabrina, antes conhecida como Sabrina da Provi e que eletrizava o público em suas apresentações com a ode que fazia à facção que controlava o Morro da Providência, sua localidade de origem, investiu no *melody*, através de parcerias com o MC Buchecha ou com o MC Marcinho, assim como gravou putarias. Como disse-me o MC Kapella: “antigamente” fazia-se um proibido e a música “virava no dia seguinte”. A música gravada rapidamente fazia sucesso fora da favela.

A putaria nasce assim da vontade dos artistas *funk* de potencializar a circulação de suas produções a partir de sua percepção da maior permeabilidade que adquire o erótico no Rio de Janeiro na virada dos

anos 2000. Mas para além dos aspectos mercadológicos relativos à difusão do *funk*, como destaquei em outra ocasião (Mizrahi 2015), quero aqui me ater às relações de continuidade formais, estéticas e cosmológicas que existem entre os subgêneros proibido e putaria para em seguida notarmos o modo particular com que ambos foram apropriados.

De modo sintético, podemos dizer que o subgênero *funk* proibido reúne canções 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.¹ Mas, da perspectiva dos funkeiros, estas músicas devem ser chamadas de *funk* de contexto, músicas que versam sobre a ‘realidade’ da vida na favela. Este dado não é pouco importante, pois os funkeiros têm a percepção de que não é apenas proibido cantar sobre o que é legalmente proscrito, mas sobre uma 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 me disse que faria um disco chamado ‘Papo Reto não é Proibido’, querendo dizer com o título do possível álbum que falar “a verdade dos fatos”, o que acontece no dia-a-dia da favela, não pode ser considerado ilegal.

Outro traço fundamental do *funk* proibido é o fato de este possuir circulação restrita não apenas por ter sido prescrito pela polícia, mas por ser este, a princípio, o intuito de seus produtores. Esta retórica se faz presente nas falas de Mr. Catra e de outros de seus parceiros de criação, ao argumentarem que estas músicas foram criadas para serem executadas nos chamados ‘bailes de favela’, de e para a favela, como uma conversa interna que não deveria ter ‘saído para fora’. Mas ao mesmo tempo em que a conversa que o *funk* proibido estabelece possui caráter endógeno e se engendra por oposição à ‘pista’, ela necessita do outro e da sua incorporação para que esta realidade fechada se defina. Vejamos a letra abaixo.

[Essa daqui é pros cinco sete do bagulho, tá ligado? Os *moleke* boladão que vai lá fora *buscá*. 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 que?

Se é pá roubar, irmão
Não deixe pra depois
A Mangueira é cinco sete
Cinco sete é vinte dois

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 um cinco sete
E o Mangueirão é vinte dois

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

O cinco sete 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 cinco sete que baleou você...²

Esta letra traz diferentes elementos e representações que remetem a esferas do cotidiano da cidade do Rio de Janeiro e a algumas de suas localidades. A sua narrativa nos conta sobre a ação de um 'bonde', neste caso um grupo de bandidos, que vai até a 'pista', o espaço

exterior à favela, roubar carros e motos encomendados pelo chefe do bando e em sua maioria de marcas estrangeiras. Nos fala de um universo que, assim como a música que o narra, se constrói por oposição ao mundo oficial. Esta oposição é presentificada pela agressividade com que se dá o encontro e indica a existência de um mundo que se alimenta dessa mesma 'pista', de seus elementos, dos objetos e imagens ali colhidos, para se inventar. Como ocorre em outros proibidos, é concedido destaque diferenciado aos objetos materiais e suas marcas, indicando a recorrência de uma relação ambígua com o mundo oficial: ao mesmo tempo em que renega o 'asfalto' se alimenta dele.

Portanto, ainda que a circulação dos proibidos se desse de modo restrito ao ambiente interno à favela, a dinâmica de sua criação necessitaria do mundo exterior e dos elementos a ela associados para se estabelecer. Além disso, se a circulação é formalmente restrita, não é preciso muito esforço para se ter acesso a estas canções. As mesmas podem ser adquiridas no comércio informal carioca, mesmo que a sua negociação assuma caráter sigiloso, e seja, pela lei, proibida. O que nos permite ver como estes dois mundos, 'favela' e 'asfalto' estão incondicionalmente comunicados. Por conseguinte, se é próprio da música vazar, como disse-me MC Jota, isto não ocorre somente por uma causalidade própria da música, mas porque está no âmago do funk e se dá por intenção de seus produtores, como podemos ver, por exemplo, na letra acima. O proibido se constituiu assim em uma conversa com a sociedade como um todo. E o 'romper barreiras' nasce de uma intenção de subversão que se manifesta esteticamente e está a serviço da conectividade.

Aqui, o conceito de conectividade, como desenvolvido por Strathern (2004[1991]), é crucial. Em busca de uma solução para o que define como sendo 'um problema de escrita', a autora 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 substitui a metáfora do or-

ganismo vivo, cujas partes funcionam plenamente integradas, pela imagem do *ciborgue*, a figura mítica derivada de narrativas da ficção científica. Agora o corpo, o todo, é composto de partes de materialidades inerentemente diferenciadas – partes humanas e não humanas. Esta 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.

Parto assim da noção elaborada por Strathern para destacar a dimensão política do fazer do artista *funk* que age conectivamente ao se relacionar de modo ambíguo, parcial, com o seu público. O *funk*, ao se conectar com as diferentes partes da cidade, sejam elas grupos sociais, gostos, áreas geográficas ou estéticas, mantém a sua diferença e nesse sentido a sua identidade (Mizrahi 2010a e 2014). E se propomos uma noção de social que segue por caminhos que questionaram a validade do uso teórico-analítico do conceito de sociedade (Strathern 1988 e 1996; Latour 2005), vemos entre os sujeitos criativos *funk* uma sociedade formal concebida em sentido durkheimiano. Esta conceitualização, contudo, é agenciada pelo sujeito criativo *funk* não tanto por este conceber ‘a sociedade’ como se impondo sobre ele mesmo e mais para mostrar como é possível ultrapassá-la como força coercitiva. A objetificação da sociedade formal enquanto coisa atende às demandas da própria lógica criativa *funk*, surgindo como uma escolha e permitindo ao artista *funk* de fato não fazer parte dela, mas participar da mesma *parcialmente*. Esta concepção de sociedade como exterior ao coletivo por sua vez informa igualmente a habilidade que os sujeitos criativos *funk* possuem na manipulação das relações com os de fora de modo a atualizar essa relação simultaneamente independente e dependente que o *funk* constrói.

O *funk* carioca é produto desse ir e vir entre sociedade formal e informal. Daí a produção de um senso estético que é duplamente próprio ao *funk* e pautado pela similitude. Diferentes mas iguais. O *funk* carioca perpetra por meio de sua estética do choque uma estratégia de ação que se foca na troca com essa mesma sociedade

exterior que desafia. Essa ‘sociedade’ pouco inclusiva é explicitada pelos proibições, retorna na putaria, alimentando-a, e é relacionada de modo mais ambíguo por meio das paródias musicais de Mr. Catra. Conflito aqui não significa recusa da relação, mas é mais um modo de estabelecê-la.

A putaria, o hiper-realismo estético e o duplo sentido

A putaria apresenta traços de continuidade com o proibido.³ Similarmente, ela abarca cantores com vozes melódicas ou não, facilitando a adesão profissional ao ritmo. Além disso, ela retém o elemento transgressor do proibido. E para que a circulação estabeleça a ponte entre distintos mundos, como fez o proibido antes, a explicitação na tematização da sexualidade deve ser substituída pelo duplo-sentido. As músicas invariavelmente possuem uma versão ‘pesada’ e outra ‘light’, de modo que a mesma música pode tocar tanto no baile de favela como nos bailes de clube, nas boates da Zona Sul, nas rádios e na televisão.⁴ O que variará será a versão executada.

Eu vou pro baile
De sainha
Agora eu tô solteira
Ninguém vai me segurar

Eu vou pro baile
Procurar o meu negão
Vou subir no palco
Ao som do tamborzão

Tô cachorrone mesmo
Late que eu vou passar
Agora eu tô solteira
Ninguém vai me segurar

No local do pega pega
Eu esculacho tua mina
No completo, ou no mirante
Outro no muro da esquina

Na primeira tu já cansa
Eu não vou falar de novo
Ai que homem gostoso
Vem que vem quero de novo

Gaiola das Popozudas
Agora fala pra você
Se elas brincam *c'a* xaninha
Eu faço o homem enlouquecer⁵

Eu vou pro baile
Sem calcinha
Agora eu sou piranha
Ninguém vai me segurar

Eu vou pro baile
Procurar o meu negão
Vou subir no palco
Ao som do tamborzão

Sou cachorrona mesmo
Late que eu vou passar
Agora eu sou piranha
Ninguém vai me segurar
(DJ aumenta o som!)

No local do trepa trepa
Eu esculacho tua mina
No completo, ou no mirante
Outro no muro da esquina

Na primeira tu já cansa
Eu não vou falar de novo
Ai que piroca boa
Bota tudo até o

Gaiola das popozudas
Agora vai falar pra tu
Se elas brincam com a xereca
Eu te dou um chá de cu⁶

A putaria chega “para unir as facções”, como disse Cíntia, comadre do casal Catra e também envolvida na cadeia de produção *funk*. E

o duplo-sentido é utilizado para que ela ‘saia pra fora’. Passada a moda dos proibições, o elemento subversivo permanece atuante na putaria. Proibido e putaria partilham o hiper-realismo estético com que são construídas suas letras. Este hiper-realismo está diretamente relacionado ao aspecto imagético destas músicas e à estratégia do chocar de que se utilizam seus produtores. A putaria permanece assim elaborando sobre uma tradição própria ao *funk* que reside em um elaborar sobre o proibido, o prescrito, o interdito. É próprio ao *funk* transgredir a norma, e vemos isto por meio de letras que falam seja sobre o crime ou atos ilícitos, seja por meio da jocosidade, seja ainda ao falar do erótico de modo explícito.

O duplo-sentido é assim um meio de amenizar a estratégia do choque por meio da qual age a hiper-realista estética *funk* e suas letras imagéticas permitem não apenas visualizar a narrativa que desafiam, mas possibilitam ao dançarino e ao artista viver situações que na vida real não lhe seria possível. Mas não se trata de fantasiar uma outra vida ou de um ‘escapismo compensatório’, mas de fazer em um plano outro, que aqui chamamos de arte mas que poderia ser chamado também de brincadeira ou jogo (Bateson 1999b). Dançando e cantando o que outros registros não tornariam possível.

O *tricky* das letras *funk* reside nessa elaboração sobre o possível. O seu conteúdo de realidade faz com que mesmo uma empreitada improvável seja vista como claramente passível de ocorrer, como as inúmeras histórias que circulam, muitas vezes informadas pelas letras das músicas, construindo uma espécie de ‘lenda urbana’ sobre a atividade sexual com que se envolveriam os jovens dentro do local da festa. Como disse uma de minhas interlocutoras em campo, quem “quer fuder vai pro motel” e não para o baile.

Junto com Bateson (1999a), busco menos o significado da mensagem codificada e mais de que modo o código escolhido, seu estilo, em suma, pode nos revelar sobre o sentido da expressão artística. É desta perspectiva que esta feição mais real do que o próprio real, a feição hiper-real, se torna relevante aqui. Mas não se trata de um hiper-real constru-

ido para escamotear um real não mais possível, nem tampouco resulta de um social que não mais existe, produzindo um signo sem referente e uma ‘precessão do simulacro’ (Baudrillard 1994). Denota, outrossim, o modo pelo qual é possível abordar a música *funk* a partir de seu descolamento do social, no sentido de que para a entendermos é preciso tomá-la como arte, como projeto criativo artístico no qual elaborações inventivas do artista sobre a realidade são colocadas em ação (Mizrahi 2010b). No *frame* da arte, realidade e representação são simultaneamente “neutralizados” e “diferenciados” (Bateson 1999b:177-193).

A arte é uma linguagem metacomunicativa, que funciona a partir de um código icônico, de acordo com o qual o objeto dos discursos é menos o seu conteúdo semântico e mais a relação entre os falantes. Em tal caso, como exemplifica Bateson, a mordida de brincadeira denota de fato uma mordida, mas não denota o que a mordida de verdade denotaria. O *funk* fala de armas e sexo, mas não denota o que estes implicariam em um embate com a polícia ou durante o ato sexual. Se “o paradoxo do realismo consiste em inventar ficções que parecem realidades”, como afirma Jaguaribe (2007:16), o *funk* vai produzir uma ficção avassaladoramente real.

Segundo Mr. Catra são as mulheres que gostam de escutar putaria e é fazendo referência a esta convicção que ele anuncia em seu show a chegada do momento em que cantará tais músicas. Foi também baseado nesta sua percepção que ele criticou o romântico *funk melody* que o MC Jota, outro de seus parceiros de criação, compôs e empolgado nos apresentava.

Conheci ela no baile
 Meu coração se apaixonou
 Seu jeitinho bem *stáile*⁷
 Que me impressionou

Fiquei admirado
 A mina era um tesão
 Perdi o rumo todo
 Perdi a direção

Pra quem tava do lado
Se ligou então
Sentiu que eu tava louco
No meio do salão

Foi tão bom
Foi tão bom
Que a gente se empolgava
E aumentava a emoção

Foi tão bom
Foi tão bom
Que até cheguei em casa
Com marca de batom

Ela gamou, gamou
Se amarrou, marrou
Na noite que ela me amou⁸

MC Jota defende a sua criação dizendo que é uma música pra “rolar no fim do baile”, música para ser tocada ao fim da noite, acrescentando que com uma composição dessas você “leva a mina pra qualquer lugar”. Mr. Catra diz que “isso já tá passado” e que hoje é a “piroca quem tá mandando: pau na buceta, buceta no pau”.

As divergências entre Jota e Catra falam de diferentes percepções em relação à circulação do *funk* e de seus distintos sub-gêneros. Jota acredita que o *melody*, como é a sua nova composição, ‘entra em qualquer lugar’, ao passo que Mr. Catra atribui esta permeabilidade à putaria. Mr. Catra é tido como um dos ‘inventores’ deste sub-gênero, que trata de forma ora mais ora menos explícita o erotismo e a sexualidade. Ele recebeu inclusive a alcunha de ‘rei da putaria’, e é mencionando-a que muitas vezes é anunciada a sua entrada em cena.

O *funk melody* não possui presença expressiva em ‘baile de favela’, onde a música romântica é tradicionalmente executada ao fim da noite de duas formas: como modo de sinalizar que a festa está sendo encerrada ou quando o público já é diminuto, acompanhando o esvaziamento gradual da festa. O que comanda a seleção musical destes

eventos é a alternância entre as músicas de proibido e putaria. Estas últimas são anunciadas pelo DJ que rege a festa como a ‘seqüência da mulherada’, se referindo ao fato de que os jogos sexuais, quando explicitados nas músicas, é assunto que concerne às mulheres, indicando que é chegada a hora delas entrarem em cena. Assim, após um conjunto de músicas cujas melodias são invariavelmente compostas por frases como ‘*nóis qué traficá*’ e pelo som dos disparos das armas de fogo, muitas vezes as nomeando, ouvimos refrões como ‘vem mulher vem rebolando’ e ‘mas ela não se incomoda que a saia tá levantando’. Outros refrões são menos sutis e não mais se referem ao erotismo e à sensualidade, mas descrevem o ato sexual de maneira quase fisiológica, nomeando os órgãos sexuais, como no refrão repetido mais acima por Mr. Catra durante seu debate com o MC Jota e que esteve presente em canções do subgênero.

As paródias musicais

Mr. Catra já foi um dos nomes mais expressivos do *funk* proibido em uma época em que ser MC era um ‘estilo de vida’ no qual havia ‘ideologia envolvida’, uma ‘ideologia do coletivo’. E é ao passar a ‘rei da putaria’ que ele produz suas paródias musicais por meio da junção do elemento erótico com a ‘cultura’ e o riso. Riso este que é inicialmente introduzido por meio dos proibidos. Vejamos a participação que ele fez a convite do MC ‘puxador’ do proibido transliterado algumas páginas atrás. Dono de uma voz rouca e melódica e que graças à sua peculiaridade faz interessante contraste com outras vozes *funk*, Mr. Catra ‘manda seu refrão’ entremeando sua intervenção por risos e gargalhadas. Por meio da figura do patrão e do burguês ele objetiva ainda ‘a sociedade’ à qual o artista *funk* se opõe de modo ambíguo, conectivo. Sua voz, à qual não temos acesso aqui, é mais um dado do tom jocoso de sua performance. Ele canta,

Civic Honda [ha, ha, ha]
Civic Honda...
Humildemente...

A minha boca é sinistra
Vende vários papéis [ééééé]
Humildemente
De 5 e de 10

Humildemente, eu vou dá um papo
Preste muita atenção
Eu vou dá uma ideia
Só pros bondes de ladrão

O bonde é sinistro
Com... ninguém se mete
Já falei
É o Bonde do cinco sete

Humildemente na onda
Eu vou *falá* pra você [ha, ha, ha]
A gente sai *pa* pista pode *cré*

O bagulho fica sério
Ha! Não dá não
A gente rouba burguês
Gaúcho e rouba patrão

Na rua é a gente que manda
Tu sabe como é que é
O bagulho é disposição
No nosso bonde não cola *mané*, então

Civic Honda, trago Audi S10...

(falando apenas, sem cantar)
Vou te dizer humildemente
Meu Nike tá no pé
Baseado na boca
Humildemente? Uísque e Red Bull...⁹

As músicas de putaria de Mr. Catra nunca foram explícitas, sempre primaram por uma certa gaiatice e humor, além do uso do duplo-sentido. Os artistas argumentam que este recurso é eficaz na medida em que só vê maldade nestas músicas quem já tem ‘a maldade’ dentro de si, já tem conhecimento sobre elas, o que permite falar de modo

velado sobre aspectos da vida que de determinados pontos de vista deveriam ser mantidos em segredo, ou ao menos não serem expressos oralmente. Em sintonia assim com uma postura diplomática, Mr. Catra lançará mão do duplo-sentido e do riso de modo a conferir uma certa sutileza a suas criações. Pode assim se referir ao sexo anal, considerado um tabu em muitas esferas, a partir da associação que estabelece entre o piscar dos olhos, o consentimento feito pela parceira e o movimento do orifício anal.

Rebolando até o chão
Rebolando até o chão

A gente só invade
Depois que a gata pisca
Bum bum não se pede
Bum bum se conquista¹⁰

O modo como o duplo-sentido é acionado pode ser visto também na analogia que ele faz entre os formatos da genitália feminina e a tampa do motor do automóvel fusca. Em meio ao riso ele fala ainda sobre os poderes que o feminino exerce sobre o masculino, mais uma vez gargalhando ao cantar.

Gatinha assim você me assusta
Com o seu *capú* de fusca
Gatinha assim você me assusta [que delícia]
Com o seu *capú* de fusca

Aparada e limpinha
Coisa linda de se ver
Abre a tampa da *fusqueta*
Que eu faço você gemer

Triângulo do biquíni
Me deixou *taradão*
Tava úmida e quentinha
Batendo palma na minha mão

Eu me assustei
Mas tava preparado

Parecia um bolo
Aquele nêgo azul inchado

Movimento pélvico
Cara de sapeca
Me deixou louco eu não sou sapo
Mas me amarro em perereca

A moral do motivo
Toda peça se encaixa
Mexo no capô da *fusqueta*
Enquanto você passa a marcha

Gatinha assim você me assusta
Com o seu *capú* de fusca [que delícia]
Gatinha assim você me assusta
Com o seu *capú* de fusca [que delícia]¹¹

É recorrendo ao duplo-sentido e à putaria que Mr. Catra produzirá suas paródias musicais, lançando ainda mão da ‘cultura’. As músicas mimetizadas, diz o artista, são escolhidas de modo aleatório, podendo ocorrer quando escuta alguma música no rádio. Conta-me isso em tom de quem se diverte com a escolha e garante que tem predileção pelo ‘clássicos da cultura’, o que lhe permite permanecer fiel a seu projeto de produzir trocas interculturais: ‘ensinar música’ àqueles que não conhecem. Podem não conhecer a música, mas, segue ele, conhecem a melodia e sabem que trata-se de uma leitura de uma versão anterior, ‘verdadeira’. É assim chegada ‘a hora da cultura’, quando o ‘funkeiro’, como ele se refere a seus pares, irá procurar saber quem é o autor original da cópia. Mr. Catra já fez paródias de músicas de Vinícius de Moraes, Legião Urbana, Biquíni Cavado, Alceu Valença, Vanessa da Matta, Kiko Zambianchi, Chiclete com Banana.

Os protótipos escolhidos por Mr. Catra para a produção de suas releituras irônicas o movem de diferentes maneiras. Algumas produções o mobilizam por ele admirar genuinamente o trabalho a ser mimetizado. Respeita o artista e seu trabalho. Outras o interessam justamente por motivo inverso: por desprezar os talentos musicais de

seus autores e desdenhar do sucesso fácil que fazem. Associa o renome desses artistas à ‘indústria do jabá’, que se estabelece graças à ação de agentes poderosos da indústria fonográfica que impõem às rádios a execução das músicas por eles representadas. Interessam assim exclusivamente por oferecerem um alvo fácil para o deboche e a jocosidade. Por fim outras músicas o interessam na medida em que fizeram parte de sua ‘infância musical’, seja por que ele as escutava, como com as músicas do *rock brasil*, seja por terem sido a preferência de seus pais de criação, como as músicas de MPB. São estas últimas músicas, as que fizeram parte da infância musical de Mr. Catra, que interessam mais propriamente ao argumento que aqui fazemos, sem contudo descartar a relevância que as outras possuem no trabalho do artista.

Vejamos uma intervenção de Mr. Catra em uma de suas apresentações para parodiar o grupo Legião Urbana. Estamos na boate Baronetti, situada no valorizado bairro de Ipanema e dona do ingresso mais caro dentre os locais pelos quais circulei ao longo do trabalho de campo. Já era madrugada e a casa estava com sua lotação esgotada. Após cantar putaria, as odes ao consumo de maconha e o hino de seu time de futebol, o Flamengo, ele fala com tranquilidade: “Agora, rapaziada... Agora chega. Pára, pára. Chega de *funk*. Daqui pra frente, é só Legião Urbana”. A audiência reage emitindo risos e vaias. Ele eleva então o tom de sua voz e alerta: “Se ficar de choradeira vou desligar essa porra! Vou cantar Legião Urbana sim, o show é meu e eu vou tocar Legião Urbana!”. Avisa que “acabou a zombaria” e que o momento demandava respeito.

Toalhas e fronhas
Cama desarrumada
Essa noite a chapa ferveu

Ela me ligou
E quis me encontrar
Num apart hotel que é meu

Eu disse
Sobe agora
Tô com o boneco pra fora

Vem no colo
Pode vir de saia
Que eu tô firme aqui pra você

Vem sem medo
É um palmo e cinco dedos
senta devagar
não senta de um vez

O menino vai crescer
Pro seu espanto
Vai passar do meu umbigo

Porque?

Ela só quer sentar
Cavalgando no boneco
Até de manhã

E se você parar
Com certeza pras amigas
Ela vai te explicar

Ela beija,
Lambe os beijos e tudo
É coisa de maluco

Ela quica e sabe gemer
Ela sabe fazer
O boneco crescer¹²

Esta música é uma paródia da canção *Pais e filhos*. Sua letra é composta de frases que fazem referência a um suicídio e seus personagens são jovens em crise existencial e em dificuldades na relação com seus pais.

Estátuas e cofres
E paredes pintadas
Ninguém sabe o que aconteceu

Ela se jogou
Da janela do quinto andar
Nada é fácil de entender

Dorme agora
É só o vento lá fora

Quero colo
Vou fugir de casa
Posso dormir aqui
Com você

Estou com medo
Tive um pesadelo
Só vou voltar
Depois das três¹³

Em outra ocasião vemos as canções da MPB, escutadas por seu pai de criação e a esposa deste, serem parodiadas. Desta vez estamos sobre o palco da Fundação Progresso, casa de espetáculos localizada no bairro da Lapa, zona Centro, área de confluência de diferentes ‘tribos’ da cidade. Seguindo sequência análoga à executada na Baronneti, Mr. Catra, após haver cantado os louvores de abertura do show, as músicas que aludem ao proibido mundo das substâncias entorpecentes ilícitas e ainda as músicas de putaria, interrompe o andamento de seu show e, confundindo o espectador, avisa que é chegada a “hora da cultura”. De agora em diante cantará apenas MPB, pois *funk* “é tráfico de drogas” e “baderna”. E começa a parodiar Vinícius de Moraes e Toquinho com uma versão erotizada de ‘Tarde em Itapoã’. Mariana, sua companhia naquela noite, levanta os braços e dança sensualmente, no fundo do palco, embalada pela melodia suave. Esse é o momento da “cultura” porque seus espectadores, segue o artista, terão que investigar para saber que “uma mamada de manhã” deriva de “uma tarde em Itapoã”, interpretada originalmente por Dorival Caymmi. Mas é preciso notar que essas paródias musicais são executadas preferencialmente em ambientes exteriores à favela cujos frequentadores expressivos não são os típicos funkeiros mas um público de classe média que possui formação semelhante à do próprio Mr. Catra. De modo que a manipulação de símbolos que ele faz é também recurso a que ele lança mão para, por meio da brincadeira, dialogar com um público em particular. E é

por meio do riso que Mr. Catra engaja esse público na conversa que quer estabelecer.

Com as paródias feitas a partir de protótipos que cercaram a sua infância, Mr. Catra se debruça sobre uma e outra cultura, a oficial, ‘clássica’ e hegemônica e a cultura das favelas, do *funk* e extraoficial. Como nos *proibidos*, que derivam não apenas de versões e contraversões, mas também de paródias de músicas da MPB, como mostrou Araujo (2006), Mr. Catra manipula os símbolos de um e outro lado, evidenciando mais uma vez a vontade de englobamento do seu contrário que tem o *funk*. A paródia, definida por sua estrutura dual, como argumenta Hutcheon (2000[1985]), contém essa mesma lógica binária através da qual o *funk* opera. Mas se na paródia vemos ‘duas vozes nem se fundirem nem se cancelarem’, no *funk* trata-se de englobar o seu outro. Não tanto para aniquilá-lo, mas para neutralizá-lo e se apoderar de suas potências. Como nos diz mais uma vez Mr. Catra: “a coisa mais gostosa” no *funk* é a possibilidade que ele traz de não apenas cantar “MPB como MPB, rock como rock”, mas transformar um rock em um *funk*: Como a música *Adultério*, que parodia *Tédio*, do grupo Biquíni Cavado, outro expoente do rock brasil, que como *funk* também virou sucesso nacional e posteriormente foi transformada em forró.

Sabe esses dias que tu acorda de ressaca?
[Muito louco, doidão]
Sua roupa tá cheia de lama
E a cachorra tá na cama

É o dia que a orgia tomou conta de mim
Eu saio com o Brancão, Beto da Caixa, o Leo
Fumando doidinho
[Vamo pra onde?]

Na 4X4 a gente zoa
Uisque Red Bull
Quanta mulher boa

O pau ficando duro
O bagulho tá sério
Vai rolar o adultério

Sua mina só reclama
E tira a sua paz?
Ela é chata demais

Procura a profissional
Meu mano
Que ela sabe o que faz

É uma coisa louca
Quica, quica
Em cima de mim

Antes, durante, depois
É tesão
Até o fim

Na 4X4 o tempo voa
Uísque Red Bull
Quanta mulher boa

O pau ficando duro
O bagulho ta sério
Vai rolar o adultério¹⁴

A música original trata do tédio pelo qual foi tomado o protagonista da canção que, como na produção *Pais e Filhos*, de Legião Urbana, está em crise existencial e cogita cometer suicídio.

Sabe estes dias em que horas dizem nada?
E você não troca o pijama
Preferia estar na cama

Um dia, a monotonia tomou conta de mim
É o tédio
Cortando os meus programas
Esperando o meu fim¹⁵

De todo modo a oposição no *funk* não está para ser reificada mas para ser operada sobre por meio da criação. Trata-se, como em Taussig (1993) de produzir estabilidade e identidade por meio de uma transposição para a diferença, para o outro. Uma habilidade que Barber

coloca na raiz de sua crítica ao hibridismo com o qual se caracterizou a arte popular africana. Esta habilidade de criativamente absorver materiais do exterior de modo a alimentar projetos locais seria a face visível de uma disposição antiga e profunda da dinâmica cultural africana de modo amplo (Barber 1997). Uma disposição para a mediação que vemos presente também no argumento de Gates (1988) e que seria mais própria ao africano. Mas como nos mostra Taussig (1993) a partir de Benjamin, a faculdade mimética é própria ao humano, é uma segunda natureza.

O riso conectivo e subversivo

Mr. Catra diz que não há ironia nas subversões de símbolos da cultura hegemônica que ele realiza. Não obstante, é através dessas operações miméticas e do modo como se utiliza do humor e do riso que ele se mantém coerente com o aspecto político que é tão fundamental para apreendermos a sua persona, tanto no que diz respeito ao se fazer artístico como no que toca à sua trajetória intelectual. Pois o artista é ele mesmo fruto da relação entre esses mesmos mundos que tantas vezes foram representados como cindidos no Rio de Janeiro: a favela e o asfalto. Com Mr. Catra e com o funk vemos que a cidade não está partida, mas conectada por meio de relações ambíguas.¹⁶

Negro, filho de uma empregada doméstica, criado simultaneamente por ela e por seu pai adotivo branco, que um dia foi patrão de sua mãe biológica, Mr. Catra é ele também o playboy que ele mimetiza ironicamente por meio de suas paródias. O rock brasil tem seu auge nos anos 1980, época da juventude de Mr. Catra. Grande parte dos grupos associados ao movimento musical era formado por jovens das classes médias urbanas brasileiras, que tinham como seu público preferencial, jovens provenientes do mesmo estrato social.¹⁷ Mas Mr. Catra é também o funkeiro que despreza os filhos bem nascidos da classe média carioca. Desprezo que se traduz em sua escolha do *funk* como ritmo de filiação artística, profissional e familiar, fazendo do ponto

de vista *funk* a perspectiva que o define como sujeito no mundo. Mr. Catra se faz artista a partir da proximidade com a vida na favela e com a vida à margem da sociedade formal. Como ele não nega, trabalhou para o ‘tráfico’ e foi nessa proximidade também que se tornou artista profissional, iniciando sua carreira como cantor de proibidos. Mr. Catra é assim um ‘*gangster playboy*’, como ele definiu um dia.

É desse lugar que Mr. Catra nos concede sua versão da dinâmica cultural brasileira. Um lugar que é pautado por sua música e por seu modo de vida tão idiossincráticos. Ele atua assim de modo análogo ao do antropólogo em seu ofício de inventor da cultura (Wagner 1981[1975]) e a paródia surge como a objetificação de um movimento criativo reflexivo por meio do qual Mr. Catra ao inventar a cultura *funk* objetifica não apenas a cultura brasileira, mas a si mesmo.

O que nos permite tomar a paródia como objeto de arte em diferentes de suas acepções na antropologia, todas elas nos mostrando como o artista se utiliza ativamente de sua criação para mediar relações e falas com seus expectadores. Ele é um objeto de conhecimento, por meio do qual nós acessamos as complexidades desse mundo funk que Mr. Catra nos desvenda. Funciona, portanto, como o ‘modelo reduzido’ de Lévi-Strauss, expressão por meio da qual o autor se refere não tanto ao seu aspecto mínimo, mas à própria condição da obra de arte que ao renunciar a algumas das dimensões do protótipo, sejam estas físicas e/ou temporais, permite ao espectador que a tome como em uma única ‘mirada’, possibilitando o conhecimento do todo.

A construção do objeto de arte permite ainda ao artista exercer seus poderes sobre a sua audiência, distribuindo sua agência por meio do artefato construído. Tomando como protótipo os ‘clássicos da cultura’ Mr. Catra realiza uma *volt sorcery* (Gell 1998:96-154) permitindo a ele, ao seu público e aos funkeiros rirem, debocharem, ironizarem e fazerem juntos uma leitura crítica da cultura e dos gostos oficiais em seus próprios espaços. Mr. Catra e a audiência desses locais riam de si mesmos, por meio da manipulação de símbolos que são caros a eles, como o foram ao próprio Mr. Catra em sua infância e juventude. É

como o feitiço que retorna ao feiticeiro. Mas mais ainda, pois o feitiço se distribui e argola também aos funkeiros que, de acordo com Mr. Catra, ganham acesso à ‘cultura’ através destas paródias e poderão não apenas conhecê-las mas rirem também do modo como foram subvertidas. Mr. Catra agora está do outro lado e junto com os funkeiros ri do poder em seu próprio domicílio ao ganharem poder sobre ele após se apropriarem de sua imagem que surge agora objetificada pelo ‘clássico da cultura’ subvertido.

Mas se a arte, como nos mostra Gell, é um sistema de captura que articula relações, pessoas e objetos, sua eficácia não reside apenas em seu aspecto mimético. Vimos mais acima com a noção de ‘modelo reduzido’ de Lévi-Strauss que a renúncia a certas dimensões sensíveis do objeto representado torna a obra de arte inteligível (Lévi-Strauss 1989:38-46) de modo que a ‘experiência’ para a qual ela abre permite também transformar a própria relação do sujeito/espectador com o objeto. E efetivamente, é por meio desse objeto de arte que Mr. Catra estabelece uma comunicação de tipo particular com seu público, uma metacomunicação, no sentido de Bateson (1999b), apontado mais acima. Através do riso Mr. Catra desloca suas inquietações políticas para o palco e conversa *sobre* elas. Conversa através de um código icônico, onde os discursos importam não tanto por seu conteúdo semântico, mas na medida em que fazem assertivas e organizam a qualidade da relação dos falantes.

Vejamos mais uma intervenção de Mr. Catra, feita desta vez durante show realizado no Jockey Club Brasileiro, localizado na Gávea, outro bairro da Zona Sul carioca e símbolo caro à elite endinheirada da cidade. O show ainda começava e o DJ Edgar solta um *sampler* que simula o som de uma rajada de fuzil. O som era altíssimo e bastante impactante. Mr. Catra, do alto do carro de som que fazia as vezes de palco, começa a falar para o público no chão. Pede ‘humildade’, avisa que quem quer ser respeitado ‘tem que respeitar’ e começa a elencar marcas de bens de consumo, como os produtos de beleza da empresa norte-americana Victoria Secret e os carros da montadora alemã Audi.

O bicheiro Joãozinho, amigo pessoal de Mr. Catra, está em meio à audiência branca como ele. Gesticulando, ele incentiva o MC ao mesmo tempo que leva à boca seu largo charuto.¹⁸ Mr. Catra segue, dizendo que foi-se o tempo em que poucos possuíam privilégio sobre os bens de luxo. Hoje estes bens não são mais somente desejados por muitos, mas são também consumidos por eles. Na pista, recuados atrás do carro de som, LC e Rocha, parceiros de criação de Mr. Catra, riam a valer com as palavras do artista.

A paródia mostra aqui o seu valor enquanto performance, a partir de seu aspecto pragmático. Sua eficácia deriva não tanto do fato de a execução abrir para, por exemplo, a improvisação, mas de sua ação e de seus efeitos pragmáticos sobre o espectador, como o riso que ela causa e que revela a consciência do perceptor sobre o objeto original. Ao mesmo tempo, o riso ameniza a virulência da crítica e permite falar de aspectos da dinâmica social e cultural que de outra maneira poderiam não ter ressonância. É por meio do riso e da ironia que provoca que o artista não apenas produz conexão como revela conexões, como a boca do corpo grotesco e seus outros orifícios que em Bakhtin (1999) se abre para o mundo nos falando de um corpo cósmico não individuado. Mas se em Bakhtin vemos um riso de caráter ora não-oficial, como na Idade Média, e ora penetrando na “ideologia ‘superior’”, como no Renascimento (Bakhtin 1999:62), no *funk* os dois aspectos encontram-se coadunados. O riso mantém seu caráter não-oficial e simultaneamente penetra nos espaços do gosto ‘superior’. O *funk* constrói ativamente o seu caráter não-oficial na relação com a cultura e o gosto oficiais.

Considerações finais

Neste artigo elaborei em torno do conceito de conectividade para trazer à tona a maneira pela qual age o *funk* carioca. Fiz isso de duas maneiras. Ao mostrar o lugar que mundos duais possuem na dinâmica criativa *funk* e o modo pelo qual Mr. Catra é regido por esta mesma

dinâmica. Mr. Catra, contudo, obedece a essa lógica dual de uma maneira particular ao acionar sua história pessoal junto ao modo como manipula os símbolos disponibilizados pela cultura carioca, o que ele faz dentro do mecanismo apropriativo *funk*. Mr. Catra se mostra assim simultaneamente singular e exemplar do funk carioca, o ritmo musical que ele abraça.

Inicialmente elaboramos sobre o modo como o *funk* opera por meio da produção de imagens e contra-imagens, o que foi possível ver nas letras imagéticas de suas músicas. Esta lógica fica especialmente evidente no *funk* proibido, em especial na contraposição que o artista *funk* assume em relação à sociedade envolvente, nomeada como ‘a sociedade’ e objetificada pelos bens de consumo que compõem essas letras e são colhidos na ‘pista’, no espaço exterior à favela. Essa lógica apropriativa particular, baseada no englobamento do contrário, possui especial ressonância nestas narrativas, amplamente compostas pelas relações entre o branco e o negro, playboys e favelados, polícia e ladrão e ainda a figura do patrão. Posteriormente nos voltamos para as relações de continuidade que existem entre o proibido e a putaria, destacando o recurso ao duplo-sentido, seus traços hiper-realistas e o descolamento do social que o acompanha. Vemos uma autonomização do funk de maneira que o que temos é não tanto a cultura a explicar a arte, mas o modo pelo qual a arte nos permite ver como funciona a cultura. As paródias de Mr. Catra, por sua vez, operam por essa mesma lógica do englobamento do contrário, fazendo isso, contudo, de modo mais ambíguo. O artista subverte por meio de letras erotizadas símbolos caros à cultura brasileira oficial. Mas é por meio do riso que estas paródias provocam que Mr. Catra engaja o seu público em sua crítica social. Uma crítica de teor político perpetrada por meio da arte e da estética.

No *funk* a criação está a serviço da conectividade, da busca de uma comunicação ambígua com a sociedade envolvente de modo a manter a sua unicidade, sua diferença, sem, contudo, recusar a relação. Mas esse modo parcial de relação envolve um projeto de englobamento do

outro, de englobamento da diferença. Englobamento este que, contudo, não busca anular a diferença ou aniquilar o outro. Pois a alteridade é insumo fundamental para a criação. O projeto de subversão é estético e nele reside o seu fazer artístico e o seu teor político. Um desafio ao poder estabelecido, que é feito por meio da estética, por meio do gosto, por meio da beleza. Um desafio por meio da forma e da criação.

Notas

* Este artigo resulta de pesquisa financiada com recursos do Programa Nacional de Pós-Doutorado da CAPES//Institucional.

¹ Ver depoimento do então delegado de polícia Orlando Zaconne no documentário *Mr. Catra, o Fiel*.

² Cinco sete, um cinco sete e vinte dois são, respectivamente, referências aos artigos do código penal que concernem os crimes culposos de trânsito, o roubo envolvendo violência ou impossibilidade de reação e o crime de coação irresistível e obediência hierárquica.

³ Na verdade, é possível fazer referência às músicas explícitas de putaria como proibidos, indicando o seu conteúdo censurado. No entanto, entre os músicos com que trabalhei, proibido é categoria que se refere às ações ilícitas. Além disso, a ressonância de um e outro subgênero marcam momentos distintos da trajetória histórica do *funk*.

⁴ As músicas possuem ao menos duas versões, pois são constantemente regrava-das, muitas vezes ao vivo, o que sempre acrescenta diferença à reprodução.

⁵ *De sainha*, Gaiola das Popozudas.

⁶ *Sem Calcinha*, Gaiola das Popozudas.

⁷ Do inglês 'style', significando que a menina tem estilo, é estilosa.

⁸ *Tão bom*, de MC Jota.

⁹ *157 Mangueira*, com Mr. Catra e outros. 'Uísque e Red Bull' refere-se a uma be-beragem excitante e estimulante, bastante consumida entre os funkeiros e resultante da mistura da bebida de origem escocesa com alguma bebida energética, cuja marca mais conhecida é a Red Bull.

¹⁰ *Bum bum não se pede*, de Mr. Catra.

¹¹ *Capú de Fusca*, de Mr. Catra.

¹² *Toalhas e fronhas*, de Mr. Catra.

¹³ Trecho da música *Pais e filhos*, de Legião Urbana.

¹⁴ *Adultério*, de Mr. Catra.

¹⁵ Trecho da música *Tédio*, do grupo Biquíni Cavado.

¹⁶ Em Mizrahi (2013) dialogo criticamente com a noção de ‘cidade partida’ tão utilizada nos anos 1990 para metaforicamente falar das relações entre as partes da cidade.

¹⁷ Para mais detalhes sobre o movimento ver Ribeiro (2009).

¹⁸ Jogo do bicho é um jogo similar aos jogos de loteria, mas, sendo ilegal, é controlado regionalmente por diferentes grupos de ‘contraventores’ também chamados de ‘bicheiros’.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. 1999. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora da Universidade de Brasília.
- BARBER, Karin. “Introduction”. In BARBER, Karin (ed.): *Readings in African Popular Culture*, pp. 1-11. Bloomington: Indiana University Press.
- BATESON, Gregory. 1999a. “Style, Grace and information in Primitive Art”. In BATESON, Gregory (ed.): *Steps to an ecology of mind*, pp. 128-152. Chicago: The University of Chicago Press.
- _____. 1999b. “A theory of play and fantasy”. In BATESON, Gregory (ed.): *Steps to an ecology of mind*, pp. 177-193. Chicago: The University of Chicago Press.
- BAUDRILLARD, Jean. 1994. “The precession of simulacra”. In BAUDRILLARD, Jean (ed.): *Simulacra and simulation*, pp. 1-42. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- DE NORA, Tia. 2000. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DUMONT, Louis. 1992. *Homo hierarchicus: o sistema de castas e suas implicações*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- GATES JR, Henry Louis. *The signifying monkey: a theory of African-American Literary Criticism*. Oxford: Oxford University Press. 1988.
- GELL, Alfred. 1998. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press.
- HENNION, Antoine. 2001. “Music lovers. Taste as performance”. *Theory, Culture, Society*, 18(5):1- 22.
- _____. 2004. “Pragmatics of taste”. In JACOBS, M. & HANRAHAN N. (eds.): *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*, pp. 131-144. Oxford: Blackwell.
- HERSCHMANN, Micael. 2000. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

- JAGUARIBE, Beatriz. 2007. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LAGROU, Elsjé. 2007. *A fluidez da forma. Arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- _____. 2006. "Rir do poder e o poder do riso". *Revista de Antropologia*, 49(1):55-90.
- LATOUR, Bruno. 2005. *Reassembling the Social*. Oxford: Oxford University Press.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1989. *O pensamento selvagem*. Campinas, SP: Papyrus.
- MIZRAHI, Mylene. 2006. *Figurino Funk: uma etnografia sobre roupa, corpo e dança em uma festa carioca*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- _____. 2007. "Indumentária Funk: a confrontação da alteridade colocando em diálogo o local e o cosmopolita". *Horizontes Antropológicos*, 13 (28):231-262.
- _____. 2010a. *A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- _____. 2010b. "'É o beat que dita': criatividade e não-proeminência da palavra na estética Funk Carioca". *Desigualdade e Diversidade. Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio*, 7(2):175-204.
- _____. 2013. "Rio de Janeiro, uma cidade ciborgue". *Cadernos do Desenvolvimento Fluminense*, 1(1):141-161.
- _____. 2014. *A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- RIBEIRO, Julio Naves. 2009. *Lugar nenhum ou Bora Bora?: narrativas do rock brasileiro anos 80*. São Paulo: Annablume.
- STRATHERN, Marilyn. 1988. *The gender of the gift: problems with women and problems with society in Melanesia*. Berkeley: University of California Press.
- _____. et al. 1996. "The concept of society is theoretically obsolete". In INGOLD, Tim (ed.): *Key debates in anthropology*, pp. 45-80. London: Routledge.
- _____. 2004 [1991]. *Partial connections*. Lanham: Altamira Press. 2ª ed.
- TAUSSIG, Michael. 1993. *Mimesis and alterity: A particular history of the senses*. London: Routledge.
- VIANNA, Hermano. 1988. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- WAGNER, Roy. 1981 [1975]. *The invention of culture*. Chicago: University of Chicago Press.

Filmografia

- JOHANSEN, Andreas. 2005. *Mr. Catra, o fiel*. Rosforth.

Músicas Citadas

- BIQUINI Cavado. 1986. "Tédio". Álbum *Cidades em Torrente*. Polydor.
- GAIOLA das Popozudas. *De saíinha*. (<https://www.youtube.com/watch?v=tj4sskVSI-GE>; acesso em 28/05/2015).
- _____. *Sem Calcinha*. (<https://www.youtube.com/watch?v=mbU1pEmUY6E>; ccesso em 28/05/2015).
- MC JOTA. *Tão bom*. Arquivo sonoro em formato eletrônico cedido pelo artista à pesquisadora.
- MC CIDINHO, MC DOCA & MR. CATRA. *157 Mangueira*. (<https://www.youtube.com/watch?v=pmil4npaAkQ>; acesso em 28/05/2015).
- MR. CATRA. *Adultério*. (https://www.youtube.com/watch?v=01uYuBr3_dc; acesso em 28/05/2015).
- _____. *Bum bum não se pede*. (<https://www.youtube.com/watch?v=Wl6B85Fb-6o>; acesso em 28/05/2015).
- _____. *Capú de fusca*. Arquivo sonoro em formato eletrônico cedido pelo artista à pesquisadora.
- LEGIÃO Urbana. 1989. "Pais e filhos". Álbum *As Quatro Estações*. EMI.

Abstract: Through an ethnography conducted with a collective of artists we elicit the logic governing creativity in the Brazilian music style *funk*, which operates by the encompassment of its opposite. This dual logic shapes different subgenres within this artistic movement and governs individual productions as well. We explore the parodies of the singer Mr. Catra in order to explicate how this dual logic is transposed to the party. These parodies are a 'reduced model' through which the artist gives us access to the complex *funk* world while using the *art object* of his creation to establish a conversation with his audience. Through laughter and irony Mr. Catra produces connectivity, an ambiguous relationship in which the conflict becomes a way of entailing relations rather than avoiding them.

Keywords: Aesthetics; Art; Creativity; Connectivity; Music.

Recebido em março de 2016.

Aprovado em novembro de 2016.