

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

MARIA ALEJANDRA SANZ GIRALDO

**FUNK CARIOCA E CHAMPETA CARTAGENEIRA: CORPORALIDADES,
TRANSGRESSÕES E NEGOCIAÇÕES EM MÚSICAS E BAILES DE
PERIFERIA**

Porto Alegre

2014

MARIA ALEJANDRA SANZ GIRALDO

FUNK CARIOCA E CHAMPETA CARTAGENEIRA: CORPORALIDADES,
TRANSGRESSÕES E NEGOCIAÇÕES EM MÚSICAS E BAILES DE PERIFERIA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Ruben George Oliven

COMISSÃO EXAMINADORA

Dra. Adriana Facina

Universidade Federal de Rio de Janeiro

Dra. Maria Eunice Maciel

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dra. Maria Elizabeth Lucas

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre

2014

Agradecimentos

Assim como agradei primeiramente ao povo champetuo quando escrevi *Fiesta de picó*, agradeço os funkeiros: A todos aqueles que invadem a cidade com sua batida, com seu rebolar, esses que, sobretudo, sabem disfrutar a vida apesar do difícil que pareça. MC Pingo do Rap, obrigada pelo sorriso sincero, pelo abraço que me fazia sentir bem-vinda, pela nobreza do seu coração. Meus agradecimentos ao Mano Teko que não desfalece, que acredita com tanta tenacidade que o mundo pode ser melhor; ao MC Diih, grande amigo; ao DJ Vinimax tão generoso com seu tempo e carinho; ao Jackson Fantástico do Passinho (siga acreditando no seu sonho e no seu grande talento, siga sendo esse menino transparente); ao MC Leonardo, um dos personagens mais lúcidos que conheci no Rio.

Agradeço pelas conversas que eu tive com Julio Ludemir quem acredita como eu no poder da arte, com Reginaldo e Tojão que amam muito o que fazem, com Guillermo Pimentel, MC Smith, Cebolinha, MC Vivvy, Delirio Black, Tigrão, DJ Marlboro, Matheus Aragão, entre muitos outros que dispuseram de um tempo para responder a minhas múltiplas perguntas. Sem todos vocês não existiria este trabalho.

Contei com a grandíssima sorte de ter um orientador admirável não só como antropólogo, mas como pessoa. Obrigada Ruben Oliven, por sempre acreditar em minhas capacidades, por acalmar meus “dramas latinos”, por todas as conversas sempre tão agradáveis e por ter a capacidade de tirar o melhor das pessoas.

Aos meus pais e minha “irmãzinha” por esse amor inesgotável e por sempre estar tão perto, embora morando longe. Ao Pierrezinho, que virou antropólogo e que viraria o que fosse necessário para me apoiar.

Agradeço ao CAPES que possibilitou meu mestrado economicamente, e aos professores do PPGAS da UFRGS: graças à vocês, o programa ultrapassou minhas expectativas. Aos meus colegas de aula com os quais compartilhei tantas ideias acadêmicas e tantas outras da vida mesma, obrigada por me ter acolhido. Minha gratidão às *hermanas* que me acompanharam no Brasil: Ana, Pamela, Silvia e Marisol.

À Adriana Facina, pelas conversas, pela gentileza e por ser um exemplo de coragem. Ao Emilio Domingos por me deixar ter acesso ao seu trabalho, e por fazer ele de um jeito tão certo.

Obrigadão à todos aqueles que cruzaram meu caminho brasileiro e que, por falta de espaço, não consigo mencionar. Vocês fizeram esta experiência maravilhosa.

RESUMO

A presente dissertação se baseia na comparação de duas músicas eletrônicas populares de periferias latino-americanas. Trata-se do *funk carioca* no Rio de Janeiro no Brasil, e da *champeta criolla* de Cartagena de Indias na Colômbia. Mais do que uma análise musicológica sobre as similitudes e diferenças entre ambos os gêneros, o estudo visa analisar as relações tensas que estas práticas musicais mantêm com seus entornos e como se desenvolvem processos de negociação cultural. As polêmicas que despertam o funk e a champeta nos revelam fragmentações sociais regidas por distâncias simbólicas que configuram um “Outro” definido em termos de classe e raça. Através destas estéticas, e especialmente na dimensão quase ritual do baile, se modelam corporalidades muito visíveis, e sonoridades que ultrapassam as barreiras físicas da festa, transgredindo o lugar de “outredade” designado dentro da ordem hegemônica. Diante do poder dessas expressões de conquistar espaços, se cria um processo de dominação cultural onde o que não se domestica se criminaliza. No entanto, esse processo é muito complexo e implica tanto submissão quanto resistência. Novos espaços e mediadores surgem para estas músicas abrindo as portas para o diálogo cultural, mas não necessariamente implicando uma integração social. De qualquer forma, tanto o funk quanto a champeta viram fontes de agência para aqueles tradicionalmente invisibilizados por não cumprirem com as expectativas de normalidade cultural e social esperadas.

Palavras chave: funk, champeta, corporalidades, sonoridades, cultura popular, desigualdade.

La presente disertación se basa en la comparación entre dos músicas electrónicas populares de periferias latinoamericanas: el funk carioca de Rio de Janeiro, Brasil, y la champeta criolla de Cartagena de Indias, Colombia. Más que un análisis musicológico sobre las similitudes y diferencias entre ambos géneros, el estudio analiza las relaciones tensas que estas prácticas musicales mantienen con sus entornos y las formas en las que se desarrollan procesos de negociación cultural. Las polémicas que provocan el funk y la champeta revelan fragmentaciones sociales dictadas por distancias simbólicas que configuran un “Otro” definido en términos de clase y raza. A través de estas estéticas, y especialmente en la dimensión casi ritual del baile, se moldean corporalidades de gran visibilidad y sonoridades que superan las barreras físicas transgrediendo el lugar de “otredad” asignado dentro del orden hegemónico. Frente al poder que tienen estas expresiones de conquistar espacios, se produce un proceso de dominación cultural en el cual lo que no se domestica, se criminaliza. Sin embargo, este proceso es muy complejo e implica tanto sumisión como resistencia. Nuevos espacios y mediadores surgen para estas músicas abriendo las puertas del diálogo cultural, pero no necesariamente implicando una integración social. De cualquier forma, tanto el funk como la champeta son formas de agencia para aquellos que han sido tradicionalmente invisibilizados por no satisfacer las expectativas de normalidad cultural y social esperadas.

Palabras clave: funk, champeta, corporalidades, sonoridades, cultura popular, desigualdade.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
CAPÍTULO I: MÚSICAS, CIDADES E PROXIMIDADES	21
Sistemas de som	22
Exclusivos e encontros de equipes	26
Caminho ao local.....	27
Inventivas e autenticidades.....	31
Dimensões diaspóricas	35
Do exótico ao perigoso.....	41
Proximidade	46
Negação do Outro.....	50
CAPÍTULO II: ESTÉTICAS TRANSGRESSORAS	53
O Baixo corporal.....	53
Danças.....	59
Corpos e lugares.....	62
Gênero na dança.....	69
Passinho	74
Tipos de picó.....	77
Sonoridades	80
Transgressões e subversões	86
CAPÍTULO III: NEGOCIAÇÕES E DOMESTICAÇÃO	90
Músicas proibidas.....	92
Domesticação	99
Meninos bons e os indomáveis.....	101
Bailes problemáticos	112
Negociações	119
Novos espaços.....	124
Mediação e integração.....	129
CONCLUSÕES.....	132
REFERÊNCIAS.....	144
ANEXOS	152
Anexo 1: Rio de Janeiro e Cartagena de Indias a escala 1: 500.000	152

INTRODUÇÃO

Entre 2010 e 2012, eu pesquisei sobre a champeta cartageneira, um ritmo afro, urbano, e considerado periférico, do litoral Caribe colombiano. Morei em Cartagena durante quatro meses e, depois desse período, eu retornei varias vezes ai para observar, especificamente, a dimensão festiva desde universo chamado *picó*.

Após concluído o estudo viajei ao Rio de Janeiro sem nenhuma outra pretensão que a de aprender português. Durante esses três meses meu círculo social estava limitado a estrangeiros querendo aprender a língua, e seus namorados brasileiros de classe média e alta que na maioria dos casos motivava a necessidade do aprendizado do idioma. Nenhum deles era público de funk, mas ainda assim, esta música estava na cotidianidade da cidade e rapidamente percebi as similitudes que tinha com a champeta.

Existiam múltiplas coincidências estéticas entre ambos os ritmos. Mas o que achei especialmente interessante foi o tipo de representações aparentemente contraditórias que existiam entre estas músicas e os seus contextos. Por um lado, massivamente consumidas, as músicas são cada vez mais aceitas numa pluralidade de espaços, muito além das zonas marginalizadas das que vem. Por outro lado, os funkeiros e champetuos sentem uma perseguição refletida nas proibições dos bailes de ambos os universos, devido à estigmas que assinalam as músicas e os bailes como de mau gosto, moralmente desviados e politicamente incorretos.

Estas estéticas são associadas às camadas baixas o que se traduz nos imaginários de ambas as cidades, como negros pobres. Em diferentes latitudes das periferias latino-americanas vem se desenvolvendo ritmos com características comuns: raízes afro, centralidade da batida do tambor agora eletrônico, originadas na marginalidade e associadas com uma parte indesejável do popular. Além do *funk*, que será o centro de este estudo, e a *champeta*, que age como pano de fundo comparativo, estão o *tuki* venezuelano, o *denvo* dominicano, a *cumbia electrónica* em México e a *cumbia villera* na Argentina, o *tecnobrega* de Belém de Pará, entre outros exemplos. Todas essas músicas estão interconectadas, algumas mais e outras menos diretamente, por fluxos de histórias, ideias, objetos, pessoas. Todas parecem de alguma forma reivindicar o lugar do marginal, ou, pelo menos, manifestam sua existência em alto volume, através de sistemas de som como meios de difusão sonora.

Quando expliquei para o DJ Marlboro meu projeto, lá no seu estúdio de gravação em Mangaratiba, ele falou que sempre teve em mente fazer um livro sobre os

“funks do mundo”. Eu expliquei para ele que era esse o projeto com que eu sonhava desde que comecei a trabalhar com champeta e descobri desde então o amplo mundo do Sistema de Som. Assim o centro da minha pesquisa é uma análise comparativa entre as dinâmicas geradas em torno de duas músicas populares e seus bailes, que embora se tenham desenvolvido em diferentes latitudes e sob processos históricos relativamente isolados, apresentam similitudes que merecem ser olhadas em detalhe.

Assim no primeiro capítulo apresento um reconto histórico, apoiando-me em teóricos da diáspora africana (Back, 1996; Gilroy, 2001; Hall, 1996) para entender por que em latitudes relativamente isoladas se repetem não somente expressões estéticas similares, mas também reações sociais parecidas em torno de duas músicas de periferia. Falaremos dos processos de aproximação simbólica que estas músicas implicam, e como começam a ser percebidas como ameaçadoras. No segundo capítulo indago sobre as características estéticas e a correlação corpo-som-espaço que se encontra principalmente no baile, que tornam estas estéticas particularmente transgressoras em termos simbólicos e físicos. Para isto utilizarei as análises de Mikael Bakhtin (1993) e Stallybrass e White (1986) sobre as transgressões nas festas. Mas essas estéticas desafiantes, também se submetem e negociam com o fim de abrir novos espaços de inserção cultural e comercial. Esses processos serão analisados no terceiro capítulo. Finalmente, veremos como ambas estéticas, especialmente no baile, não só evidenciam as fragmentações das cidades onde nasceram, senão também conseguem dotar de agência os grupos sociais que se identificam com essas estéticas; aqueles que tradicionalmente foram mantidos na margem de uma cultura hegemônica excludente.

Metodologia

Para falar destes universos parece mais apropriada a ideia de movimento musical que a de música unicamente. A ideia de movimento pode abranger uma serie de estilos diferentes como é o caso de ambos os universos musicais dos que falaremos. Mas também porque o termo remete a relação entre as músicas e a sociedade que as gesta. Uma relação que não é fixa e que está em permanente transformação e redefinição. Para Christopher Small (1999: S.N.), as atividades sociais que envolvem música se configuram como uma atuação musical, como uma ação: o verbo *musicar*. Segundo o autor,

Tomar parte en una actuación musical es tomar parte en un ritual cuyas relaciones reflejan, y nos permiten explorar y celebrar, las relaciones de nuestro

mundo como imaginamos que son y que deben ser. Sin embargo, no nos bastará cualquier actuación. Sólo bastan actuaciones en las que nosotros, los participantes, podemos explorar, afirmar y celebrar las relaciones de nuestro mundo.

Assim os bailes de funk e de champeta podem se definir como formas de musicar. Espaços nos que se celebram e negociam os ideias sociais a grande escala.

Essa propriedade de ação musical fala da qualidade do vivo, do cambiante. É importante ter em conta que embora durante o texto apareçam descrições aparentemente fixas de comportamentos sociais, estes não correspondem a formas inamovíveis. O próprio formato da escrita parece consignar de forma determinante essas realidades, mas o musicar é uma arte viva que envolve uma constante negociação de lógicas na atuação. Ainda mais se tratando de dois movimentos musicais cujos ciclos de criação e difusão se caracterizam pela velocidade (Mizrahi, 2014). Centos de peças são produzidas e estreadas cada semana, o qual acurta o tempo de vigência de cada música. As danças parecem mudar com a mesma velocidade na qual são programados diversos eventos. Todos esses processos práticos falam de transformações constantes com repercussão nos aspectos sociais. Assim, não pretendo tirar conclusões inalteráveis da dinâmica da festa, senão rastrear esses ideais que se negociam nestes espaços.

Analisando a história dos dois movimentos musicais é possível fazer um paralelo interessante sobre seis aspectos principais: 1) tanto a champeta quanto o funk tiveram suas origens nas periferias de cidades com contextos similares 2) se basearam em músicas afro de outras latitudes. 3) Seu percurso histórico começa quase na mesma época, assim como também coincidem os momentos em que viraram locais, isso porque 4) compartilham tecnologias similares com uma grande centralidade do Sistema de Som. Assim, 5) o formato das festas será muito parecido, isso incluindo uma alta informalidade na sua organização e difusão, mas as festas serão 6) os lugares para o desenvolvimento de uma estética sonora, na qual predominam os sons graves reproduzidos a altíssimo volume, e umas corporalidades particularmente criativas para a dança.

No entanto, existem também várias diferenças. A mais óbvia era que em 2012, quando eu comecei a pensar sobre este paralelo, a champeta se encontrava ainda confinada na localidade, enquanto o funk ocupava um lugar importante na indústria cultural de todo o Brasil. Isso me levou a me perguntar pelos processos de inserção, negociação e dominação cultural o que também me levaria a perceber diferenças entre os contextos culturais de ambas as músicas. Como Ruben Oliven (2010) afirma, uma

das particularidades da dinâmica cultural brasileira é a facilidade de apropriação e manipulação das expressões populares como símbolos nacionais. Tal vez isso explique porque o funk tem conseguido maior inserção, o que não significa que consiga abandonar a marginalidade. Em 2013, a champeta conseguiria sair da localidade ocupando um lugar na mídia nacional, mas a influência que o funk tem no panorama cultural brasileiro não pode ser comparada com os ainda insipientes alcances da champeta na Colômbia.

Outro aspecto onde se torna óbvio a extensão do universo funk consta na quantidade de pesquisas e artigos acadêmicos sobre o tema em várias disciplinas. Embora não sejam muitos os livros e artigos publicados em comparação com outras expressões culturais, superam amplamente o material disponível sobre a champeta. Entre o leque de diferentes estudos sobre o funk, os textos que escolhi têm a ver com as implicações políticas em torno do fenômeno (Carvalho, 2011; Facina, 2009; Lippman, 2013; Oliveira, 2004; Palombini, 2012; Soares, 2014; Vianna 2007 e 2003), com as contradições nas representações (Alvim e Paim, 2000; Essinger, 2005; Freire e Herschmann, 2003; Herschman, 2000) e com os processos de criatividade estética e negociação cultural (Coelho, 2011; Mizrahi, 2014; Pereira e Miranda, 2012; Vianna 1987).

A riqueza de ambos os universos possibilita uma quantidade de abordagens e perspectivas de análises. Mas na procura de delimitar um eixo comparativo, me baseio na categoria corpo-som-espaco que achei em comum em ambas as estéticas. Uma das características que compartilham estes dois universos é a centralidade da dimensão corporal nas performances. De fato, a própria música de ambos os universos tem como fim último fazer dançar. Esta inter-relação entre música e dança faz com que seja difícil, e ao meu ver metodologicamente inútil, separar as categorias corporais das sonoras. Ainda mais se consideramos que o som afeta o corpo de formas inconscientes (De Nora, 2004) que podem ser incorporadas (Lock e Farquhar, 2007; Nash, 2000), e que a música não somente tem o poder de afetar o corpo de forma sensual, senão também é capaz de dar-lhe agência (De Nora, 2004; Hudson, 2006; Meintjes, 2004). Mas essa afecção corporal do som ultrapassa as fronteiras dos lugares onde as músicas se originam configurando novas espacialidades e disputando a paisagem sonora das cidades (Cohen, 1995. Hudson, 2006. Leyshon *et al.* 1995). No caso do funk e champeta, os lugares por excelência de reprodução destas sonoridades e corporalidades específicas, é o baile. Em

poucas palavras, os bailes são os lugares onde se produzem corporalidades determinadas através de uma sonoridade capaz de afetar as relações espaciais das cidades.

Assim, o trabalho de campo está centrado no baile. Depois de cursar as disciplinas do mestrado durante o ano 2013 em Porto Alegre, retornei morar no Rio para fazer trabalho de campo durante o ano 2014. Como falei, em Cartagena o centro da pesquisa se concentrava nas festas de picó (nome dado aos bailes de champeta), mas no caso do funk, dada a dimensão geográfica do Rio de Janeiro, se fazia impossível abranger sequer uma amostra representativa do baile que é tão variado quanto às intrincadas espacialidades cariocas. A diferença nas dimensões das cidades era muita. Enquanto no Rio de Janeiro a população flutuante está por volta de 8 milhões, Cartagena tem um pouco mais de 800mil habitantes. Em termos populacionais e geográficos, teria quase deis Cartagena no Rio de Janeiro o que impossibilitou abranger a totalidade e diversidade do baile funk nesta pesquisa (Ver Anexo 1).

Entrar no mundo funk não foi fácil para mim, e reconhecê-lo é quase uma vergonha dada a extensão deste universo. De fato é quase impossível não se deparar com o funk na cotidianidade. Já em Porto Alegre o funk estava no ar, tímido, menos evidente do que no Rio. Não posso me esquecer de todas as noites que acordei exaltada porque passava aquele carro, sempre o mesmo, suspeitava eu, cujo som grave retumbava desde vários quarteirões antes de que fosse possível reconhecer a melodia, e que seguia fazendo vibrar as janelas de meu quarto por vários segundos depois de ter se afastado do meu prédio localizado numa das ruas mais tranquilas de Porto Alegre, do lado do Hospital de Clínicas. Cada noite, quase sem falta acontecia o mesmo, e eu não podia evitar pensar no Tiranossauro-Rex do filme Jurassic Park, cuja proximidade era anunciada pelas vibrações que provocava no chão. Era o único momento concreto e recorrente durante o qual escutava funk de forma “acidental” em Porto Alegre, onde o universo funkeiro, embora forte, se encontra em bairros periféricos aos que o acaso do meu limitado mundo de estudante universitário nunca me levou.

Seria diferente, claro, no Rio de Janeiro onde o funk não tem que ser procurado para estar presente: nas barracas da praia da zona sul, no rádio pequeno mas poderoso pendurado no cinto do vendedor informal de balas na rua, nos celulares dos jovens no metrô, nos carros desde os mais populares até camionetas luxuosas, na loja da esquina, no carnaval conseguindo escapar do sufoco do samba, na boate, no aniversário da amiga...em todo lugar. A mesma sensação que com a champeta em Cartagena que por meio do sonoro consegue vazar qualquer fronteira física da cidade.

Aqui, quero fazer uma diferenciação importante: uma coisa é a dimensão musical destes universos e outra é a dimensão festiva. Embora fale constantemente das músicas, o eixo da pesquisa são os bailes funk da cidade de Rio de Janeiro, assim como foram as festas de picó em Cartagena. Como mencionei, nestes universos as músicas e os bailes têm uma grande intimidade porque as primeiras são feitas para fazer dançar os que assistem aos segundos. De fato, em ambos os universos, ao contrário das lógicas clássicas de produção e difusão, as músicas se estreiam primeiro nos bailes e só quando já fazem sucesso nesses espaços chega a programas de rádio. É por isso que fica difícil separar completamente as duas dimensões. Porém, como aponta meu trabalho de campo, no processo de inserção do funk e da champeta no mercado cultural nacional, os bailes e as músicas percorrem caminhos divergentes.

Esta divergência se evidencia nas dificuldades do campo. Embora o funk estivesse em todo lugar foi difícil chegar até onde o próprio baile funk acontecia, no lugar mais que no ritmo, na periferia. E não porque não fosse permitida a entrada para esta “gringa” que não pode dissimular nem fantasiada que vem de longe, senão pela dimensão da cidade, por problemas logísticos de mobilidade, por questões de segurança que nunca soube a ciência certa se eram realidade ou mais pânico sociais por ficções midiáticas, por quase nunca ter alguém que quisesse vir junto, pelo receio geral das pessoas de classe média com as quais tinha contato e que asseguravam curtir de algumas peças de funk, mas não gostar dele como gênero.

Então reparo a situação que Adriana Facina me repetiria várias vezes: O problema não é o funk, já tinha dançado e escutado ele em diversos espaços longe de se considerar funkeiros. O problema eram os lugares onde esses bailes funk cada vez mais escassos e periféricos aconteciam. Locais classificados como perigosos.

Na situação atual do Rio de Janeiro o baile funk tradicional só ocorre na favela, isso porque no começo do presente século, os bailes que ocorriam nos clubes dos subúrbios, foram interditados. Além disso, com a instauração das Unidades de Polícia Pacificadora dentro das favelas, muitos dos restantes bailes funk foram proibidos. O baile funk ocupa um lugar cada vez mais restrito no Rio de Janeiro.

Ainda assim eu consegui assistir a bailes funk na Rocinha, a Cidade de Deus e Salgueiro, todos pertencentes a favelas pacificadas. Mas esses foram bailes de quadra. Segundo meus interlocutores, existem também bailes no interior das favelas “no topo do morro” onde a presença policial é menor. Bailes mais informais, feitos nas ruas e sem ingresso cobrado. Vários dos que comentaram sobre esses lugares, sendo eles público

de bailes funk e moradores das favelas, afirmaram achar esses outros bailes perigosos. Essas opiniões evidenciam que não existe tal coisa como um baile funk de comunidade único, porque essa ideia romântica de comunidade “como unidade”, e tão reducionista como achar as favelas todas iguais em oposição ao asfalto, ideia que ganha grande veiculação nos imaginários cariocas.

Minha primeira inserção em campo aconteceu no estúdio do DJ Vitor Falcão em São João de Meriti. Para chegar lá, eu tive que tomar o metrô até o final da linha 2 na estação de Pavuna e ali pegar mais um ônibus que me levasse até meu destino, acompanhada do Matheus, um vizinho do DJ e estudante de Ciências Sociais que conheci graças ao professor Marcos Albuquerque da UERJ. A visita foi muito interessante, mas a travessia demorou mais de duas horas. Suspeitei desde então que morando na zona sul não seria possível realizar meu campo exclusivamente naquele lugar. Era demasiado longe.

Uma ferramenta chave na minha pesquisa foi o *facebook* que recusei usar durante tantos anos por considerar ele uma invasão à intimidade. Porém, foi graças às redes sociais virtuais que fiquei sabendo de muitos dos bailes e eventos relacionados com o funk, além de virar o médio mais efetivo de permanecer em contato com meus interlocutores e entender quanto eles mesmos são intelectuais orgânicos com noções muito elaboradas sobre suas realidades.

Assim a porta mais efetiva se abriu no Sarau Apafunk (Associação de profissionais e amigos do funk), do qual eu soube pelo *facebook*. Eu não conhecia ainda ninguém do círculo mas o evento era aberto e ficava no centro da cidade o que facilitava o deslocamento. Ali, aos poucos, indo para o Sarau cada mês, conheci personagens vitais para a pesquisa com os quais ia discutir minhas percepções e ideias; especialmente um grupo importante de MCs de funk consciente como Pingo do Rap de Acari, Mano Teko de Irajá, MC Leonardo da Rocinha, Alan Lasca da Cidade Alta, e o paulistano MC Diih. Assim esse espaço condensava personalidades de todos os cantos do Rio de Janeiro e ainda de outras cidades e países.



Esquerda o rapper MC Nyl. Direita MC Pingo do Rap¹

Mas Apafunk estava em outros eventos: rodas de funk e debates abertos em diferentes cantos do Rio de Janeiro, embora não fossem diretamente bailes, me deram a oportunidade de conhecer figuras muito relevantes como Tojão e Reginaldo, donos de equipes de som.

Da mesma forma que aconteceu comigo em Cartagena, um lugar efetivo para pegar contatos eram os próprios bailes. Nos eventos, eu tentava sempre me aproximar dos artistas, e perguntar pelos DJs e organizadores para explicar rapidamente meu trabalho e pegar o contato para um posterior encontro. Dessa forma conheceria ao MC Smith num evento de Pago-funk na quadra do Salgueiro. Porém esta estratégia parecia mais difícil no Rio de Janeiro. Os artistas muito famosos eram invadidos por hordas de fãs e estavam sempre correndo de um evento para outro. Em Cartagena, o artista só tem um evento por data e normalmente permanece nas festas a noite toda.

Na condecoração do antropólogo Emilio Domingo no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, eu conheci o DJ Vinimax e o dançarino Cebolinha, que me abriram as portas para a vertente do passinho. Deles junto com Julio Ludemir, promotor cultural, e o dançarino Jackson Fantástico, eu aprenderia outras geografias e discursos que complementam este universo estético.

A exceção de Julio Ludemir e Matheus Aragão, organizador do evento Rio Parada Funk, os interlocutores que aqui aparecem são originários de favelas ou, em

¹ Todas as fotos são da minha autoria exceto as fotos cujo autor esta indicado em comentário.

quase todos os casos, moradores de favelas e zonas periféricas da cidade. Quase nenhum fez estudos superiores e todos devem trabalhar em diversos empregos além da música para conseguir seu sustento e o das suas famílias. Assim o funk aparece não só como uma paixão senão como uma das poucas oportunidades de mobilidade socioeconômica. De fato para alguns deles foi este o caminho que lhes permitiu sair da pobreza, e incluso acumular uma grande riqueza como no caso do DJ Marlboro.

O universo dos bailes funk é tão extenso e intricado quanto a própria espacialidade do Rio de Janeiro. Assim, não pretendo dar conta de o baile funk como um todo. Peço então ao leitor que não olhe às análises aqui feitas como generalizações sobre este universo. Trata-se de observações específicas a partir de minha própria experiência como pesquisadora e como público de bailes funk e de champeta. Dai resulta que meu próprio corpo tem funcionado como instrumento de análise para esta experiência comparativa que tento verbalizar, exercício sempre difícil quando se fala de sensibilidades que percorrem caminhos não sempre conscientes, nem racionais.

Assim minha abordagem pode ser considerada fenomenológica na medida em que:

Phenomenology importantly carries the study of significance into the diffuse world of sense and into the experience of the socially situated physiological and expressive body. Analyses of music drawing on this theory (especially on the work of Alfred Schutz, Roland Barthes and Merleau Ponty) have introduced into ethnomusicology new ways of integrating the body into a study of sound (e.g. Feld 1996; Porcello 1998; Downey 2002; Shannon 2003).(...)The approach brings to our attention that performing and listening are intersubjectively and physiologically experienced in a trained and socialized set of artistic bodily movements that affectively register values and ideas. (Meintjes, 2004: 175-176)

A noção de corporalidade integra tanto as dimensões expressivas da dança como a capacidade desse corpo de escutar, de se relacionar com sonoridades específicas. O baile aparece como o lugar de compartilhamento de experiências e intersubjetividades que estabelece vínculos de identidade entre o público.

O uso da fotografia se me apresentava como um recurso importante para falar o que é dificilmente verbalizável. Porém, não foi fácil tirar fotos no espaço do baile. Por uma parte existe a crença de que não são lugares seguros para levar uma câmera. Mas, além disso, o tipo de fotos que eu procurava tomar não era fácil de conseguir. As pessoas estão dançando, não pousando. Muitas vezes quando tentei tirar fotos, especialmente de casais dançando, eles paravam de fazê-lo. Não ficam confortáveis com

o fato de serem registrados desta forma. No final a câmera atrapalhava as interações e eu sentia que estava quebrando a experiência estética, a dinâmica mesma da festa. Assim, as fotos que aqui aparecem foram tiradas em espaços diferentes ao baile.

Além de assistir alguns bailes funk em favelas de Rio de Janeiro, eu quis também ter aceso aos bailes funk direcionados à classe média, especialmente interessantes porque não existem tais formatos nos bailes de champeta em Cartagena. Quando eu falo de classe média na presente dissertação me refiro aos parâmetros brasileiros de classificação. Na Colômbia o formato de classificação social não se faz segundo ingressos. Desde 1990 o Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE) estabeleceu seis estratos sociais definidos geograficamente. Os bairros mais pobres são estrato 1 e os mais ricos 6. A classificação se estipula segundo as características físicas das vivendas e seu entorno. Essa forma de classificação por bairros também determinam seis classes sociais: baixa-baixa (estrato 1), baixa-média (estrato 2), média-baixa (estrato 3), média (estrato 4), média-alta (estrato 5) e alta (estrato 6). As subvenções dos serviços públicos dependem desta classificação na qual os três estratos baixos são subsidiados pelos três altos.² Assim as pessoas com menores rendimentos não podem morar em estratos superiores porque se torna muito caro custear com as despesas dos serviços domésticos. Esta estratificação reforça assim a segregação espacial das cidades colombianas.

No Brasil, existem diferentes formas de classificação social, mas uma das mais simples (ainda qualificada como simplista) e segundo renda. Para o Instituto Brasileiro de Geografia e Estadística (IBGE) o sistema de classificação social está dividido em cinco classes segundo os rendimentos que vão desde a classe E, a mais pobre cujos rendimentos são inferiores a dois salários mínimos diários, até a classe A com rendimentos superiores a vinte salários mínimos³. A classe média brasileira, ou classe C tem rendimentos mensais superiores a quatro salários mínimos. Muito acima do que ganham as pessoas de classe média (estrato 3) na Colômbia. Também existe uma diferenciação interna regional: os salários em cidades centrais como Bogotá são mais altos do que em cidades litorâneas como Cartagena. Assim, a classe média cartagenera corresponderia mais ou menos à classe D brasileira, e a classe C Brasileira ao estrato 4 da Colômbia. Quando afirmo que a classe média colombiana não costuma ir às festas de

² www.dane.gov.co

³ Alves, Carneiro. "Faixas Salariais x Faixa social. Qual a sua classe social?" Disponível em: <http://blog.thiagorodrigo.com.br/index.php/faixas-salariais-classe-social-abep-ibge?blog=5>. GEP Grupo de Estudos Urbanos <http://www.geu.com.br/news/fim-da-polemica-sobre-as-classes-sociais>.

champeta, eu me refiro a esse estrato 4, mas para evitar confusões é importante esclarecer que embora não sejam a maioria, é possível encontrar pessoas de estrato 3 (classe média colombiana) no baile de champeta.

Cidades, espaços e desigualdade

Para desenvolver esta dissertação, é importante entender os contextos das cidades onde estas músicas surgiram, cidades que também compartilham alguns traços. Cartagena e o Rio de Janeiro são cidades pensadas maioritariamente em termos turísticos onde se exalta o “paradisiaco” das praias e das paisagens, o exótico de suas gentes e uma grande diversidade cultural. Mas ao mesmo tempo, são cidades carregadas de todos os problemas sociais dos quais é acusado o “Terceiro Mundo”; pobreza, desemprego, violência e uma alta desigualdade, entre outros males (Cunin, 2003). Nesses contextos aparecem duas músicas representando e visibilizando a segunda das faces descritas ao serem a manifestação reconhecível de estéticas originárias da população que sofre diretamente daqueles males.

Os espaços podem ser configurados segundo suas estéticas, e em cidades altamente segregadas como Cartagena e Rio de Janeiro, estas práticas viram formas de diferenciação social. Para entender a relevância que o funk e champeta têm nessa disputa simbólica, é importante ter em conta as lógicas espaciais de ambas as cidades que evidenciam problemas de segregação.

O fato de estarmos falando de contextos citadinos implica uma revisão da clássica distinção entre “nós” e o “outro” (em singular, homogêneo) já que na condição urbana, um está em encontro permanente com essas alteridades (Caldeira, 2001). A ilusão de distância com esse outro exótico se reduz na cotidianidade dos fluxos da cidade nos quais os encontros são inevitáveis, mas não por isso, incontroláveis. Essa condição do outro tão próximo faz com que existam muitas estratégias de diferenciação para marcar e designar o lugar de cada um. Como apontam vários estudos antropológicos sobre a cidade (Carman *et al*, 2013. Caldeira, 2001. Bayon e Saravi, 2012), aquelas estratégias têm como causa e ao mesmo tempo consequência, uma intensa desigualdade social e política. Assim, falar de cidades modernas é falar necessariamente de desigualdades mensuradas em diferentes campos: mobilidade, interações nos espaços públicos, cobertura de serviços e outras formas muito mais refinadas para estabelecer limites e diferenças que superam o campo da segregação espacial (Carman *et al*, 2013).

Dar conta de como operam as estratégias de segregação é um dos grandes desafios que têm as ciências sociais no campo do urbano. A tarefa não é só denunciar os impactos da segregação senão entender como esta é construída nas representações sociais e nas interações dos diferentes setores da sociedade (Carman *et al*, 2013: 13). Dai, dar uma olhada nos conflitos que despertam estas músicas tão polêmicas, nos leva a nos questionar sobre essas estratégias de diferenciação e suas formas de operação. Trata-se de explicar como operam essas dimensões socioculturais capazes de socavar “a coesão social e a experiência de cidadania” (Ibid. 2013: 13). Para Bayon e Saravi (2012) embora a segregação espacial se reduzisse, a fragmentação cresceu nas cidades de América Latina através da expansão e consolidação de condomínios fechados, da gentrificação, do enfraquecimento do espaço público, da construção de vivenda social periférica, e do incremento da microsegregação. Além das estratégias físicas, existe uma construção permanente da outredade caracterizada em termos espaciais e referente às pessoas que habitam tais espaços indicados como alheios baixo múltiplos supostos.

Como veremos no primeiro capítulo, ao redor da champeta e do funk como expressões de áreas marginalizadas, existe um processo de construção de outredade. Estes movimentos musicais manifestam nas suas práticas estéticas essas fragmentações sociais. Por não corresponderem às imagens esperadas do exótico, são vítimas de estratégias de segregação espacial e simbólica.

Vários dos teóricos urbanos (Huffschmid, 2012. Caldeira, 2001. De Certau, 2000. Carman *et al*, 2013. Agier em Vidal, 2003) apontam o fato de que a cidade não pode ser entendida como um espaço físico contido, senão desde o ângulo da experiência urbana, ou seja, desde as formas nas quais a cidade é construída através de fluxos e interações. Huffschmid (2012: 123) chama a atenção sobre a importância de olhar para as construções semióticas das cidades:

The *imaginário* approach relativizes and complements – without replacing – the weight of material features (socio-economic condition, built environment, urban planning) by incorporating immaterial dimensions such as semiotics, subjectivity and aesthetics in order to recreate the symbolic territoriality and cultural power relations in and of the city.

Dentro de um panorama complexo assim se inscreve o fenômeno que pretendo analisar nesta dissertação. Existe uma serie de posições a favor e em contra dessas músicas que geram uma grande polemica dentro de seus respectivos contextos. Mas dentro de tais discussões aparece o fato de que mais que as mesmas músicas, que são consumidas por um grupo heterogêneo de pessoas, os conceitos de *funkeiro* e

champetuo carregam um forte estigma. Assim, uma coisa é as músicas serem escutadas e dançadas em diferentes esferas, e outra quem são os que participam dos diferentes espaços de reprodução dessas estéticas.

Para Carman *et al.* enquanto nos Estados Unidos a segregação predominante está mensurada em termos raciais, nas cidades latino-americanas se baseia em critérios socioeconômicos ou de classe. Mas no caso das duas cidades que analisarei -Cartagena e o Rio de Janeiro- a situação de segregação se torna mais complexa porque o critério de classe se relaciona diretamente com raça.

Para Michel Agier (em Vidal, 2003), as cidades possibilitam um contraste que acrescenta a percepção da diferença especialmente em termos raciais e étnicos. De fato é na cidade onde os problemas de racialidade se constroem. Para ele, a condição racial não existe nos lugares isolados. É na cidade onde aparece um fenômeno de etnicização diante da consciência da diferença cultural. Essa diferença cultural se manifesta de forma muito visível através das estéticas. Para Bayon e Saravi (2012: 47) “By denying the other and searching for socially homogeneous spaces, inequality is reinterpreted as differences in lifestyles or ways of being, laying down boundaries between them and us.” Dentro desses estilos de vida, as músicas são especialmente efetivas como diferenciadores.

O problema com as músicas é que tiram ao “outro” do lugar designado. Para Catherine Nash (2000), uma das propriedades do sonoro é a dificuldade de controlá-lo e por tanto o fato de ter uma grande capacidade de transgredir fronteiras físicas. São constantes as queixas em contra do barulho que geram as festas das músicas em questão, tirando o sono de bairros inteiros.⁴ Dentro das lógicas de fragmentação se trata de uma invasão sonora que deve ser restrita novamente à seus limites distantes. Como consequência uma série de regulamentações foram dadas para controlar as manifestações de ambas os movimento musicais⁵ dentro das quais a restrição dos espaços é fundamental.

No caso das músicas populares estudadas, a visibilidade se gera por meio de outras práticas simbólicas e materiais. No meu ver, se as estéticas que ostentam o funk e champeta são tão polêmicas é justamente porque conseguem desafiar as lógicas

⁴ Ver “O proibidão de Haddad” <http://farofafa.cartacapital.com.br/2014/01/02/o-proibidao-de-haddad/farofafa>

⁵ Ver <http://www.caracol.com.co/noticias/regionales/decomisan-al-rey-de-rocha-por-contaminacion-ambiental-en-cartagena/20120603/nota/1699402.aspx>

dominantes através de sonoridades e corporalidades transgressoras que geram um grande desconforto. Esse desconforto é outra forma efetiva de ganhar visibilidade.

Em Cartagena, a segregação espacial é óbvia. A zona norte, turística, rica, e de cara para o litoral caribe está separada do sul maioritariamente pobre e negro, por um canal de água salgada. Cruzando a ponte, a paisagem muda de forma importante. O Rio de Janeiro não entando, tem a particularidade de ter a periferia e o centro no mesmo local geográfico com as favelas que colidam com as zonas mais ricas da cidade. As divisões espaciais são supremamente complicadas, sendo a oposição favela\asfalto, uma das mais utilizadas para se referir à condição de vida dos moradores de cada uma das zonas. Esta divisão se aplica para todas as áreas geográficas da cidade que estão divididas segundo os pontos cardinais. Mas essas divisões não são simplesmente físicas, senão também contêm grandes diferenciações internas além de dinâmicas territoriais muito complexas, que justificariam um estudo muito amplo para descrevê-las.

Mas o que se tornou óbvio para mim como moradora da zona sul da cidade, é que essas fronteiras físicas, menos claras no Rio de Janeiro, fazem com que existam barreiras simbólicas mais fortes. Para Carman *et al.* nos lugares onde as fronteiras materiais não são claras, “suelen consolidarse fronteras simbólicas entre ambos grupos, expresadas en estrategias de evitación y la puesta en circulación de estereotipos y estigmas” (Carman, Vieira e Segura, 2013) que não só ficam relacionados com os lugares mas também com seus moradores.

Onde percebi mais essas fronteiras simbólicas foi na constante sensação de medo e insegurança que se veicula tanto na mídia como nas conversas da rua. Uma das diferenças fundamentais entre as duas cidades em questão é que o Rio de Janeiro enfrenta um grave problema de violência urbana. Não estou falando que Cartagena seja um remanso de paz, mas a cidade não envolve facções de tráfico tão poderosas quanto as cariocas. Provavelmente por essa constante guerra devida ao tráfico que ocupa a agenda política da cidade, o medo tem erguido barreiras e construído um Outro que por acima de tudo é perigoso. Essa outredade se localiza geograficamente nas favelas e periferias, lugares que são excluídos dos circuitos de visita ao menos que façam parte de um *reality tour* (Freire-Medeiros, 2006).

Mas graças ao funk, visitei lugares aos que nunca teria ido como turista, e nem como antropóloga que não trabalhasse no tema. Indo atrás de bailes, de personagens a entrevistar, visitei cantos da cidade (e ainda fora desta) do norte ao sul, do leste ao oeste, demorando mais de duas horas por trajeto, tendo que tomar vários ônibus, e

integrações com metrô e trem, que não fazem parte do cotidiano do morador da zona sul, mas que correspondem à realidade cotidiana de uma grande maioria dos cariocas. As múltiplas dificuldades de mobilidade além do custo que resulta para aqueles que moram nas periferias sublinham como opera a segregação desde a própria infraestrutura.

Atravessando o Rio até a zona oeste descobri o mais óbvio e se me revelava, pela mesma obviedade, ridiculamente absurdo. São muitos milhares, milhões de pessoas que pertencem a essa “outredade”. São a grande maioria, sem dúvida nenhuma. Então me perguntava sentada naquele ônibus como uma pequeníssima elite, porque nem são todos nas classes altas, decide qual e como deve ser a Cultura com C maiúscula? Como é possível que esses poucos sejam os que contam a História (com maiúscula) toda? Como é possível que o que se conhece do Rio de Janeiro seja aquela imagem “qualidade exportação” que corresponde a um universo cultural mínimo visto do lado de todos esses outros universos das culturas populares não comerciais, poderosos pelo só fato de serem tão numerosos? Mesmo esses outros milhares que não fazem parte da cultura hegemônica acreditam na história oficial que exclui o todo.

Eu não pretendo responder a essas perguntas nesta dissertação. Elas aparecem mais como provocações que motivam meu estudo, contemplando dois movimentos musicais chamados de marginais, mas que realmente ocupam um lugar central nas produções culturais de ambas as cidades.



CAPÍTULO I: MÚSICAS, CIDADES E PROXIMIDADES

Champeta é uma palavra em bantú, língua falada no quilombo de São Basílio de Palenque localizado a 400 quilômetros de Cartagena, que significa *facção desgastado* (Martinez, 2011). Conforme as versões locais, uma champeta é uma velha faca de cozinha tipicamente utilizada pelos vendedores do mercado popular de Bazurto para limpar os peixes e cortar as frutas. Esses vendedores, na sua maioria negros, eram chamados de *champetuos* de forma pejorativa já que a palavra, que alias passou a significar também ‘alguém com pouco estilo’, fazia referência àqueles que iam para os bailes dos bairros marginalizados levando uma champeta como arma a ser usada nas brigas que se formavam na pista. A música que se escutava nesses bailes foi assim chamada *música champeta*. Desde então a associação champeta-violência ficou fixada e, considerando que o público desse gênero era na sua maioria negro, também se reforçou o racismo já existente.

A história do nome *funk* não é totalmente diferente. Hermano Vianna (1987: 45) conta que o termo *funky* segundo o Webster Dictionary se refere a “foul-smelling; offensive” e será somente até 1968 que perderá seu significado pejorativo para se tornar símbolo do orgulho negro. Quando o termo chegou ao Brasil, seu significado literal como ofensivo se desvaneceria, mas a carga racial permaneceu. Tanto assim que daria origem ao movimento Black Rio, que foi perseguido pela ditadura militar.

Nesse estágio a champeta e o funk ainda não viraram nacionais e no seu decorrer perderiam os significados literais e pejorativos dos seus nomes, em grande parte porque assumiriam eles como forma de identidade. Porém, na medida em que ambos os estilos iam se popularizando num processo de reapropriação de estéticas estrangeiras que os levaria até suas versões locais, as elites reforçaram os estigmas contra estes movimentos musicais.

Este primeiro capítulo apresenta um breve histórico destes dois ritmos desde sua formação até a década de 1990 quando se tornaram nacionais, tendo como foco a construção de uma alteridade dentro dessas identidades num processo mais imposto desde fora do que assumida de forma ativa desde dentro pelos artistas e público de ambas os movimentos musicais. Assim começaremos estudando o papel do veículo por excelência de ambos os estilos musicais, o Sistema de Som, analisando como estes contribuíram ativamente na formação das versões locais de champeta e funk. Depois examinaremos as coincidências estéticas nas práticas de criação destas músicas e como

tais podem ser entendidas baixo o conceito da diáspora africana. Veremos como, no processo de se nacionalização, tal alteridade será percebida como perigosa de forma proporcional à sua proximidade simbólica em relação à cultura hegemônica. Finalmente, observaremos como a relação conflituosa que existe com a champeta e o funk nos fala da construção do Outro, definido em termos de classes sociais em cidades altamente desiguais, e de raça como conflito velado que não quer ser reconhecido.

Sistemas de som

Ambos os ritmos começaram a se desenvolver em meados do século XX graças a uma prática de escuta em conjunção com um formato de festa que terá nas periferias das cidades pos-colônias um terreno muito fértil para florescer. Trata-se da cultura do *Sound System*, identificada normalmente como caribenha (Back, 1996; Moore, 2012), mas que achou no Brasil aficionados, como é o caso dos Aparelhagens de Belém do Pará e das equipes de som cariocas das quais falaremos neste capítulo.

Para isso será útil considerar a noção de *Atlântico negro* proposta por Paul Gilroy (2001). O termo remete à imagem dos navios se deslocando pelo oceano desde a conquista forjando um sistema de trocas e fluxos culturais transnacionais que estabelecem uma comunicação global típica da modernidade. Essa rede permitiu ao povo afrodescendente das diferentes latitudes a formação de uma cultura de diáspora que não pode ser definida por meio de identidades estáticas circunscritas a fronteiras étnicas ou nacionais. Assim os alcances do *sound system* se expandiram incluindo também o Atlântico brasileiro.

Dentro das múltiplas semelhanças estruturais entre a champeta e o funk está o papel essencial dos sistemas de som. Foi nas festas animadas por várias caixas de amplificação, reproduzindo músicas de outras latitudes para as periferias cartageneiras e cariocas, que estes movimentos musicais se desenvolveram de forma paralela. As equipes foram fundamentais. Elas não só serão os meios de reprodução das músicas que inspiraram a criação dos ritmos locais, mas também os motores de toda uma indústria musical durante muitos anos.

Não fica muito clara a origem das equipes de som, mas elas estão espalhadas por todo o Atlântico Negro cumprindo a mesma função: animar festas de periferia. A ideia mais difundida é que as equipes de som vem da Jamaica, e chegaram aos Estados Unidos graças ao migrante jamaicano Kool-Herc, reconhecido como o pai do hip-hop (Essinger, 2005). Porém, na Colômbia já se fabricavam caixas de som artesanais desde

finais da década de 1930 (Muñoz, 2007), muito antes do hip-hop invadir o mundo. As equipes de som na Colômbia se difundirão massivamente na região Caribe, primeiro com fins de entretenimento caseiro e de vizinhança, para finalmente se estabelecer como empresas nos anos 1960, época na qual começaram a chegar nas festas do Rio de Janeiro músicas negras norte-americanas, especialmente o Soul.

Picó foi o nome que receberam as equipes de som do litoral caribe colombiano. Vindo da palavra em inglês pick-up, *picó* faz referência segundo alguns à agulha (peak) do toca-discos, ou na versão mais difundida à propriedade portátil desses sistemas de som que, apesar do seu grande tamanho, eram transportados de um lugar para o outro da cidade para animar festas populares. (Paccini, 1993:87, Martínez, 2003:31. Sanz, 2012). Cultura picoteira será o nome dado à costume de reproduzir qualquer tipo de música nesses estrondosos sistemas de som e *picoteiro* será por definição o dono desses.

No Rio de Janeiro, estes ficaram com o genérico “equipes de som” e tiveram sua origem na necessidade de reproduzir lugares para fazer festas de música negra norte-americana além dos clubes tradicionais da cidade. Em 1968 Asfilófilo de Oliveira Filho, de apelido Dom Filó organizou a primeira festa com música negra americana no clube Renascença da zona norte do Rio de Janeiro, enquanto Newton Duarte, conhecido como Big Boy junto com Aldemir Lemos, organizavam os Bailes da Pesada que tocavam rock, pop e com especial destaque o soul estadunidense. Estes últimos foram organizados primeiro no Canecão, casa de shows da nobre zona sul da cidade e capaz de reunir 5mil jovens de todas as regiões do grande Rio. Porém, esse sucesso não foi suficiente para dissuadir a administração do clube de privilegiar a MPB e os bailes foram desterrados para a zona norte sem lugar fixo.

Na versão do MC Leonardo, cantor de funk,

tinha um funk de James Brown aqui no Canecão de Botafogo na década dos 60 (...) mas eles queriam uma desculpa para poder tirar esse baile de Botafogo (...) Só que como a zona sul tem muitas favelas, e como a policia não ia chegar até lá, a gente começou fazer pequenos bailezinhos nessas favelas.⁶

Assim, para continuar com os eventos, seus organizadores tiveram que investir em equipamentos de som próprios.

⁶ Entrevista MC Leonardo, Rio de Janeiro 18/03/2014



Equipe de Som carioca.



Picó cartageneiro. Foto: Omar Romero

Em 1972 Dom Filó faz a primeira *Noite do Shaft* (cujo nome estava inspirado na música do filme *Shaft* sobre um pouco ortodoxo detetive negro, cuja trilha sonora tinha o soul de Isaac Hayes com o mesmo nome) no Renascença. A festa incluía a projeção de slides com cenas do filme e fotos dos frequentadores dos bailes, além de intervenções locutoras do Dj que estimulavam o orgulho negro. Desde então começa crescer o chamado movimento *Black* no Rio de Janeiro que reivindicava o negro. Logo o baile não cabia mais no Clube Renascença e começou mudar de lugares dando origem à equipe de som Soul Grand Prix (Essinger, 2005).

Vários seguidores de estas equipes de som tomaram a iniciativa de montar suas próprias equipes que começaram a crescer até empilhar várias caixas de amplificação “formando enormes paredes ou muralhas que se tornaram marca registrada desses bailes” (Herschmann, 2000: 21). A história de Reginaldo, dono da equipe Curtisom, é essa mesma.

Moradores da favela Pavão e Pavozinho (...) éramos cinco pobres, assalariados, trabalhávamos ganhando o mínimo e nos juntamos para fazer as festinhas do final de semana. Com isso veio a ideia de comprar um som. Ai juntamos grana de cada e uno e falamos, pô, vamos fazer um equipamento e tal, e começou a montar o equipamento e virou a Curtisom Rio (...) porque a gente gostava de funk e queríamos que fosse só funk (...) no início [foi] mais para curtir, mas depois a gente começou a enxergar o negócio e começamos a levar todo mas a serio. Só que a primeira vez que a gente fez um evento foi no CEP de Ipanema, no morro de Cantagalo mesmo. Mas nos fizemos pra cobrar entrada e tudo e mais e o evento começou atrasado (...) e a gente não tinha experiência, nos fizemos a ligação do som e som a uma da manhã todo parou de funcionar (...) o som queimou todo porque a gente não tinha experiência de fazer a ligação e tal.⁷

⁷ Entrevista Reginaldo, Rio de Janeiro 22/09/2014



A Curtisom viraria uma das maiores equipes do Rio tendo também programas de rádio. Da mesma forma, se desenvolveram os picós em Cartagena tornando-se *tumbatechos* (derruba tetos), apelido dado à sua capacidade de fazer tremer a estrutura do lugar. Estas equipes tocavam em “casetas”, pequenas boates equivalentes aos clubes, porém menos formais. A explicação de Silvio Essinger (2005) sobre como se espalharam as equipes de som do Rio de Janeiro serve para ambos fenômenos: se multiplicando no subúrbio, muitos começavam com uma pequena equipe de som, às vezes feita artesanalmente, tocando no portão das suas

casas para animar festas de vizinhança, e depois os Dj’s ganhavam fama enxergando a possibilidade de negócio.

Os picoteiros mais velhos de Cartagena contam as mesmas anedotas. Muitos deles mandaram fazer as primeiras caixas e pintaram elas de cores, dando um nome para sua equipe. Foram aos poucos colecionando caixas, investindo em tecnologia, e Pacho Manjón o dono do picó El Conde, um dos mais velhos de Cartagena, explicava como toda sua vida foi investida na sua equipe. Falamos de mais de 40 anos perseguindo a máquina e difundindo o som de uma localidade à outra.⁸

À diferença do Rio, as festas de champeta em Cartagena nunca passaram pela zona nobre da cidade. Sua entrada foi pela porta dos fundos, como diz Deborah Paccini, antropóloga estadunidense que escreveu um artigo seminal sobre o fenômeno do picó em Cartagena. Paccini (1993) conta como encontrou por acaso a empregada doméstica de seus familiares cartageneros escutando peças de música africana que faziam parte da coletânea que os intelectuais estadunidenses de classe média chamavam de World Music, mas que a elite cartageneira ignorava, de propósito. De fato, será a própria elite a que vai botar o nome de *música de champeta* para denominar todas essas músicas africanas e afroantillanas que escutavam os trabalhadores das classes populares.

⁸ Entrevista Francisco Manjón, Cartagena, 18/04/2010.

O termo *funk* como é utilizado no Rio de Janeiro abrange uma série de ritmos estadunidenses que vão desde o gospel, passando pelo soul, o *rythm'n blues*, o *freestyle* e o *miami bass* (entre os mais importantes), até chegar ao *funk carioca*. Da mesma forma, o termo *champeta* possui uma ampla variedade de músicas da África como a *mbaqanga*, e o *soukus*, e do Grande Caribe como a *salsa*, o *montuno*, os *jíbaritos*, o *son cubano*, e ainda algumas peças de *samba*, até chegar à *champeta crioula*.

Exclusivos e encontros de equipes

Esse leque de músicas escutadas em ambos os tipos de festas não correspondiam às tendências musicais hegemônicas, e as grandes comercializadoras fonográficas teriam pouco interesse em importar esses títulos. No caso do *funk* alguns dos grandes sucessos das festas nas décadas de 1970 e 1980 correspondiam aos hits mundiais que podiam se encontrar em qualquer loja de discos, mas muitos faziam parte de uma coletânea muito especializada que chegou ao Brasil por vias alternativas. Um interesse por “raridades” como observaria Hermano Vianna na sua etnografia de 1988. No caso da *champeta*, tudo o que se escutava nos bailes chegou por meio de *encomenderos*: marinheiros, *aeromoças* ou representantes encarregados de comprar discos, entre mais estranhos mais apreciados pelos donos das equipes que pagavam altos preços pelas peças. Isso porque o que daria fama aos *picós* seriam os *exclusivos*, ou seja música de sucesso que nenhuma outra equipe tinha, o que obrigava ao dançarino seguir o *picó* para poder escutá-la.

Assim, uma prática estendida no mundo *picoteiro* consistia em esconder as capas e raspar os selos dos discos de vinil para que ninguém tivesse a referência e pudesse encomendá-los. No caso brasileiro era comum a mesma prática; e como Reginaldo, dono da *Curtisom* explica, não só os donos das equipes escondiam as referências, mas também aqueles que importavam ou viajavam aos Estados Unidos para comprar discos, traziam algumas poucas cópias do mesmo vinil que eram vendidas já sem capas e com os selos adulterados. Se alguém quisesse ter esse sucesso, devia entrar em contato com o próprio comerciante que trazia por encomenda, sem revelar nunca o nome ou autor.

Isso vai fazer com que a exclusividade musical, embora importante, fosse menos central no desenvolvimento das equipes de som cariocas, do que no caso cartageneiro. Enquanto no Rio várias equipes podiam tocar a mesma música, a pior ofensa que um *picó* poderia receber num encontro de equipes, era que o seu rival tocasse seus próprios sucessos.

Seria essa outra prática em comum em ambos os universos. Os Encontros de Equipes consistem em festas animadas por várias equipes de som que são avaliadas pelo público segundo a potência e qualidade do som, a presença de montagem, o repertório musical e a capacidade do Dj de fazer dançar a plateia. As equipes vão se alternando na animação do baile e, embora o ganhador nunca seja oficialmente declarado, os comentários do público na semana seguinte gerarão boa ou má fama para as equipes, afetando o número de ingressos. No mundo picoteiro essas rivalidades eram expressas diretamente nos bailes por meio de *placas* (mensagens gravadas com antecedência) com ofensas indiretas para seus rivais, que tocam no meio da festa quando é seu turno de animar o baile.

Caminho ao local

Diante as dificuldades para conseguir os discos de vinil, os donos das equipes e os próprios Dj's de ambos os universos viajaram pessoalmente aos Estados Unidos no caso carioca, e no caso colombiano para África e Europa. Na Europa se encontravam algumas gravadoras produzindo artistas das colônias africanas francesas e inglesas. O fim era conseguir peças para suas coletâneas, porque nessa altura do fenômeno vários, entre donos de equipes, Dj's e comerciantes, empreenderam um novo negócio montando gravadoras independentes para suprir a demanda de um público massivo que as grandes gravadoras não enxergavam.

Assim se aventuraram em países dos quais desconheciam até o idioma e com múltiplas anedotas para relembrar. Silvio Essinger (2005) conta como o Dj Marlboro ficou bloqueado uma semana em Bogotá porque perdeu sua conexão que o trazia de Nova Iorque, onde sobreviveu com uma nota de cem reais que um amigo dele guardou na bolsa de sua camisa. Outra grande história me foi contada por Humberto Castillo, administrador da maior equipe de som de Cartagena o Rey de Rocha, que viajou junto com o dono da equipe, Ubaldo Iriarte, para África do Sul em 1996. Era a quinta vez que ele fazia uma destas expedições musicais mas dessa vez, tinha que enfrentar uma “espécie de juízo” na gravadora Galo Music à cujas mãos chegou cópias de suas produções que durante vinte anos estavam sendo pirateadas na Colômbia. Em palavras de Humberto:

la Galo Music era la fábrica, el sello grande de Suráfrica dominado completamente por blancos y no negros de Suráfrica. Entonces cuando a mí se me cuestiona por qué lo hago, le digo: (...) en Colombia igual que aquí los afrodescendientes de allá están discriminados no tienen difusión, ninguno de los

6 u 8 sellos grandes de Colombia (...) los conoce, ni tiene el más mínimo interés en distribuir ninguno de los artistas grandes o pequeños de ustedes. Pero la historia dice que, de manera accidental, unos marineros llegaron aquí y llevaron esa música a Cartagena, centro afrodescendiente de Colombia, y Cartagena -95% de la población es afro- entró através de estas máquinas de sonido, que yo le llamo las discotecas ambulantes del pueblo, únicamente para los estratos uno y dos que corresponden a la mayoría de la población. Encontraron la forma de divertirse con los afrodescendientes, los músicos afro, la madre África, trasladada a sus hijos de Cartagena, la perpetuidad de la esclavitud y encontrar en esa música mi negro de Cartagena el catalizador permanente de sus penas diarias porque no encuentra solución para salir del estrato uno y dos. Y solo encuentra en esa música, la píldora para volver otra vez a seguir. Nosotros los seres humanos no escogemos la raza, nuestro color. Pero estos que nacieron así, por motivos que desconozco, esta raza está condenada no sé por cuánto tiempo a ser la más pobre del planeta tierra y aquí está el ejemplo en ustedes, ustedes son los dominantes de la música, el poder de los blancos, pero quienes les enriquecen sus bolsillos, los músicos negros.

M: y ¿Qué te dijeron?

H: 'Humberto muy interesante su explicación, pero por qué no nos deja un poquito de plata', y le dije: la venta de los CD que nosotros hacemos está en la mitad del precio, porque es que otro problema que tengo que si un discos que vale 20 mil pesos allá un Cd, yo lo tengo que vender en 10, porque mi negrito no tiene para comprar el de 20. Lo tengo que vender en 10, porque tengo un argumento válido, no tengo que pagar regalías.

Graças a seu talento com as palavra e justificações que questionavam a forma de proceder da grande gravadora, Humberto conseguiu se livrar da situação e voltou à Colômbia para continuar trabalhando nas suas produções. Talvez os Sul-africanos tivessem a agudeza de entender que a luta era fútil, porque se estes movimentos musicais conseguiram sobreviver, foi graças a circuitos paralelos de produção e de circulação para os quais a pirataria cumprirá um papel fundamental na difusão e acesso.

Ambos os ritmos se caracterizam por uma alta informalidade, mas também eles acabam tendo uma formalidade quando se faz rentável, especialmente na hora de registrar as canções para arrecadar direitos de autor. Isso traz uma serie de conflitos sobre autoria, entre os compositores das letras, os das músicas e os produtores (Pereira de Sá e de Oliviera Miranda, 2012).

Na raiz dessas confusões se encontra uma prática de criação muito mais antiga que o universo da champeta ou do funk. Trata-se dos processos de reapropriação que caracterizam esses movimentos musicais e que se opõem à ideia iluminista da mente individual criativa.

Mylene Mizrahi (2014: 134) no seu estudo sobre a estética do funk carioca explica como a criatividade funkeira pode se associar à ideia de *bricoleur* de Levi-

Strauss onde a reapropriação de elementos alheios é a origem da criatividade própria.

Para a autora:

O que diferencia o Funk Carioca é a liberalidade que rege a prática de sua lógica apropriativa e a concomitante velocidade com que ela é colocada em marcha graças à informalidade que governa as relações entre seus agentes. A informalidade garante a eficiência da produção funkeira, de suas apropriações, e igualmente alavanca a sua difusão. Entre funkeiros, ao contrário do que ocorre com as produções de música eletrônica realizadas nos grandes centros da indústria fonográfica mundial, não se pede autorização formal.

O ciclo criativo da champeta não se diferencia desta descrição de Mizrahi, exceto, talvez, no fato de que a champeta, antes de se converter em música puramente eletrônica, tinha as pistas feitas por meio da gravação de instrumentos no estúdio. Assim, se contratavam guitarristas que copiavam as melodias africanas, e também *tamboreros*, que faziam parte de bandas de música afrocolombiana tradicional, normalmente de *música de gaita*⁹, e que davam à champeta seu toque local. Porém, uma vez na pista de baile, o DJ intervinha na peça ao vivo com a bateria eletrônica, dando sempre esse toque de música eletrônica de periferia.

Em paralelo a estas produções instrumentais os Dj's de Barranquilla, cidade com grande influência picotera, criaram o *perreo*: um estilo de música puramente eletrônica na qual uma única frase se repete constantemente como instrumento rítmico. Um exemplo é o clássico *El mudo rebolero* cuja letra se limita à repetição da palavra “rebolero” com vozes femininas, provavelmente tiradas de alguma peça africana, e ha algumas intervenções do Dj Demolador dizendo “E-el mudo rebolero”. No Funk, produções similares seriam criadas sob o nome de *montagens*, uma das mais famosas sendo a peça “Jack Matador” do Dj Mamut cuja única frase era “Já-jack já-jack ma-matador ma-matador” (Essinger, 2005: 110).

Hoje em dia, em Cartagena são escassos os estúdios que gravam instrumentos em vivo para produções de champeta. Fica muito mais barato e fácil realizar toda a produção em estúdios caseiros com um par de programas de computador gravando ao vivo simplesmente a voz, quando não se trata de uma *montagem*.

Foi de esta prática criativa na qual se utilizam pistas de outras canções que surgiram as versões locais da champeta e do funk. Ainda hoje, a técnica de pegar as pistas de músicas estrangeiras, ainda melhor se já tiveram sucesso nos bailes; de

⁹ As orquestras de música de gaita estão compostas por tambora, cununo, guacharaca, gaita femea que também toca a maraca, e gaita macho que leva a melodia. Cumbia, porro e bullerengue são os ritmos tocados por estes grupos.

introduzir algumas variações rítmicas, já que a batida será característica essencial de ambos os ritmos; e de gravar encima uma letra escrita nas línguas locais, é uma fonte de criatividade em ambos os mundos.

As versões locais destes ritmos surgiram por um motivo monetário diante as dificuldades e custos de conseguir músicas de fora, como afirma Yamiro Marin, produtor do primeiro sucesso de champeta cantada em espanhol. Mas antes de que existisse a urgência económica emergiram de forma orgânica nos bailes versões nas línguas nativas cantadas pelo público.

Como se tratava de músicas em línguas estrangeiras, o público funkeiro e champetuo inventou suas próprias letras segundo o que eles entendiam quando escutavam as músicas na pista do baile. Para dar alguns exemplos, no mundo da champeta a canção “Sullimani” dos Soul Brothers era conhecida como “Tulipanes”, e no mundo funk existia a “Melô do ravióli” que era na realidade a peça “I’ll be all you ever need” de Trinere, cujo refrão era cantado como ‘ravioli eu comi’ pelos funkeiros. O próprio Dj Marlboro, considerado o pai do funk carioca, recalca que as versões locais já estavam nos bailes. O único que ele fez foi gravá-las e sempre ter uma preocupação de achar cada vez mais artistas locais que dessem um sabor puramente brasileiro para legitimar o ritmo.

Assim, a primeira das produções cariocas seria chamada a Melo da Mulher Feia produzida pelo Dj Marlboro e cantada pelo rapper Abdullah. Trata-se de uma adaptação do tema “Do wah Diddy!” Do grupo 2Live Crew cujo estribilho foi cantado como “mulher feia cheira mal como urubu” que era ao mesmo tempo uma adaptação da letra já cantada nos bailes dizendo “mulher feia chupa o pau e da o cu”. Desde essa época existiria no funk a prática de censurar as letras para poder comercializar as peças.

Em Cartagena algumas bandas fizeram covers primeiro cantados em onomatopeias das línguas africanas e depois no tipo de língua Bantú que se fala no quilombo de São Basilio de Palenque. Mas a *champeta criolla* (referindo-se à produção local) nasceria quando foi gravada em espanhol pela produtora Rocha Discs associada ao maior picó de Cartagena, o Rey de Rocha. A peça “Baila el son con Kussima” fez parte de um disco que levava o mesmo nome e utilizaria pistas de músicas africanas, caribenhas e estadunidenses como base das canções. Hernán Hernández y Rafael Chavez cantaram as letras, mas foi pouco aceita pelo público. Porém, o segundo e terceiro disco conseguiriam superar as 10mil copias em vendas (Martinez, 2011).

Desde então, os maiores (e por temporada os únicos) produtores de este tipo de música, são os picós. Os exclusivos seguem sendo um dos pilares de prestígio destas equipes de som só que agora, as músicas exclusivas são feitas em casa. Cada picó se encarrega de produzir suas próprias músicas, fazer os lançamentos nos bailes e só quando já são sucesso reconhecido se entregam para as rádios e se sobem (fazer upload) na internet ou se dão para algum “pirata” que se encarrega de difundi-los (Sanz, 2012).

No mundo do funk varias equipes também produziram suas próprias coletâneas com empresas fonográficas independentes. Como diz Reginaldo, no começo existiam raps que eram feitos diretamente para as equipes, que viravam “os hinos” de cada empresa. Porém, a música exclusiva deixaria de ser importante para as equipes de som brasileiras que em geral tocam aquelas peças que fazem sucesso em todo o território carioca e as que alcançam um impacto nacional.

Inventivas e autenticidades

Para lembrar um caso dessas liberdades nas apropriações que teve certo impacto mediático na Colômbia, e que alias faz uma ponte com o Brasil, está o da peça de champeta chamada *El celular* cujos autores, El Temible Zaa e El Yao, foram acusados de plágio da canção *Comendo Agua* dos Aviões do Forro. El Zaa e El Yao não estavam tendo nenhuma prática desconhecida no seu mundo artístico: pegaram a pista, botaram algumas batidas mais marcadas para dar o estilo champetuo e inventaram uma letra em espanhol. E não é que o forró seja famoso na Colômbia. *Comendo Agua* chegou às mãos do Zaa durante uma viagem de trabalho que fez para Tabatinga, cidade brasileira contigua a Leticia, capital do estado de Amazonas colombiano. Nas declarações que deram para o jornal cartageneiro El Heraldo afirmam:

“No hay ningún plagio, porque siempre hemos dicho que la canción es un tema brasileiro, y no nos hemos robado el crédito. La letra es inventada sobre la melodía, la cual fue modificada. Ese tema ha sido interpretado por diferentes grupos cariocas, no somos los únicos”, asegura Zaa, puntualizando que cuando se lanzaron al ruedo con la canción nunca se imaginaron que el tema tendría tanto éxito.¹⁰

Como vimos, no caso do funk foi essa uma das características desde a primeira das produções locais. A “Melo da Mulher feia” tinha como base a pista de 2Live Crew que por sua vez usava o sampler da canção “Do wah diddy diddy” do grupo The Exoters

¹⁰ Nota disponível online <http://www.barranquillaestereo.com/news.php?newsid=97> consultado 13.08.2014 18:24.

gravada em 1963. Assim, muitas das composições, senão todas do disco Funk Brasil, primeira produção do gênero lançada em 1989, fariam a mesma coisa. Silvio Essinger no seu livro *Batidão, uma História do Funk* (2005: 92) conta “Naqueles tempos de alvorada do sampler a falta de indicação das autorias das gravações usadas para compor a faixa passou batida”.

Isso provocaria múltiplas queixas sobre a falta de originalidade e autenticidade do funk que segundo seus detratores era um intuito de imitar vulgarmente os estilos de outras latitudes negando os traços nacionais. Especialmente em contraste com o samba que vindo dos morros tinha sido adotado como símbolo máximo do nacionalismo, o funk aparecia como um movimento musical que negava o projeto brasileiro. “Muita gente considera o funk apenas uma jogada das gravadoras multinacionais para destruir aquilo que existe ou resiste de brasileiro no Brasil (e logo atacando o morro, território sagrado do samba).” (Vianna, 2003: 6).

No caso colombiano a champeta se considera ainda hoje como uma simples copia de estilos estrangeiros que tem nada de atrativo para oferecer ao mercado mundial e que também não pode ser pensada como folclore por essa falta de originalidade, de pureza estética, de raízes verdadeiramente autóctones. Para muitos a música africana copiada dessa forma nada tem a ver com a identidade colombiana que não pode estar completa sem a presença dos outros dois eixos geográficos e raciais: europeus brancos e ameríndios.

Mas é justamente essa característica de hibridação tão criticada em ambas as estéticas, a que nos fala de códigos culturais compartilhados a despeito da distância. Como afirma Stuart Hall, se trata de ““cortar y pegar”, utilizando la frase de Dick Hebdige, que es el corazón y el alma de la música negra” (Hall, 1996: 360).

Para Gilroy (2001: 59) os movimentos zigzagueados das artes negras questionam os pressupostos do Estado-nação e criam uma “topografia de lealdade e identidade” para além das fronteiras nacionais. É outra época na que estes ritmos surgem e são outras lógicas as que ditam suas trajetórias. Os anos do nacionalismo que permitiu ao samba sair dos morros e se tornar símbolo nacional ficaram para trás. Tanto o funk quanto a champeta atendem aos fluxos de um mundo globalizado num diálogo constante com outras latitudes. Pulando da localidade diretamente para a globalidade em ambos os mundos são vários os personagens que foram reconhecidos primeiro em cenas alternativas a nível internacional mais do que nos seus próprios países. Isso porque

embora cada vez mais flexibilizadas as fronteiras físicas, os discursos nacionalistas têm ainda um peso na hora de rechaçar ou tolerar novas manifestações.

Em todo processo de configuração nacional as artes, especialmente no campo musical, se consideram manifestações das particularidades identitárias. Nos casos de Brasil e Colômbia onde o discurso da diversidade cultural será fundamental no projeto nacionalista (Oliven, 2010; Pardo, 2010; Wade, 1997b) a componente negra será retomada principalmente no campo musical.

No Brasil o samba passará ocupar um lugar privilegiado como símbolo nacional na década de 1930 se apresentando como símbolo de negritude, não sem antes atravessar um complexo processo de incorporação. A inclusão do samba como símbolo nacional também implicou tanto a intensão de domesticação quanto uma grande resistência que ainda hoje é vigente. Isso porque os processos de domesticação são sempre defeituosos e de fato a oposição com resistência é ilusória. Ambos os caminhos fazem parte das mesmas negociações. Mas no caso do samba, “O Brasil precisava de uma identidade totalmente diferente daquela que garantiu a união nacional no Império, centrado numa dinastia de origem europeia. E essa identidade ganhou, com apoio total de Gilberto Freyre, uma cor afro-brasileira.” (Vianna, 2003: 5). Carlos Sandroni (2001) explica como nesta década o samba adotou sua batida característica de hoje em dia, chamada paradigma de Estácio que de fato era muito mais contramétrica que a batida dos primeiros sambas. Para o autor, a razão pela qual tal batida demorou mais para pular a barreira da incorporação na música popular vinha do fato de que além de implicar uma sonoridade mais complexa para um ouvido treinado na cultura musical ocidental, seus traços implicavam uma ““diferença excessiva” que remetiam seus portadores- os negros escravos até 1888, marginalizados desde então- no que possuem de irreduzível, de desconhecido de incontrolável.” (Sandroni, 2001: 196). Mas esse mesmo paradigma foi vital para a diferenciação do ritmo e seus compositores e também para a configuração de um Brasil que nos anos trinta buscava a integração de seus elementos de pluralidade na miscigenação.

Porém,

Analisando os motivos pelos quais no Brasil os produtores de símbolos nacionais e da cultura de massa elegeram itens culturais produzidos originalmente por grupos dominados, Fry sugere que a incorporação destes símbolos apresentava vantagens políticas, servindo para manter a dominação disfarçada sob outro nome. Deste modo, “a conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais não apenas oculta uma situação de dominação racial mas torna muito mais difícil a tarefa de denunciá-la. Quando se convertem símbolos

de ‘fronteiras’ étnicas em símbolos que afirmam os limites da nacionalidade, converte-se o que era originalmente perigoso em algo ‘limpo’, ‘seguro’ e ‘domesticado’ (Oliven, 2010: 78)

Esse estado de domesticação encontra muitas resistências, algumas involuntárias, no funk. Tendo em conta que, como afirma Oliven (2010: 85) o “processo de apropriação de manifestações populares e sua manipulação e subsequente transformação em símbolos de identidade nacional” é uma das peculiaridades da dinâmica cultural brasileira, é compreensível que um dos grandes obstáculos que o funk sofre para ser aceito seja a dificuldade que seu hibridismo representa para o projeto nacionalista.

Isso explica também porque uma das urgências do Dj Marlboro era gerar uma legitimidade do funk mediante a procura, nos morros, de ídolos brasileiros. Mas não bastou contar com os herdeiros do samba, do pagode e do forró, senão também com o desenvolvimento de uma batida única que marcaria a nacionalização do funk: o tamborzão. Não fica claro quem inventou essa batida, mas graças ao tamborzão o funk vai conseguir finalmente alguma legitimidade cultural com a linguagem e estilo dos morros que daria a esta música uma particularidade estética (Essinger, 2005; Mizrahi, 2014).

No caso de cartageneiro, a cidade está claramente segmentada por causa de dinâmicas de poder que segregaram o negro e sua música desde a época colonial, através da reificação dos valores e das estéticas dos brancos, considerados desde a república como os ideais (Cunin, 2003b). No renascente nacionalismo do final do século XX (Pardo, 2010) quando aparecem as músicas negras como elemento constitutivo da diversidade nacional, as políticas públicas se orientaram para a comercialização das músicas folclóricas. Porém, a champeta não satisfaz as expectativas de normalidade e tradição requeridas para ser classificada como tal.

Venida de otra parte, no corresponde a la imagen tradicional de la “música negra”: el tambor es sustituido por la caja de ritmos; el recuerdo de la esclavitud o el cimarronaje, por el relato de la vida diaria; las danzas, bien orquestadas, por demostraciones sexuales inequívocas; el traje folclórico, por los Nikes y el jean descaderado; y la sala de espectáculo, por el solar” (Cunin, 2007: 178)

Essa ruptura com o tradicional é percebida como perigosa e criticada desde o ponto de vista estético, julgando ela como uma manifestação inautêntica. Essas substituições estéticas se aplicam também ao funk. Mas o que mais inquieta é o fato de estas músicas virem “de outra parte”. Assim não se inserem nos projetos nacionalistas e pelo contrario suas estéticas parecem evidenciar as fragmentações sociais e o conflito racial que atentam a integração.

Dimensões diaspóricas

Embora nem funk nem champeta sejam hoje pensadas como movimentos musicais exclusivamente negros (também porque como veremos, o tema da raça é frequentemente deixado de lado nas discussões de ambos os países), suas práticas apontam para a experiência da diáspora africana da forma que é entendida por Hall (1996: 359-360)

La experiencia de la diáspora, como la propongo aquí, está definida no por una esencia o pureza, sino por el reconocimiento de una heterogeneidad y diversidad necesarias; por una concepción de “identidad” que vive con y a través de la diferencia, y no a pesar de ella; por la hibridez. Las identidades de la diáspora son aquéllas que están constantemente produciéndose y reproduciéndose de nuevo a través de la transformación y la diferencia.

Na champeta é óbvia essa referência direta com África. O emocionante discurso de Humberto Castillo se defendendo da gravadora Galo Music nos mostra referentes diretos à diáspora. Porém, aquela origem africana não faz parte de um discurso pensado de reivindicação dentro da champeta. Ao contrário do que acontece hoje no funk onde símbolos afro estão sendo trazidos para dentro do universo como elementos de resistência política (caso que veremos com detalhe no segundo capítulo), na champeta o gosto pelas músicas africanas apareceu de forma esporádica quando os primeiros discos de vinil chegaram por vias do destino, aos portos de Cartagena e Barranquilla. O povo negro escutou e adotou essas músicas africanas rapidamente como próprias, gerando uma identificação independentemente à procedência geográfica de tais músicas, o que não significa que não forjassem uma imagem sobre esses outros negros de diferentes latitudes. O extinto Festival de Música do Caribe que começou a ser celebrado pela primeira vez em 1982 trouxe finalmente aqueles referentes africanos para cantar perante o povo champetuo, o que sem dúvida afiançou o laço com essa mãe África.

No funk as conexões são um pouco mais complexas porque os referentes além da África foram os negros pobres de Estados Unidos que produziam músicas capazes de fazer dançar um milhão de jovens brasileiros cada final de semana. Assim a referência à diáspora nestes dois casos não remitia à imagem de África como território geográfico ou terra prometida, senão à uma identidade que respondia a códigos estéticos localizados além dos limites territoriais. Essa identidade fala dos traços da diáspora africana presentes especialmente na música e na dança. Como afirma Adriana Carvalho (2011: 27) sobre o funk,

não é necessário uma “busca por origens” para realizar a ligação entre essas manifestações culturais, pois essas são práticas diaspóricas que têm como

princípio não uma marca homogeneizante, mas sim um princípio estético/político que funciona como fonte de inspiração para a construção das mais diferentes práticas musicais negras, adaptáveis as suas próprias realidades locais.

Stuart Hall (1996) nos convida a entender o termo identidade não como um referente fixo senão como um processo nunca completo. As identidades não são uma essência ou um posicionamento. Desta forma, “África” como ponto de partida dessa identidade já não existe mais, o que explica porque o funk carioca também faz parte de tal cultura. Champeta e funk com suas formas criativas apontam para uma identificação desse tipo inacabado, que permite uma reinvenção em diálogo com outras estéticas tanto dentro da diáspora como além dela.

São vários os traços estilísticos que permitem abranger a Champeta e o Funk como expressões culturais da diáspora africana. Para Paul Gilroy (2001: 164) os distintivos mais óbvios na música diáspora estão no “tambor outrora proibido”; as síncopes que são um manifesto do desejo de ser livres desses negros, liberdade que para Ángel Quintero (2009) se inscreve no desafio da ordem sincrônica das músicas europeias; uma “conjunção única de corpo e música”. Como quarto elemento listado por Gilroy (2001), está a antífona (chamado e resposta) como uma fonte estética inconfundível das expressões da diáspora. Mas além do mundo das músicas negras, para Gilroy a cultura do Atlântico negro se caracteriza por quatro elementos: a) uma procura por cidadania, justiça racial e igualdade, b) uma relação de oposição marcada entre trabalho e lazer, c) um historicismo popular e por último d) a representação da sexualidade e da identidade de gênero de forma antagônica, um dos traços mais polêmicos no processo de construção política de igualdade.

Nos universos do funk e da champeta podemos rastrear todas aquelas características. Em relação à musicalidade, ambos os ritmos têm em comum a centralidade do tambor presente no baixo eletrônico como elemento estético fundamental destas expressões, do qual falaremos com mais detalhe no capítulo seguinte. A batida desses ritmos é “sincopada” ou contramétrica, para usar o termo de Kolinski referido por Carlos Sandroni (2001) como mais neutral. Segundo o musicólogo, a noção de síncope é sempre definida como ruptura ou anormalidade com base em parâmetros de classificação ocidental. Mas nas músicas brasileiras e em geral as músicas africanas, a liberdade de articulações e acentuações que não se submetem à regras gerais são tão normais que não faz sentido falar de síncope porque o próprio conceito de compasso deixa de ser útil para entender estas formas musicais.

Em ambos os movimentos musicais existe também uma finalidade dançante que remete à conjunção entre músicas e corporalidades; são músicas cujo propósito é fazer dançar ao público dos bailes. Essa característica rítmica dançante é muito mais preeminente do que o componente lírico (Mizrahi, 2010) o que viria desde a condição da escravatura porque os escravos trazidos de diferentes partes falando uma pluralidade de línguas e não alfabetizados achavam na música e na dança uma forma de comunicação e de criação de identidades (Gilroy, 2001). Finalmente temos a antífona presente nos encontros de equipes mencionados anteriormente.

Nos próximos capítulos, veremos com maior detalhe como também essas características da cultura da diáspora estão presentes nestes universos. A procura da cidadania, justiça racial e igualdade, quando não está num discurso político, está nas letras de algumas músicas ou no próprio fato de assistir ao baile que cria laços identitários e possibilita um reconhecimento social. A relação de oposição marcada entre trabalho e lazer está presente na centralidade que têm os bailes dentro da vida cotidiana dessas populações (Sanz, 2012). O historicismo popular pode ser visto no lugar das equipes de som como médios de comunicação dessas periferias. Finalmente a representação da sexualidade e da identidade de gênero de forma antagônica se faz óbvia nas letras e danças, tema que abordaremos no segundo capítulo.

Antes de cair em essencializações sobre a africanidade nestes ritmos, é importante levar em conta que a maioria dos artistas e das produções não têm como objetivo reivindicar os direitos raciais nem se pensam necessariamente como africanos. No mundo da champeta a existência de reconhecidos artistas africanos como referentes estéticos faz com que o povo tenha uma identificação mais consciente com essa origem. Porém, em comparação com o funk, o tema da raça está menos presente no discurso dos integrantes do mundo champetuo e nas letras das músicas.

Vários episódios do trabalho de campo no Rio de Janeiro me levam a afirmar o anterior. Falarei deles com mais detalhes nos próximos capítulos, mas para dar alguns exemplos, está a letra do clássico de funk “É som de preto” de Amilcka e Chocolate cujo refrão anuncia “É som de preto, de favelado, mas quando toca ninguém fica parado”. Outro episódio foi no evento do Rio Parada Funk onde o MC Nêgo do Borel durante sua apresentação deixou bem claro que preferia as mulheres negras do que as brancas, e que como funkeiro se reconhecia como pobre, preto e favelado. Além disso, no mundo funk existem grupos de militância política: Apafunk (associação de amigos e profissionais do Funk) ao qual pertence o MC Leonardo, e a Coletividade Funk que

organiza o Sarau Divergente, que se desprenderia do primeiro por rixas internas. Ambos têm discursos políticos sólidos contra a discriminação do funk, e especialmente da perseguição do “preto favelado”. Além do ativismo contra o racismo, os referentes à africanidade são constantes, tanto assim que o grupo Faveleira integrado por membros do grupo Coletividade Funk celebrou no espaço do CCPR (Centro Cultural Revolucionário Delay de Acarí) na favela de Acarí um grande evento chamado Fela Day para honrar a memória de Fela Kuti como referente da resistência africana, quem é alias um dos grandes referentes da champeta colombiana.

África aparece aqui não como uma origem, senão como modalidade ideológica pan-africana presente em viagens circulares (Hall, 1996). Paul Gilroy (2001: 59) reconstrói o caso da canção “Keep on Moving” de Funki Dreds que foi produzida na Inglaterra por filhos de caribenhos, e remixada como *dub* jamaicano nos Estados Unidos, incluindo samplers de músicas jamaicanas e americanas. “Esta unidade formal de elementos culturais diversos era mais do que apenas um símbolo poderoso. Concentrava a intimidade diaspórica lúdica que tem sido característica marcante da criatividade transnacional do atlântico Negro.”

Os casos da champeta e do funk nos falam dessas circularidades e suas versões locais são símbolos concentrados da intimidade diáspórica. Lembremos como o funk pediu emprestados elementos do miami bass, ritmo nascido do hip-hop que na sua vez pegou os ritmos techno da Alemanha, e os misturou com influências jamaicanas e da América Latina para sua configuração. O próprio Rap obteve seu primeiro sucesso com essa fórmula: A peça “Rappers Delight” de Sugarhill Gang, usaria como base a inalterada pista de “Good Times” da banda Chic (Essinger, 2005).

Por sua parte o componente instrumental da Champeta se baseava principalmente nas guitarras do soukous. Elizabeth Cunin (2007) no seu artigo *De Kinshasa a Cartagena passando por París* explica como o soukous congolês, talvez uma das músicas mais influentes para a champeta, era chamado no seu começo de rumba congoleza porque se originou das orquestras de rumba cubana que na sua vez vinha dos escravos trazidos da África numa complexa trama de bates e voltas, de re-territorializações.

Assim é justamente essa prática que recebe acusações de falta de autenticidade o que carrega um grande poder simbólico. Para Gilroy (2001: 197) a autenticidade está na “inovação cultural transnacional, diaspórica”. Mas essa capacidade de inovação transnacional não vai estar restrita exclusivamente aos negros. Les Back (1996) mostra

como os filhos de imigrantes sul-asiáticos começaram a se identificar também com esse tipo de estéticas, desde a forma de se vestir até as danças e os ritmos, mas fazendo um híbrido com a música Bhangra para fechar essa reapropriação identitária, numa procura de surgir como uma cultura jovem britânica e asiática.

Do mesmo modo a champeta e o funk não são universos totalmente negros, e estaria errado afirmar que nestes universos existe uma reivindicação conscientemente africana, embora no trabalho de campo fosse evidente que existe um reconhecimento dessa tradição. Para Thomas e Znaniecki no seu livro *Polish Peasant in Europe and America* (1974), isso pode se explicar porque o processo de assimilação é bastante complexo, e gera uma nova sociedade que no exemplo deles não era nem totalmente polonesa nem totalmente americana. Para os autores existe uma manutenção de tradições e o pertencimento é situacional. Assim, esses jovens das periferias que mais que uma cor de pele compartilham condições de vida similares, se identificam situacionalmente com tradições mantidas e reinventadas em sociedades que nunca foram totalmente alguma coisa. As populações das américas compartilham o dramático e traumático episódio da escravatura e ambos os movimentos musicais são emblemáticos deste processo que ainda hoje se reflete na vida diária. Seguem reunindo-se em torno desse tambor eletrônico que impera nas festas de funk e champeta, sem poder ser considerados totalmente africanizados.

Se existe uma causa das coincidências estéticas entre estes dois movimentos musicais e muitas outras das periferias latino-americanas, acompanhadas por reações similares por parte da sociedade, está no fato de compartilhar um contexto histórico e social típico de uma pós-colonialidade na qual ainda imperam lógicas de estratificação e exclusão eurocentradas. Essa é a causa que explica que as condições de vida destes jovens de periferia sejam similares tanto em termos materiais quanto simbólicos. Isso explica também a identificação com esses ritmos por parte de jovens de todas as raças, não exclusivamente negra. Narrando a história do funk, vemos no discurso de MC Leonardo como surge essa identificação com o Miami Bass no Rio de Janeiro:

Esse som que chegou em Miami chegou, ele chegou em formato de breack... ele chegou com a originalidade da música negra... as pessoas dançavam, só que faltava alguma coisa. Faltava o que? Quem estava em Miami eram os filhos dos imigrantes caribenhos, porto-riquenhos, cubanos, e os negros americanos. Essa galera estava numa cidade turística, eles estavam segregados, numa cidade turística, litorânea, cara...em fim (...) Uma galera que está sendo, sofrendo de algum tipo de discriminação promovida, e que acha dentro de um som a maneira de responder contra o que está acontecendo.

Seria útil assim trazer o que Robert Moore sugere para a análise “interpretar o movimento da cultura diaspórica para além de suas comunidades originais e sua integração em novas formações ou projetos culturais que pode ou não se encontrar com as ideologias raciais”. (Moore, 2012). Dessa forma a condição diásporica pode se referir mais às precárias condições materiais, sociais e de reconhecimento cultural do que ao símbolo de África como origem.

Assim, as pessoas que vão para os bailes de champeta e funk não estão necessariamente querendo revigorar sua identidade racial, embora todos a reconheçam como referente. Mas eles estão, sim, na procura de um espaço de identidade e inclusão no qual socializam, se divertem, se reafirmam e são alguém (Sanz, 2012).

Infelizmente, essas condições de vida coincidem de forma significativa com a raça. Mas justamente porque a noção de raça é uma categoria artificial e socialmente construída, estas expressões embora não se considerem a si mesmas como exclusivamente negras, sim passam por processos de racialização externa como veremos mais para frente, e de identificação interna como estratégia ideológica. Moore (2012: 306) propõe “modelos de análise mais amplos ao invés de um foco exclusivo em populações negras da diáspora, já que os significados da negritude e da expressão cultural negra, até mesmo para grupos minoritários específicos, têm se desenvolvido em diálogo com grupos não-diaspóricos.” Tal é o caso da champeta e do funk que ultrapassaram os limites meramente raciais faz muito tempo. Porém, eu considero que essencializar o componente racial destes universos é tão perigoso, quanto ignorar que por baixo da polémica que estas músicas geram está presente o conflito racial. Para Paul Gilroy (2001: 87) “ao deixar para trás o essencialismo racial por ver “raça” em si mesma como uma construção social e cultural, ela tem sido insuficientemente consciente do poder de resistência de formas especificamente racializadas de poder e subordinação”. Como fala MC Leonardo, se o funk é marginalizado é “porque ele é preto”. Perseguição que para o MC vem desde o baile Black.



MC Leonardo em primeiro plano cantando junto com seu irmão Junior no evento Rio Parada Funk

Do exótico ao perigoso

Em 1988 o antropólogo Hermano Vianna publicaria o livro *O Mundo Funk Carioca* apresentando às elites um gigantesco movimento de jovens que se divertiam nas periferias do Rio de Janeiro ao ritmo de músicas negras estadunidenses. Sua publicação seria seguida de uma onda de reportagens nos jornais buscando informar mais sobre esses jovens dançantes com um estilo particular que superavam o milhão. Os cálculos seriam reveladores e nenhum outro movimento no Brasil convocava tantos jovens. Diante esses números as produtoras musicais começaram a entender a potencialidade mercantil desse ritmo até agora ignorado.

Quando Vianna desvendou todo esse complexo universo cultural para os cariocas das classes dominantes, ainda não se produziam os primeiros sucessos de *funks carioca*. Mas o antropólogo mesmo contribuiria para mudar a situação no episódio no qual entrega para o Dj Marlboro uma bateria eletrônica. Gilberto Velho, seu orientador, comentaria com razão a frase que o próprio Marlboro me repetiria durante a entrevista que realizei na sua casa em Mangaratiba: “É como dar um rifle para um chefe indígena”. Marlboro apertou o gatilho.

Conforme diz o DJ: “No “Funk Brasil”, que eu lancei o primeiro disco eu coloco lá: agradecimentos especiais a Hermano Vianna, responsável por esse massacre. Por quê? porque eu enxergava o que ia ser no futuro. Eu sabia que ia ser uma revolução.” Marlboro esclarece que ele não inventou o funk carioca como muitos se

apressaram a falar, ele simplesmente pegou o que já estava acontecendo nos bailes de forma “natural”. “Eu dei a semente, mas eu não posso me dizer filho de um sambista que está fazendo uma música nova. Eu fiz o caminho, mas o que ia fazer tudo, mais para a originalidade eram as pessoas que tinham ouvido o pai cantar e que vão botar aquelas influências na música”.¹¹

O disco Funk Brasil que reunia várias canções interpretadas por diversos MCs filhos de pagodeiros, forrozeiros e sambistas das favelas e áreas suburbanas, venderia 250mil copias. (Essinger, 2005: 93) “Nesse momento o funk começa também a cruzar as barreiras simbólicas da cidade do Rio de Janeiro, atraindo jovens de classe média para os chamados bailes de comunidade – baile que acontecem em favelas” (Carvalho, 2011: 34). Na champeta não aconteceria o mesmo. Ela produziria seus sucessos dentro da própria periferia e a classe dominante não se integraria ao movimento de uma forma tão ativa quanto os jovens cariocas.



No computador DJ Marlboro, em pé, DJ Cientista. Na parede os discos de ouro e platino ganhos pela produção Funk Brasil 1

Em paralelo, o funk que nos anos 1980 era documentado como uma curiosidade cultural, nos anos 1990 fazia parte principalmente dos cadernos policiais dos jornais. Como documenta Micael Herschmann (2000: 94) antes de 1992 os artigos sobre funk na mídia impressa eram quase inexistentes, mas depois dos chamados “arrastões” se

¹¹ Entrevista realizada na casa do DJ Marlboro, Mangaratiba 11.09.2014

configuraria uma imagem do funk como perigo, alimentando um processo de criminalização, mas ao mesmo tempo contribuindo à identificação do funk como “uma importante expressão cultural e como um segmento de mercado significativo”.

O que ocorreria no domingo 18 de outubro de 1992 seria um famoso episódio chamado de “arrastão” pela mídia na praia de Arpoador perto do famoso bairro de elites, Ipanema. Segundo as manchetes dos jornais uma horda de funkeiros teria percorrido a praia roubando e batendo nos banhistas.

aquilo foi mesmo um perigoso arrastão e os dançarinos de baile funk, da noite para o dia (como "comprovavam" as manchetes de todos os jornais de segunda-feira), se viram transformados numa espécie de inimigos públicos "número um" pelas forças que queriam encontrar bodes expiatórios para as inumeráveis "crises" que, diziam e ainda dizem, fazem do Rio um fim do mundo social, ou início do fim da própria possibilidade de vida social no mundo.(Vianna, 2006)

Freire e Herschmann (2000: 60) analisam tal reação sob o conceito de pânico moral da sociologia britânica que explica como “um indivíduo ou um grupo de pessoas passa a ser encarado como ameaça para os valores e os interesses basilares de uma sociedade”. Aqueles vistos como perigosos são estigmatizados por mérito de uma construção social sobre a qual o público projeta seus medos e fantasias. A partir de 1992 e até 2002, ano em que os autores encerram o estudo, é possível notar como a mídia mobilizou uma série de campanhas a favor da interdição das atividades funkeiras considerando-as perigosas. Os jovens funkeiros eram retratados como a desesperança de uma geração perdida que além de pobre e desempregada tinha seus principais interesses no terror, na violência, e no tráfico de drogas (Carvalho, 2011).

No caso da champeta não existiu um episódio histórico que funcionasse como marco fundacional da estigmatização. Desde que a champeta recebeu seu nome, que faz referência ao facão como arma, a vinculação desta expressão cultural com a violência foi fixada. Mas não foi até os anos de 1990, quando se produz a champeta *criolla*, que as atividades picoterias começaram a ser proibidas oficialmente alegando que eram centros de estímulo da violência vinculando os jovens à atividades ilícitas.

Desde então os bailes de picó se tornaram o foco da mídia regional registrando brigas e mortes na grande maioria dos casos fora das festas causadas por quadrilhas que segundo os reportes são o tipo de pessoas que assistem a esses eventos. Em ambos os casos se torna óbvio aquele comportamento que culpa a música e especialmente os bailes como causadores dos males das cidades e epicentros da violência, ignorando

problemáticas mais profundas como a pobreza, o racismo, o desemprego e a evidente desigualdade.

Junto com a difusão da ideia do champetuo e do funkeiro como perigosos veio também uma construção do que Adriana Carvalho (2011) chama de “cartografia do medo”. No caso cartageneiro se estabeleceu um imaginário sobre o “sudeste” da cidade como o território formado pelos bairros mais perigosos e também pelos mais champetuos. Esse “sudeste” não coincide geograficamente com a localização da cidade senão que faz referência aos bairros que ficam perto da Ciénaga de la Virgen, um lamaçal ao este da cidade. Inclusive, bairros que ficam ao nordeste entram no pacote “sul” como oposição ao termo “norte” que define a zona nobre da cidade.

No caso de Rio de Janeiro, a mídia publicou mapas e estimulou imaginários espaciais sobre os locais que seriam os lugares de origem desses jovens funkeiros, a maioria favelas, com o fim de alertar sobre as “áreas de risco” (Carvalho, 2011). Para Carvalho (ibid.: 35) essa cartografia do medo estava “intrinsecamente relacionada com a racialização dos espaços e das identidades jovens do Rio de Janeiro”. No caso cartageneiro o componente racial também esteve sempre presente embora de forma velada.

Esse não reconhecimento do conflito racial é uma característica compartilhada entre ambos os países que, alias, são os dois com maior população afrodescendente de América Latina e Caribe¹². Outro traço marcante vai ser a importância do mito da miscigenação na qual se fundamentou a configuração de ambas as nações que supõe uma mistura harmônica das três raças que confluíram na América durante a colonização: indígenas americanos, brancos europeus e negros africanos. O mito fala da pluralidade e diversidade cultural forjando uma identidade nacional multicultural (Wade, 2008).

Nos casos específicos do Rio de Janeiro e Cartagena, onde a concentração de população negra é significativa, evitar o conflito racial virou a convenção das atuações sociais, o que não implica um desaparecimento das diferenças. Basta dar uma olhada nas estatísticas e mapas para determinar o quanto essa população negra coincide com a população pobre de ambas as cidades¹³. Tanto o Rio de Janeiro quanto Cartagena são

¹² Ver número em Torres, Cristina. La equidade em matéria de salud vista com enfoque étnico. http://www.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1020-49892001000900015

¹³ “No Rio de Janeiro, os bairros das classes A e B contrastam com as favelas, estas últimas compostas por maioria afro-brasileira.” <http://jornalggn.com.br/noticia/mapa-revela-distribuicao-de-negros-e-pardos-no-brasil>. Para o caso cartageneiro ver: vidal, Gerson Javier. Salazar Mejía, Irene. (2007) La pobreza en

famosos internacionalmente pelas suas desigualdades sociais. Sendo este conflito de classes tão evidente, consegue apagar às vezes a questão racial que contém.

Elizabeth Cunin (2003: 162) explica o fenómeno por médio do conceito da *convencção do evitamento*, que consiste em eludir a questão racial evitando mencioná-la assim como evitar transgredir o lugar designado para cada um para conter o confronto. Segundo a autora, a forte segregação socio-espacial que caracteriza Cartagena raras vezes se expõe em termos raciais ou étnicos. Para ela as populações negras de Cartagena são duplamente discriminadas, de um lado por serem negras e por outro lado por não serem suficientemente negras. Acontece na Colômbia que dentro desse projeto de nação o componente negro foi incluído dentro do discurso do multiculturalismo como uma característica quase exótica que deve lembrar diretamente o africano. Assim, os que foram acolhidos dentro da Lei de Negritudes de 1993 são as populações afro rurais que mantem tradições africanas particulares e obvias (Wade, 2008). Os negros urbanos ficaram fora da proteção jurídica sendo duplamente excluídos, debilitados de uma cidadania efetiva pelo fato de serem negros e sem o direito da diferença porque não podem se valer da sua identidade para se defender (Cunin, 2003b: 135-136).

O caso pode ser comparado com o Brasil onde os quilombolas têm alguns reconhecimentos por parte do Estado, mas as populações negras urbanas, especialmente as faveladas, carecem de uma identidade reconhecida. Mas é justamente essa população tão vulnerável a que compõe maioritariamente os champetuos e os funkeiros: jovens pobres e maioritariamente negros que não se encaixam nos projetos de nação e cujas expressões culturais são constantemente qualificadas não somente de ilegítimas, como também de perigosas. Para Paul Gilroy (2001: 199)

Expressões originais, populares ou locais da cultura negra têm sido identificadas como autênticas e avaliadas positivamente por este motivo, enquanto as manifestações subsequentes hemisféricas ou globais das mesmas formas culturais têm sido desconsideradas como inautênticas e, por isto, carentes de valor cultura ou estético.

Marlboro explica como ele foi percebendo esse fenómeno através da sua experiência:

Por exemplo, uma boate na zona sul com 400 pessoas tinha uma repercussão muito grande na cidade em jornais, televisão etc. E eu com mais de 10mil pessoas cada final de semana e ninguém falava nada. Eu pensava, 'poxa, não é justo'. Mas era ingenuidade minha. Para mim não tinha diferença entre as pessoas, de classe social. E não, aquela boate de 400 pessoas tinha repercussão porque estava na zona sul, e eu estava no subúrbio. Mas eu não tinha essa maldade. E quando eu passei a perceber porque eu era discriminado, [vi que]

existe uma maneira de romper esse processo: levar os bailes da zona sul e criar os ícones do meu movimento para que eles possam estar presentes na mídia, na televisão ganhando espaço.

Marlboro fala do conflito de classe, mas deixa de lado o componente racial talvez pelo fato dele ser branco. De qualquer forma sua música era ignorada pela mídia de forma intencional num intuito por invisibilizar as manifestações do Outro.

Champeta e Funk podem ser fonte de identidade além das fronteiras raciais, mas seu peso simbólico lembra as negritudes. No fundo, como argumenta Robin Moore (2012: 317) “a música negra é mais do que suas conexões diaspóricas; a música negra só emerge como uma categoria significativa em relação à música branca e a outro tipo de música não-negra, e dentro da experiência social negra é definida em grande parte através do contato com o povo branco e com outros grupos.” Essas populações marginalizadas são vítimas da configuração de um Outro definido em termos de raça e classe, que os torna alvo de criminalização, e serão as músicas com as quais se identificam as manifestações mais óbvias de uma sociedade fragmentada, os hinos desses Outros considerados perigosos.

Proximidade

Nos casos analisados esse Outro está definido por classe social, como consta nas estratificações oficiais, mas também por raça como poucos querem reconhecer. Os jovens do mundo da champeta e do funk vão encarnar muito bem o Outro que não é somente pobre e negro, senão que não respeita o lugar designado para ele dentro da ordem social. Se alguma coisa disparou os alarmes do pânico social no Rio de Janeiro, foi a proximidade daqueles que até então ficavam mais o menos limitados a suas áreas geográficas e simbólicas.

Como afirma Herschmann (2000) na medida em que a imprensa publicava notas alarmando sobre os jovens funkeiros e seus bailes, vinculando eles com o tráfico de drogas, a apologia à violência e ao sexo anônimo; despertava também o interesse dos jovens das classes médias nesses ritmos proibidos. Além da mídia, um aspecto que não se leva em conta dentro das análises sobre a popularização do funk é a mesma presença sonora do fenômeno da qual falaremos em detalhes no próximo capítulo, mas eu apostaria que os jovens do asfalto da zona sul tinham uma grande curiosidade para aquelas festas que faziam tremer os vidros de seus quartos durante a noite toda.

A medida que o funk ocupava um lugar central nos cadernos policiais, também começava a ganhar espaço nos cadernos culturais da cidade e cada vez mais jovens da

classe média se aventuravam nos bailes funk dos morros da zona sul. Segundo Facina (2009: 5) “Ao expandir suas fronteiras e conquistar espaços mais amplos entre a classe média, o funk passou a incomodar os que preferiam que a realidade que seu canto divulgava permanecesse invisível, confinada nos guetos destinados aos pobres.” Isso parece ter intensificado a preocupação da mídia em vincular estes espaços ao tráfico de drogas. Em meados da década de 1990 quando o funk alcançava grande popularidade, sua associação com a violência da cidade renderia o fruto esperado. Vários bailes foram interditados como o da favela Chapeu-Mangueira fechado em 1995 que juntava mais de 10mil pessoas de diferentes classes sociais (Herschmann, 2000: 66).

A argumentação, em geral, era que ali estes jovens estariam a mercê da influencia dos criminosos da cidade. Este tipo de narrativa tornou-se bastante frequente na imprensa e reifica outras tão recorrentes que naturalizam a criminalidade nas áreas carentes das grandes cidades e que trazem forte preconceito tanto em relação aos segmentos populares quanto em relação aos jovens negros e não-brancos, que se constituem os principais moradores destas áreas

Essas veiculações mediáticas não falavam explicitamente de categorias raciais, mas existia uma meta-narrativa apoiada em imagens constantemente difundidas que associavam a presença de grupos de *cor* na massa dos arrastões e que reconhecia como expressões negras, ou pelo menos pobres, as práticas funkeiras. Hermano Vianna argumentava: “Ninguém identifica um funkeiro na rua como identifica um punk. A não ser que passe a chamar de funkeiro todo jovem pobre e escurinho carioca. O que é o preconceito que a mídia teima em veicular” (em Essinger, 2005: 132).

Um aspecto vital para a análise é entender que essas periferias são geralmente definidas por duas condições que simbolicamente têm predominado na configuração da identidade: o fato de serem todos mais o menos pobres, e o fato de concentrar uma grande parte das populações afro de ambas as cidades, o que não é uma simples coincidência. Desde a escravidão o povo negro vai se situar nas periferias das cidades onde ficaram confinados ainda depois da abolição. Mas o fim da escravatura colonial nunca significou o fim do racismo, simplesmente um não reconhecimento da sua existência. As polêmicas sobre estes movimentos musicais são expressão dessas brechas sociais. Assim esses negros ficaram sendo vítimas de múltiplas discriminações culturais, simbólicas e sociais que dificultaram seu desenvolvimento económico. Não é surpreendente então que a maioria da população negra esteja ainda concentrada nessas periferias pobres.

Para Adriana Facina (2009) as proibições contra o funk remetem às proibições dos batuques nas senzalas lembrando essa origem racial que tanto o funk quanto a champeta manifestam. Porém, segundo a autora, no contexto do Estado neoliberal onde a realização existencial se centraliza na capacidade de consumo, aqueles que não têm os meios materiais ficam excluídos e são vistos como ameaça.

Abandonados os sonhos de uma incorporação à sociedade de consumo via emprego, restou à classe trabalhadora o lugar de humanidade supérflua e, portanto, menos humana do que aqueles que são considerados a “boa sociedade”. Quanto maior a desigualdade social, mais perigo para a ordem essa humanidade supérflua representa. A criminalização da pobreza e o Estado Penal são respostas a isso. Mas, criminalizar a pobreza requer que se convença a sociedade como um todo que o pobre é ameaça, revivendo o mito das classes perigosas que caracterizou os primórdios do capitalismo. E isso envolve não somente legitimar o envio de caveirões para deixar corpos no chão nas favelas, mas também criminalizar seus modos de vida, seus valores, sua cultura. O funk está no centro desse processo. (Facina, 2009: 5)

O poder que tem a criminalização desses ritmos e daqueles que se identificam com estes é que através da associação com a violência se justifica e legitima a perseguição e exclusão. Tanto em Cartagena como no Rio de Janeiro foi decretada uma série de políticas de segurança contra a champeta e o funk respectivamente. Back (1996) lembra como nos sistemas existem processos de discriminação racial públicos e institucionais. Os segundos estão legitimados e muitas vezes passam despercebidos. Assim, estas políticas além de constranger a liberdade de expressão, colaboram na fabricação de um imaginário no qual aqueles jovens que são já vulneráveis pela sua condição racial e socioeconômica, viram alvo das políticas de segurança.

Desta forma no Rio de Janeiro de maneira ainda mais forte que em Cartagena, existe um imaginário mais o menos fixo que consiste em pensar que todo jovem, negro e favelado e potencialmente perigoso. “Negro”, porque é a cor da pele é a primeira informação que chega, como dizia Natana, moradora da favela da Maré numa conversa informal se queixando da forma com a qual era tratada dentro da faculdade de direito, carreira que estuda. “Favelado” em segundo lugar, porque faz parte daquela lógica de criminalização que evidencia Facina (2009). Natana recalrava o fato de ser mulher como terceira condição de sua vulnerabilidade, mas no imaginário coletivo é o jovem homem quem é constantemente retratado como perigoso, justamente por sua atividade em contraste com a passividade que se espera do gênero feminino. Atividade que se entende como a capacidade de delinquir. Reunir essas três condições no Rio de Janeiro

já se tornou razão suficiente para justificar a cadeia e até morte por parte da força policial.

O caso de Cartagena é menos alarmante na medida em que a presença policial nas zonas vulneráveis é quase nula. Porém, a maioria das festas picoteiras onde foi durante meu trabalho de campo terminaram com policiais encerrando o baile e até dispersando o pessoal com tiros ao ar como ocorreu no Clube de Canapote uma noite em que tocava o Passa-Passa Sound System.

Essas reações de criminalização podem ser o resultado de um medo do Outro, devido a sua proximidade física e simbólica. Na introdução do seu livro *Segregación y diferencia en la ciudad*, Carman, Vieira e Segura, (2013: 17) explicam como diante à fragmentação crescente das grandes cidades latino-americanas

los sectores populares son considerados más contaminantes o impuros cuanto más próximos se encuentran a áreas de prestigio, o dicho de otro modo, cuando violan lo que el principio de máxima intrusión socialmente aceptable (Carman, 2007) ... La búsqueda de expulsión de estos vecinos no deseados puede ser explicada, en parte, por el temor que el grupo excluido inspira al grupo dominante: miedo de contagios físicos o morales; miedo de mezcla y confusión y de perder la propia identidad.

Nesse contexto poucas coisas são mais contagiosas que o ritmo e a dança. A segregação desses grupos e suas estéticas é implementada como uma espécie de profilaxia social.

No caso do funk essa proximidade esteve marcada pelo arrastão. Vianna explica como "O arrastão foi o "operador lógico" que subitamente transformou o funk exótico, num funk familiar. E como esse caso também prova: a transformação familiarizante nem sempre é uma domesticação. O funk ficou muito mais "selvagem" ao se tornar familiar." (Vianna, 2006). No caso da Champeta quando se tratava dos discos de vinil trazidos da África, esta expressão cultural não representava um perigo tão evidente como quando se produziu de forma local virando familiar.

La música africana se tolera en Cartagena como expresión de un exotismo étnico símbolo de una alteridad cultural que no viene a molestar el orden social (...) Al transformarse en champeta adquiere no sólo una dimensión local, sino que es la alteridad cercana e inquietante y se estigmatiza como "la música de los negros" racial y socialmente. Se establece así una asociación directa, en la representación colectiva, entre la música, la violencia y las poblaciones negras (Cunin, 2003b: 378-379).

Assim o perigo dessas músicas é o fato de que transgridem a ordem social ao sair do lugar do exótico destinado para eles. Como essa aproximação realmente não implica uma familiaridade, senão a impressão de que o Outro demonizado está

ameaçadoramente perto, se alimentam os imaginários negativos e são poucas as pessoas que se atrevem a conhecer realmente o conteúdo de essas expressões. Isso aconteceu sempre que eu quis convidar jovens da classe média, mesmo curiosos em relação a minha pesquisa, para os bailes de champeta. Todos se recusavam argumentando que era perigoso e quando eu garantia que estaríamos bem, respondiam com frases do tipo “minha mãe me mataria se eu fosse” deixando ver que existe mais um medo social do que físico frente a estes fenômenos. No Rio a mesma coisa acontecia com todos aqueles que declaravam curtir de algum funk, mas não ser funkeiro. Ir para o baile implicava se aventurar nos lugares do medo, se misturar com esse Outro perigoso.

Negação do Outro

A presença de ambas as músicas em todos os territórios da cidade revelam que aquela utopia da irrelevância racial é mais uma estratégia do nacionalismo do que uma realidade, que alias funciona muito bem como slogan comercial. Para Herschmann (2000) o funk vai retratar fraturas sociais profundas longe dos símbolos culturais por excelência como o carnaval, o samba e o futebol onde não interessa a raça ou a classe social. Oliven (2010: 76) explica como cada um desses símbolos nacionais foram manipulados para encarnar o discurso da “unidade nacional e coesão social e racial.” Mas na prática inclusive estes espaços manifestam contradições e resistências. De qualquer forma nem o funk nem a champeta tem sido completamente manipulados para narrar esse discurso. Em ambos os movimentos musicais desaparece aquele negro do mito de miscigenação, vestido com trajes folclóricos divertindo os turistas, e é substituído por um jovem, morador das periferias, se divertindo e socializando sob um ritmo ensurdecador que resulta preocupantemente contagioso. Um ritmo que fala literalmente ou simbolicamente da fragmentação social das cidades (Herschmann, 2000) se opondo às lógicas do *evitamento*.

Assim, resultam ainda mais contestatórias a champeta e o funk na medida em que não correspondem com a imagem da diferença harmônica que rege ambas as nações. Sua existência é vista como politicamente injustificável, como culturalmente inexistente, e como alarmantemente próxima. É por isso que uma das grandes batalhas do funk foi a procura por um reconhecimento como cultura. O MC Leonardo argumenta:

Tô falando que eu canto bonito? não. Tô falando que todo mundo tem que gostar do funk? Tem que amar o funk? não. Tem que respeitar. Respeito. Isso

eu exijo. Sabe? A negação de si, tanto como a negação do outro. É um dos maiores pecado que a gente pode cometer contra o outro. A negação. Falar que o funk não é cultura.¹⁴

Assim, o não reconhecimento do Funk e da Champeta implica a negação do outro, um outro racializado, e a negação da diferença cultural da qual ambas cidades se vangloriam segundo a conveniência.

Como vimos no caso cartageneiro não existiu um operador mediático como o arrastão de 1992 no Rio de Janeiro. Esta música nunca foi do agrado da elite, mas a perseguição contra a champeta se incrementaria notoriamente na mesma época em que se intensificou a demonização do funk. O que revela a perspectiva comparativa é que a produção local dessas músicas ativou os alarmes das dinâmicas de exclusão em ambas as cidades. Esse outro até então ficava no terreno do exótico escutando músicas de outras latitudes que embora criticadas, eram toleradas enquanto estivessem sob controle. Com o funk já tinha acontecido uma perseguição quando o movimento Black Rio se fortaleceu. Estava aí essa proximidade do Outro neste caso claramente racializado. Para MC Leonardo o funk é marginalizado “Por que ele é preto. Por causa dos bailes black. A maior piada que existe é que o funk é percebido [negativamente] pelo que ele fala, porque antes da gente cantar em português, a gente já tomava porrada”.¹⁵ Essinger (2005: 35) explica sobre o movimento *Black rio*: “Era de esperar que, com essas demonstrações de força de um movimento feito pelos negros dos subúrbios, a polícia de um governo ditatorial –como o Brasil da época- ficasse de cabelo em pé”.

Enfraquecido pela censura e também pela moda da *discoteque*, o funk seguiria outros caminhos. Porém, uma segunda proximidade aconteceria nos anos 1990 quando tanto a champeta quanto o funk, agora cantadas nas línguas locais e adicionando características próprias, completaram uma reapropriação que não correspondia aos parâmetros de autenticidade esperados, mas reivindicava uma estética desses marginalizados.

No caso carioca o risco da proximidade era óbvio. Os jovens da classe média estavam frequentando aqueles lugares que continham esse Outro. Isso se vê refletido no caráter incisivo que a mídia usou para a demonização do funk durante a década de 1990 (Herschamnn, 2000). Mas em Cartagena nunca foi assim. Os jovens que corresponderiam à classe média brasileira (considerados média alta na Colômbia)

¹⁴ Entrevista MC Leonardo, Rio de Janeiro 18.03.2014

¹⁵ Ibid.

jamais foram para as festas de picó de *champeta criolla*. Assim a intensificação da perseguição no caso cartageneiro responde mais a uma questão estética igualmente próxima e portanto igualmente transgressora. No próximo capítulo analisaremos como as estéticas particulares da Champeta e do Funk são consideradas perigosas pelo seu caráter transgressor e revestem um caráter subversivo da ordem hegemônica.

CAPÍTULO II: ESTÉTICAS TRANSGRESSORAS

No capítulo anterior vimos como funk e champeta foram percebidos como manifestações perigosas de um Outro estabelecido sob parâmetros de raça e classe. Os dois movimentos musicais foram estigmatizadas num processo de criminalização desse Outro, veiculando a ideia de que eram expressões perigosas do popular. Tal perigo está principalmente dimensionado em termos de proximidade com base no medo do contágio simbólico. O que veremos neste capítulo é como estas estéticas viram transgressoras na medida em que tiram seus atores fora desses lugares designados, e que conseguem acentuar essa proximidade ameaçadora. Falamos de estéticas transgressoras de normas de gosto relacionadas com preceitos morais e também com espaços físicos.

A análise se situará principalmente na dimensão corporal do baile tendo como eixo a dança e as sensibilidades sonoras para além das dimensões corporais concretas. Seguindo a lógica de Louise Meintjes (2004), se trata de explorar as estéticas através da significação no mundo difuso dos sentidos e da experiência do corpo. O baile será o terreno de observação, a coluna vertebral que guiará a análise porque é neste lugar onde confluem as linguagens corporais e sonoras. Lugar que como veremos é também incorporado.

Primeiro observaremos a configuração de uma centralidade no que Bakhtin chama de baixo corporal dentro destas estéticas. Depois veremos como esse baixo corporal se projeta em danças desafiadoras de cânones de gosto e morais. Na terceira parte veremos como os corpos variam segundo os lugares, e como o baile vai ser produtor de corporalidades específicas. Logo analisaremos os papéis de gênero dentro dessas corporalidades negociadas no baile, e como nesse mesmo terreno surgem novas propostas estéticas como a dança do passinho. Explicaremos como nos diferentes tipos de picó surgem também corporalidades distintas e finalmente analisaremos as sonoridades que ambas estéticas propõem. Para concluir, recapitularemos as formas onde estas dimensões corporais e sonoras adquirem o poder da transgressão.

O Baixo corporal

A primeira vez que eu fui para um baile funk de comunidade foi um domingo depois de uma Roda de Apafunk na quadra da Roupa Suja na Rocinha. Acabado o evento fomos jantar e depois aproveitamos para dançar um pouco de forró numa pequena praça onde principalmente idosos dançavam aquela música maravilhosa.

Sempre me impressionaram duas coisas do Rio de Janeiro: uma vida na rua muito ativa até altas horas da noite, independente do dia da semana, e uma pluralidade de espaços de lazer para idosos que são autorizados a exercerem sua sexualidade, coisa que na Colômbia é tabu. Chegamos ao Clube Emoções pouco antes da meia noite, hora limite para que as mulheres pudessem entrar de graça. Os homens pagaram 10 reais. A festa não encheria até as duas da manhã e eu ainda me pergunto como farão para acordar cedo todos os que vão para o baile tendo que trabalhar e estudar na segunda-feira.

Esse dia não tinha encontro de equipes nem apresentação de nenhum MC. A atração era o preço da cerveja: cada latinha custava somente 1,99 reais na publicidade, 2 reais na prática. Igual que na champeta, a publicidade gráfica dos bailes funk nas comunidades é feita através de cartazes artesanais desenhados a mão que se penduram nas ruas de acesso as favelas. Porém, dependendo da dimensão do evento e do clube pode ter também impressão de volantes publicitários como me explicaria Reginaldo.

Ainda sem show principal o clube Emoções conseguiu juntar naquela noite por volta de 1500 pessoas, número considerado baixo em comparação com eventos de mais de 5mil pessoas. Exceto pelo tipo de música, o formato da festa era muito similar aos bailes de picó. Igual que nas festas de champeta o foco do baile funk está no DJ, isso quando não tem show onde o centro passa ser temporalmente o MC. Ainda sem cantor o público se encontra olhando para o DJ que geralmente está em frente à equipe de som, mas também pode estar no centro da sala. Nesse dia no clube Emoções, toda a responsabilidade de tornar a festa um sucesso repousava na capacidade do DJ de fazer dançar a plateia, porque assim como na champeta (Sanz, 2012), o fim último destas festas é a dança. De fato ambas as músicas desde o processo criativo são pensadas para a dança, para fazer com que os corpos se mexam ao ritmo da batida como veremos mais adiante. É por essa condição que não é possível dividir o sonoro do corporal nos casos da champeta e do funk. A dimensão da dança em ambas as músicas é tão importante quanto a dimensão sonora como característica das musicalidades da diáspora nas quais o corporal está sempre em conjunção (Gilroy, 2001).

As corporalidades resultantes têm sido um dos eixos polêmicos sobre noções de gosto e parâmetros morais nestas estéticas. Uma das imagens mais veiculadas na mídia sobre estes ritmos às vezes condenando seus estilos e às vezes celebrando eles, é a de corpos morenos dançando de forma altamente sensual. No caso do funk é amplo o histórico de canções coreográficas que graças às inovadoras danças ficaram famosas, sendo recorrentes as participações dos dançarinos em programas de televisão nacional

onde explicavam para o público brasileiro como conseguir balançar o corpo daquele jeito.

Esse gosto pelas danças coreografadas vem desde os “bailes Black” onde pequenos grupos proponham coreografias que a festa completa seguia. Ainda esse é o formato principal do charme, um tipo de baile de músicas afro-americanas, principalmente os clássicos da década de 1970. Assisti ao baile charme Back Boom na Pedra do Sal para observar as diferenças que são muitas em termos de corporalidades começando pela forma de dançar e de se vestir das pessoas. Uma grande montagem de som ocupava quase a metade da praça, mas não era uma equipe como as dos bailes funk. A infraestrutura contava com alguns poucos amplificadores de grande potência, uma mesa de som com seu respectivo DJ e uma estrutura de metal da qual pendiam luzes de cores. Músicas afro-americanas das décadas de 1970 e 1980 foram as mais tocadas, embora tivesse muitas canções mais atuais de ídolos pop negros. Frente ao som, uma turma de umas cem pessoas dançava de forma coreográfica. Os que estavam na frente, um grupo de cinco ou seis pessoas que entre eles sabiam os passos de cor, guiavam o grupo. Os líderes, todos homens, mudavam segundo iam cansando. Os demais imitávamos (ou tentávamos imitar) os passos. O ciclo coreográfico composto por uma serie entre seis a dez passos todos individuais se repetia várias vezes até a canção terminar. Assim, perto do final, a turma conseguia uma maior sincronia.

Em um dos lados da praça umas mesinhas vendiam acessórios com temas afro: camisas com estampados de princesas africanas, brincos com a forma do continente negro, bonés tipo hip-hop entre outros objetos. Em relação à canção de funk “O rap da diferença” dos MCs Marquinhos e Dolores cujo refrão diz “qual a diferença entre o charme e funk / um anda bonito, o outro elegante” Julio Ludemir (2013: 103) escreve:

O funk e o charme têm a mesma gênese, o poderoso movimento Black Rio que, na década de 1970, assustou a ditadura militar (...) Os gêneros apontam para caminhos distintos do movimentos negro que em outros lugares do mundo poderiam ser conflitantes (...) “estilo internacional” no qual cabiam o cabelo enrolado, o bermudão Cyclones e os ténis Reebok ou Nike. Não à toa esse estilo despojado iria se tornar uma espécie de uniforme do tráfico de drogas, principalmente depois que os funkeiros vestiram a fantasia de “classes perigosas” e passaram a protagonizar as manchetes dos jornais populares com seus bailes de corredor. Já o estilo social do charme (...) tem uma elegância que aponta para um negro indissolivelmente ligado à ética do trabalho, por meio da qual os jovens da periferia poderiam conhecer algum nível de mobilidade social (...) não foi à toa que os elegantes usuários das leves calças de bali foram muito menos perseguidos, assim como é significativo o fato de que o Baile do viaduto Negrão de Lima, em Madureira, jamais foi proibido ainda que cada um dos passes ensaiados (...) sejam uma clara afirmação étnica.



Garotas coordenando uma coreografia de Charme no Rio Parada Funk.

Essas coreografias tip charme, que me faziam pensar em aulas de exercícios aeróbicos muito avançados, podem se ver também no final dos bailes funk quando o DJ toca alguns desses clássicos para fechar a festa, baixando a frequências das batidas e calmando os corpos que em breve terão que parar de dançar.

Porém as novas coreografias propostas pelo funk contém um componente sensual óbvio. Um dos grupos pioneiros no campo do funk coreográfico seria o Bonde do Tigrão. Para Julio Ludemir (2013:35)

A partir do Bonde do Tigrão uma juventude de periferia passaria a dedicar tardes inteiras ensaiando coreografias nas lajes, lugar onde o adolescente da favela afirmava sua virilidade com passos precisos e um balanço da pélvis que tinha o objetivo quase marcial de expor uma genitália volumosa e potente. Era essa dança, a um só tempo irreverente e demarcada por passos precisos, que o Bonde do Tigrão ensinou toda uma geração. Por fim, eles também inaugurariam uma época de letras picantes que faziam a crônica de um baile bem mais permissivo.

E o permissivo será uma das características mais ameaçadoras do Funk. A champeta também vai se caracterizar por essas permissividades corporais, ainda mais sugestivas pelo fato de ser dançadas mais comumente em casal. Nos bailes de picó não existem essas coreografias multitudinárias do charme, porém, existem passos de dança com nomes próprios.

O atrativo que exercem tais dotes chamativos de dança erótica é um dos aspectos considerados transgressores dentro das estéticas. Alvim e Paim (2010) contam como as representações negativas que se faziam do funk por sua suposta relação com a violência se reatualizariam por acusações contra uma sensualidade desbordada que implicava um insulto moral. O Bonde do Tigrão com suas letras e danças seriam o estopim para considerar o funk como ofensivo contra a mulher, especialmente quando as próprias mulheres estavam prontas para dançar daquelas formas sensuais que as colocavam como objetos. A polêmica foi ainda maior quando as mulheres começaram a propor

coreografias ainda mais sensuais e letras que deixariam o terreno do “picante” para se tornar explícitas. Tati Quebra-Barraco, uma MC da Cidade de Deus que declarava abertamente sua urgência sexual e desejos eróticos nas letras, seria a principal protagonista dessa nova vertente que será chamada “funk putaria”. Uma segunda onda de repressões teria que suportar o funk por conta da sua “pornografia”.

Essas características corporais são vistas como transgressoras por duas razões: uma questão de gosto e uma questão moral, ambas imbricadas. Sobre a questão de gosto, é útil a imagem do baixo corporal que propõe Mikhail Bakhtin (1993). Conforme o autor na cultura popular do Renascimento existia um corpo grotesco cuja principal característica era o ênfase nas partes de comunicação aberta com o mundo exterior: “orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz” (Bakhtin, 1993: 23). Por meio destas partes o corpo é penetrado ou projetado para o mundo apelando à imagem de um corpo permeável em oposição ao corpo moderno individual. Esse corpo grotesco pertence ao mundo do “baixo” em oposição ao “alto” na lógica europeia que Stallybrass e White (1986) apontam como binarismo essencial da ordem simbólica. Para os autores (ibid. p. 33):

la cultura dominante construye a esos excluidos en términos del cuerpo grotesco. Lo “grotesco” aquí designa a lo marginal, lo bajo, lo que queda excluido desde la perspectiva de un cuerpo clásico que si está situado en alto, dentro y en el centro es precisamente en virtud de todo lo que excluye.

Tanto o funk quanto a champeta são soterrados nesse corpo grotesco como parte da construção de outrem. Isso porque estas estéticas apresentam com ênfase esse baixo corporal, referido por meio de movimentos e letras graficamente sexuais que botam na esfera pública as práticas corporais mais íntimas. Por isso suas estéticas são consideradas transgressoras em termos de gosto. Elas desobedecem às lógicas de distinção das classes hegemônicas que para Bourdieu (1976: 3). “reside nas variações da distância com o mundo – suas pressões materiais e suas urgências temporais – distância que depende, ao mesmo tempo, da urgência objetiva da situação no momento considerado e da disposição para tomar suas distâncias em relação a essa situação.”

Essa liberação das urgências não existe na marginalidade na qual tanto o funk quanto a champeta foram acurraladas, e essa marginalidade virou a fonte principal de recursos criativos. Estas músicas falam daquelas urgências materiais não só no plano socioeconômico, mas também fisiológico/corporal. O funk e a champeta em lugar de perseguir uma distinção através do distanciamento das necessidades primárias, tomam

elas como material estético. As letras falam sem romantismo da condição do marginalizado, da ilegalidade e da forma direita de sexualidade num estilo que Mizrahi (2014) denomina *hiper-real*. Para a autora esse estilo se baseia numa estratégia do chocar que torna o real “ainda mais real e visível” (2002, 199).

Porém, segundo o MC Leonardo:

O mais incrível disso tudo é que não à interesse. Ninguém tá fazendo: Vamos fazer uma coisa aqui pra chocar a sociedade? Ninguém tá falando nisso. Os garotos da rua se encontram na esquina (...) Ai você vai depois para o baile, e uma das músicas que estourou mais nos bailes, que as pessoas cantam assim: “Novinha bonitinha hoje eu vou falar pra tu, eu quero cú.” Caraca! Dois mil pessoas cantando essa coisa, pô!

Nas letras de champeta essa hiper-realidade não é tão evidente. De fato elas seguem brincando com o recurso do duplo sentido que caracterizou o funk nas primeiras épocas. Onde sim pode estar presente esse estilo hiper-real é nas danças, especialmente no passo do “choque” no qual as pélvis se afastam e se encontram, imitando um ato sexual. Porém, nos bailes de champeta dos jovens mais novos, esses choques são tão fortes que excedem os limites realistas do coito. Esses excessos nos referentes sexuais não são somente vistos como de “mau gosto” por apelar àquele corpo grotesco, senão também geram um pânico moral.

“O baile agora era apontado como espaço de orgias e de perigo pela prática do sexo desenfreado, pela corrupção de menores e pela transmissão de doenças, todos itens constitutivos dos fantasmas que assombram a cultura sexual moderna.” (Alvim e Paim, 2010: 44). Na champeta não foi diferente e os bailes foram apresentados como lugares de libertinagem sexual, especialmente perigosos para menores de idade.

Uma preocupação comum é o medo à sexualidade prematura onde se apresenta uma defasagem entre o corpo e a sexualidade. Mas é ingênuo achar que por deixar de dançar daquele jeito, os jovens vão conter mais seus impulsos sexuais. Com toda certeza esses jovens não precisam do baile nem dessas manifestações para ter uma vida sexual ativa. Perguntar-se então por que existem essas manifestações nos remete a uma procura por visibilidade através da transgressão. No interior destes universos existe uma transgressão que tem a ver com a ruptura geracional que inclui uma forma diferente do compromisso sexual. Antes as mulheres podiam rebolar, mas existia maior normatividade sobre as implicações que isso teria. Nestes espaços se negocia essas permissividades o que gera grande polêmica.

Porém, essa visibilidade conseguida por mérito da transgressão não está pensada de forma calculada para chocar uma cultura hegemônica. Ela vem do emprego dos recursos estéticos que ambas as culturas populares consideram atrativos. Letras e danças desafiadoras dos cânones do decoroso acompanhado de uma sonoridade estrondosa tornam impossível ignorar a presença de manifestações que lembram um Outro que pretende ser invisibilizado.

Em ambas músicas e corporalidades indissolúveis, é óbvio que existe um componente erótico alto. Não entanto, durante o trabalho de campo a informação recolhida diferiu de forma importante com esse estereótipo de uma sexualidade descontrolada nos bailes de ambas as músicas. Primeiro os jogos de sedução estão bem ritualizados longe de um “descontrole” como veremos no apartado sobre papéis de gênero na dança. Segundo, as danças de ambos os gêneros apontam para práticas estéticas complexas.

Danças

A dança no funk é muito mais individual e com tendência a sê-lo cada vez mais, como no caso do *passinho*, uma vertente que abordaremos mais adiante. Após ter feito campo em Cartagena eu ficaria imaginando muito mais contato, corpos se esfregando, mais sexualidade entre os casais no baile funk. Em geral somente os casais que chegam juntos dançam colados e não vi muita “pornografia” entre eles. É claro que é um baile sensual, mas como diria Marlboro:

O samba é sensual, o axé é sensual, o forró é sensual. Todo movimento musical brasileiro tem que estar essa sensualidade (...) Então as danças não funk, eu não vejo nenhuma dança no funk que prejudique o movimento por ser uma coisa explícita. Todas as músicas do funk mesmo as sensuais são danças legais. Todo tipo de dança que teve no funk esteve dentro dos padrões da sensualidade limite (...) as vezes é até mais ingênua do que algumas danças brasileiras.

Na champeta o contato é maior entre os casais, menos inocente do que no funk para usar os termos de Marlboro, mas os bailes de picó estão muito longe de ser orgias para adolescentes. Nunca presenciei uma cena de sexo, nem vi casais se beijando e tocando de forma censurável.

De fato no baile funk, como nas festas de champeta, quase todos dançam sozinhos. São vários os grupos formados só por mulheres ou só por homens. Esses últimos passam a maior parte do tempo bebendo cerveja e observando as mulheres dançar. Também se balançam, muito mais timidamente do que elas, embora de vez em quando dancem de forma mais elaborada, só por alguns minutos, com passos parecidos

aos dos *solos* da champeta: o homem movendo rapidamente os pés, fazendo diversas figuras com eles e olhando a maioria do tempo para o chão que tenta dominar. Dessas improvisações individuais que fazem os homens para se divertirem sozinhos surgiu o passinho.

Os homens estão constantemente procurando se aproximar de uma mulher para dançar colados, mas não é um labor fácil. No caso da champeta a desproporção entre homens e mulheres deixa poucas das segundas disponíveis para dançar. Nos bailes funk que assisti parecia difícil para os homens arrumar uma parceira de dança porque as mulheres gostam de dançar entre amigas e se recusam constantemente a dançar com eles. Quando finalmente um homem consegue se aproximar para dançar junto, elas estão geralmente de costas para ele rebolando a bunda encostada na sua pélvis. Porém, essa dança do casal é muito mais tímida do que quando elas dançam individualmente. Sozinhas as meninas são mais insinuantes nesse eterno jogo de provocação que caracteriza o baile funk. As mulheres funkeiras aprendem a mexer os quadris de forma que parecem deslocados do corpo, quase como dotados de vontade própria, mas que realmente mostra um total controle sobre os movimentos dissociados, o que requer uma grande técnica corporal para empregar o termo proposto por Marcel Mauss (1974).

Na champeta embora tenha uma proporção de mulheres muito menor, elas aceitam mais facilmente dançar coladas de uma forma muito sensual. Lembro de um casal no último baile que assisti do picó Passa-Passa Sound System em Cartagena, em Maio de 2014: As testas coladas, as mãos segurando as nucas um do outro. No meio da massa de pessoas o casal parecia quieto se enfrentando como alces, mas da cintura para baixo acontecia uma complexidade de movimentos: os peitos separados mas as pélvis coladas se mexendo num único movimento que percorria todas as direções possíveis para o quadril, para depois coincidir sem falar no passo do “choque” segundo se incrementava a intensidade da batida. Os pés imóveis lembrando o velho ditado da champeta: “dançar num azulejo só”. Depois de tanta intimidade se largavam e iam segurar um outro sem sequer se olhar, se desculpar, se despedir. No final essa sensualidade é mais simbólica que prática. Desses intensos encontros corporais na dança são poucos os que desembocam em pelo menos um beijo.

Aquelas danças precisam de uma incorporação que requer tempo de treinamento, que precisa do desenvolvimento de uma técnica corporal. Para Marcel Mauss (1974) o corpo responde a regras sociais, o que implica um aprendizado de formas particulares. Cada cultura apresenta atitudes corporais próprias sendo representações da sociedade.

Assim, a forma com que os grupos humanos desenvolvem e utilizam os corpos de maneiras específicas, são técnicas corporais que podem ser lidas como um fato social. Nos casos da champeta e do funk, grande parte desse treinamento se dá no próprio baile e assim, observar as corporalidades no funk e na champeta nos fala de formas sociais específicas. Pelo mesmo, as corporalidades mudaram segundo espaços diferentes de socialização como veremos mais para frente.

No entanto, o fato de que existam técnicas corporais que requerem um aprendizado não significa que não existam constantes mudanças e inovações. Finalmente as culturas não são estáticas e fechadas e os casos aqui analisados mostram isso como claridade. Desde 2012 não voltava para um baile do picó Passa-Passa Sound System e uma coisa que me impressionou foi a forma com que em dois anos as corporalidades tinham mudado. Sem ser planejada uma nova plasticidade surgia deixando ver esse passado que eu conheci, mas adquirindo outras nuances. Já não era dominante na dança de casal aquele choque violento das pélvis altamente gráfico como vi em 2010 e que é característico das festas de sound-system Jamaicano. Agora, era essa forma mais *champetizada* que conjugava o abraço do jeito de dançar dos mais velhos com o choque de pélvis dos mais novos. No capítulo anterior vimos como funcionam essas inventivas de reapropriação musical. No campo das corporalidades funciona da mesma forma e são os mais novos, como no caso de Cartagena, os que estão na ponta dessas inovações que são produzidas no próprio baile, no exercício estético que o baile implica.

Isso se fez evidente no matiné de domingo do Baile de Coroadó na Cidade de Deus. Matiné significa que a festa começa às 20h e acaba a meia noite, quando normalmente o baile começa a encher às 24h. Eu calculo que a maioria dos presentes tinham entre 16 e 22 anos, mas por volta de um 15% da festa estava composta de crianças entre 8 e 12 anos. Tem ali público de todas as idades, mas sem dúvida eu era uma das mais velhas do baile a exceção de alguns poucos que podiam ter por volta de 35 anos e que dançavam nas periferias da festa. No centro estavam os dançarinos de passinho.

Os bondes de passinho (grupos de dançarinos) faziam primeiro um, depois dos, e até três círculos de duelo de dança muito estreitos e restritos aos homens já que somente os mais altos e os diretamente envolvidos na disputa conseguiam olhar. Esse dia não tinha mulheres dançando passinho, mas, embora sejam poucas, existem várias habilidosas nesta forma de dançar. O resto do público dançava, nunca em círculos senão

um do lado do outro, a maioria olhando para o Dj que estava num palco no centro da pista. Meninas umas do lado das outras permaneciam dançando entre se com esse rebolar característico, de joelhos flexionados, as mãos apoiadas neles, com o torso um pouco inclinado para frente e as bundas “empinadas” descrevendo círculos e descendo até o chão onde “quicavam”, fazendo pequenos rebotes antes de subir novamente. Os homens que não participavam dos duelos circulavam em trens de dança que desenhavam linhas curvas de um lado para outro do salão. Impressionava-me essa circulação constante, pois o trem não se detinha nunca, não parecia ter cabeça nem fim, só mudava de passageiros. As rodas de passinho também mudavam, se faziam e desfaziam espontaneamente. Entre os disputantes existiam provocações, que poderiam ter virado facilmente um enfrentamento físico direto, se empurrando um pouco, gritando e tocando a cara do “inimigo”, mas que terminavam em duelo de dança.

Parece que houve algumas brigas, mas foram tão rapidamente controladas pelos seguranças que tiravam do lugar os conflitivos, que não consegui presenciar nenhuma. Igual que em Cartagena, o DJ tem como estratégia desligar a música para acalmar os ânimos aleivosos do público. Os dançarinos não pareciam nem surpreendidos nem assustados. Esses enfrentamentos físicos em Cartagena rapidamente viravam brigas massivas levando ao fim do baile. Aqui se desvaneciam com rapidez graças à efetividade dos seguranças.

Corpos e lugares

São muito diversos os espaços conquistados pelo funk. Ainda dentro do chamado “baile de comunidade” os formatos variam, justamente porque os locais mudam e as próprias comunidades são heterogêneas no seu interior. O que seria interessante para minha análise, é ver como as corporalidades também se transformam. A forma de se vestir, até a forma de dançar e escutar, vão mudar dependendo dos lugares. Onde seria mais óbvia tal diferença seria nos casos onde se juntavam pessoas não funkeiras, aquelas que curtem de funk, mas cuja identidade não está determinada por essa música.

Para Sara Cohen (1995) a música tem a capacidade de gerar uma produção sensual do lugar. Esses lugares contêm corpos que se veem afetados pelos movimentos que a música produz. Segundo a autora, os lugares podem ser literalmente incorporados

por meio dos movimentos que determinam as formas com que as pessoas experimentam o ambiente na sua dimensão física. Nesse processo,

the sensual and expressive movements of dance, can be particularly memorable or intense. All can have a deep impact upon individual and collective memory and experiences of place, and upon emotions and identities associated with place. (Cohen, 1995: 443)

Isso faz com que os corpos que dançam juntos compartilham um sentido de lugar que apela às identidades. As músicas inscritas no lugar têm a capacidade de moldurar os corpos. Dessa forma, diferentes lugares podem também implicar corpos distintos e em cidades onde a negociação espacial é vital para manter as diferenças sociais, os corpos resultantes são ainda mais divergentes.

Depois do fechamento dos clubes no Rio de Janeiro que veio com a lei 3410 do 29 de maio de 2000 onde se interditavam os lugares nos quais ocorriam “atos de violência, erotismo e pornografia”, a maioria dos bailes funk foram para as comunidades. Porém, existem vários bailes fora dos morros em alguns clubes dos subúrbios que conseguiram reabrir. Existe também bailes fora da periferia como os eventos “Eu amo o Baile Funk” e o “Baile do Bené” que normalmente acontecem ou no centro da cidade ou na Lapa. O Baile do Bené dificilmente pode ser chamado de baile funk, e não tem a pretensão de sê-lo, já que não chega a tocar 90% da música em funks nacionais. De fato seu repertório contém muitos sucessos americanos dos bailes funks anteriores ao funk carioca. No caso de Eu Amo o Baile Funk, se cumpre sim esse requisito, pois seu propósito é resgatar os clássicos do funk carioca de princípios da década de 1990. Porém nenhum dos dois eventos contam com um elemento que eu considero vital dentro da estética do baile funk: a equipe de som. No seu lugar têm sistemas de som apropriados para shows de qualquer gênero, o que também vai mudar as características sonoras da festa.

Esses eventos estão longe de ser bailes de comunidade não só pelo fato óbvio de sua localização geográfica fora da favela, senão também pela diferença do público. Com isso não estou querendo dizer que o baile funk só possa ser aquele da marginalidade, ou que no baile de comunidade todos seu público seja morador de favelas. Estou longe de achar um romanticismo nessa ideia de autenticidade racial ou de classe dentro do baile funk. O funk é muito maior que o espaço restrito do baile, e o baile é muito maior que o espaço restrito da favela. Mas essa diferença de pessoas que implicam os diferentes lugares também vai trazer diferenças nas corporalidades.

Assim achei nos bailes de comunidade corpos muito mais soltos para a dança, que os da maioria dos presentes nos dois eventos mencionados mais acima. Nos bailes de comunidade nunca presenciei cenas como as que encontrei no youtube de meninas dançando no palco enquanto eram filmadas com câmeras de celulares fazendo close-ups de suas zonas genitais, e se deixando tocar pelos homens espectadores. Lembro, porém, daquela calcinha cinza de listras verde neon que brilhavam na escuridão do clube Emoções da Rocinha de uma moça de uns 40 anos de idade que rebojava com vestidinho curto descendo até o chão como muitas outras do lugar. No caso dela a diferença era que enquanto as outras meninas tampavam com uma mão suas calcinhas ao descer, esta mulher usava aquela calcinha um pouco maior do que uma regular, quase como short muito curto, justamente para ser mostrada com liberdade. Ninguém do lugar parecia escandalizado com isso e também não particularmente excitado a ponto de se atrever a filmar a cena.

Em contraste, o evento Eu Amo o Baile Funk continha corpos muito mais contidos. Segundo seu organizador principal Matheus Aragão, este evento é um baile para qualquer um que curte o funk independentemente das camadas sociais.¹⁶ Mas seus próprios colegas de trabalho afirmariam sem vacilar que a diferença da Rio Parada Funk, organizada pelo mesmo grupo, Eu Amo o Baile Funk é um evento de elites. Desde o preço do ingresso isso era óbvio. O primeiro lote custava 20 reais, mas havia poucos os ingressos e esgotaram rapidamente. O último lote custava 50 reais a meia entrada que é muito fácil conseguir. Na realidade aquele jogo da meia-entrada funciona de tal forma que todo mundo pode ter desconto de 50% para no final realmente não dar meia entrada para ninguém. Assim você pode obter o desconto com as seguintes condições: caso você não seja estudante, idoso ou menor de 21 anos, você pode mostrar o volante do evento, ainda no celular, ou levar um quilo de alimento. Na entrada ninguém conferia que sua meia entrada não cumprisse algum dos requisitos listados.

É o tipo de baile e o tipo de lugar, o democrático Circo Voador na Lapa como o chamaria Essinger (2005), ao qual acederam ir aqueles meus amigos de classe média, que ainda negam gostar do funk. Dentro, era óbvio que o evento não era precisamente inclusivo. A maior parte do público era branca e de classe média, coisa que se revelou óbvia em comparação com os outros bailes onde eu fui. Porém, tinha sim, pessoas de “todo tipo”.

¹⁶ Entrevista Matheus Aragão, Rio de Janeiro, 16.09.2014

Essa última expressão aparece somente como um eufemismo para evitar falar de classes e raças diferentes. Fazer classificações deste tipo ainda em trabalhos antropológicos pode ser percebido como politicamente incorreto em países onde impera a “convenção do evitamento” (Cunin, 2003). Ainda para mim é muito incômodo ter que classificar sob parâmetros tão arbitrários como a cor de pele, as pessoas com as que interagi. Mas para a análise é importante levar esse aspecto em conta, porque uma coisa que foi evidente tanto nos bailes funk de comunidade quanto nas festas de picó, é a alta concentração de população afro desses eventos. Por isso insisto em trazer o problema da raça dentro da análise destas músicas, porque são determinantes nas diferenças de mesmo estético.

Não é uma questão de raça que vai determinar essas corporalidades, senão padrões de socialização que fazem com que o lugar seja incorporado através da música, e como a produção de lugar é sempre ideológica (Lefebvre, 1976) as corporalidades resultantes de tais socializações também contêm efeitos políticos mesmo inconscientes. O corpo como um médio importante de expressão, não é somente o veículo físico da comunicação com o mundo, senão também a manifestação de processos sociais e políticos que têm sido incorporados através de ideais culturais (DeNora, 2004 ; Lock & Farquhar, 2007), refletidos em exercícios estéticos.

Infelizmente temos, não como antropólogos senão como sujeitos sociais, múltiplas formas para reconhecer e classificar uma pessoa que desconhecemos, localizando ela dentro de uma hierarquia social. Ainda mais no meu caso, originaria de Bogotá, uma cidade elitista, onde tais esquemas são internalizados até se enraizar no subconsciente. É quase difícil verbalizar racionalmente esses programas que me permitem saber de qual classe social são meus interlocutores. Mas a informação primária provém da presença física de aquele observado e assim, a roupa e o jeito de se comportar serão determinantes, como infelizmente também a cor da pele. Nem todo pobre é negro, nem todo branco é rico, claro. Mas a classe tem uma alta coincidência com raça nestas duas cidades¹⁷. O último que quero alimentar são essencializações sobre negros pobres com corpos dançantes naturalmente sensuais. Até escrevê-lo me

¹⁷ “No Rio de Janeiro, os bairros das classes A e B contrastam com as favelas, estas últimas compostas por maioria afro-brasileira.” <http://jornalggn.com.br/noticia/mapa-revela-distribuicao-de-negros-e-pardos-no-brasil> . Para o caso cartagenero ver: Perez, Gerson Javier. Salazar Mejía, Irene. (2007) La pobreza en Cartagena: Un análisis por barrios. Documentos de Trabajo sobre Economía Regional, No 94. Cartagena de Indias: Banco de la República, Centro de Estudios Económicos y regionales (CEER), Agosto. http://www.banrep.gov.co/publicaciones/pub_ec_reg4.htm

envergonha. Mas no final, falamos de corpos com essas marcas inscritas e de formas de levar o corpo revelando o lugar onde esses foram educados, produzidos, socializados.

É com base nisso que eu sei que naquela festa Eu amo o Baile Funk a maioria era de classe média (e brancos), com a exceção de alguns grupos que se diferenciavam, entre outras coisas, pela forma de dançar. O grupo de três garotas que estavam na minha frente era o centro de atenção de quem estávamos próximo. De vestidinhos curtos, elas rebolavam até o chão, pulavam, gritavam e riam com muita soltura. Em contraste, do lado delas, um par de meninas brancas de classe alta quase nem se mexia e somente fumavam maconha e observavam o que acontecia no palco. As duas estavam vestidas de saltos altos e roupas curtas de couro coladas ao corpo, que deixavam ver que era das melhores marcas. Um estilo “periguete-chic” que elas usavam como se fosse uma roupa que só vestem naquele lugar. Ainda em relação com os outros grupos de pessoas, com diferenças menos extremas, se tornava claro como esse corpo da elite era muito mais coibido, menos conhecedor dos movimentos e mais preocupado de ser julgado por descer até o chão mostrando a calcinha.

Nestes eventos nos quais por mérito de uma música normalmente estigmatizada se consegue uma integração social embora temporal e artificialmente, se fazia evidente como os corpos, especialmente os brancos, passaram por um processo civilizatório muito forte onde interiorizaram códigos de decoro difíceis de ignorar mesmo em espaços festivos. São corpos considerados normais em contraste com os estigmas em termos de Goffman (1988) que os dançarinos mais soltos tem que afrontar. Mas uma vantagem de tal marginalidade é que aqueles corpos estão menos governamentalizados em termos de Foucault (1978). Desta forma eles disfrutam da liberdade de não ter que responder a tais códigos de decoro, de poder se deixar perder a se mesmos na liberdade da festa. Para Catherine Nash (2000: 656) a dança tem a capacidade de liberar o corpo das ataduras cotidianas

At least some of the appeal of dance in day dreams or theory is the idea of escape from (self)consciousness and the limits and demands of the social world, to lose “oneself” in the motion, to find a realm unmediated by thought and the burdens of consciousness and individualism – to dance yourself dizzy.

E é justamente se perder na festa um dos aspetos transgressores dessas corporalidades. Nessa liberdade estão se pondo em xeque ainda que de forma temporal os preceitos de ordem e obediência.

Lembro-me da estreia da peça de passinho “Na Batalha” no Teatro João Caetano da Praça Tiradentes de Rio de Janeiro. Eu já conhecia os vídeos no youtube, mas aquele

dia acabaria de entender a força plástica daquele estilo. Na difusão do evento pelo facebook, convocaram os jovens para se encontrar frente ao teatro às 16h para eles fazerem uma batalha na rua. Apesar do encontro de passinho na rua não ter sido muito frequentado, os poucos que estavam não paravam de dançar em turnos frente à porta do teatro até que começou a peça. Ainda quando as portas foram abertas, esses mesmos seguiram dançando na antessala e entraram na sala pulando para sentar com muito esforço. Era como se não pudessem conter toda essa energia, que de fato completou de uma forma privilegiada o espetáculo.

Ainda após o começo do show, os jovens funkeiros que compunham a maioria do público, não conseguiam ficar quietos nas cadeiras, nem também manter o silêncio que um espaço formal como o teatro normalmente implica. Enquanto os artistas saíam dançar os jovens do público gritava os nomes seguidos de brincadeiras como ‘gato’ ou ‘gostoso’. Cada vez que se fazia uma pirueta complicada o público gritava, silvava e ainda se levantavam dos seus lugares. Esse público estava pronto para subir no palco e dançar junto aos dançarinos. Coisa que de fato fizeram depois das reverências finais.

O espetáculo estava montado sobre uma relação artista-espetador clássica, onde os segundos são passivos, e cumpria todos os requisitos plásticos dos espetáculos de dança contemporânea. Além de ter um grupo de dançarinos, embora como papel secundário, a figura de um MC aparecia cantando e dando algumas mensagens de denuncia e reafirmação. A peça também contava com recursos audiovisuais como jogos de luzes e projeções, e uma qualidade sonora que respondia aos parâmetros profissionais de engenharia de som, que como veremos não é uma das características das práticas de escuta do funk. A peça ainda tinha uma linearidade: percorria historicamente as diferentes etapas do funk por meio das músicas e danças.

Mas, ainda para quem não conhecia se tornava claro que esse não era o cenário natural do passinho que costuma se treinar em lajes e parques e se apresentar em bailes, em meio de círculos dos próprios dançarinos. Embora mostrar-se seja um dos fins do passinho, não existe um palco. Como descrevi antes, é de fato difícil enxergar para dentro desses círculos de jovens se agrupando no meio do tumulto da festa. Assim, era a primeira vez que os amigos viam seus companheiros de bonde desde a plateia e sem dúvida se sentiam orgulhosos.

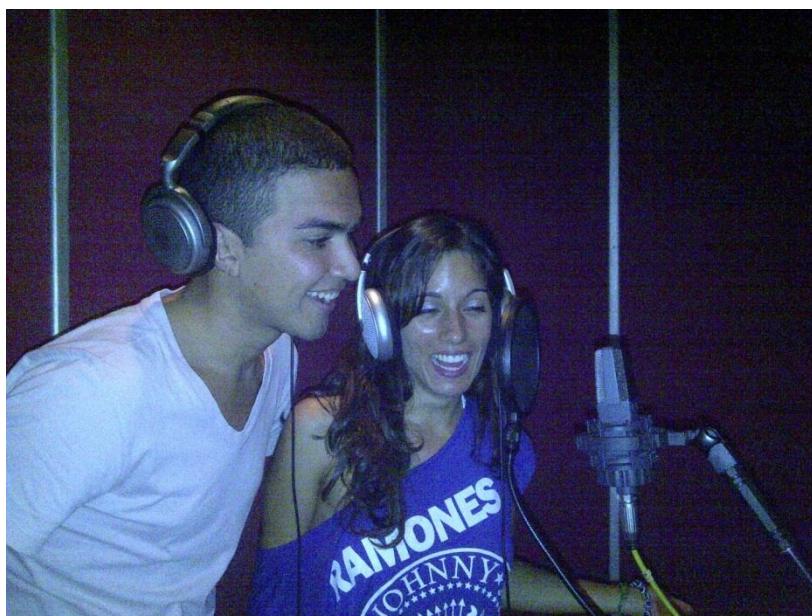
Aqui temos outro exemplo de como em diferentes lugares as diferenças corporais se revelam, especialmente em termos de contenção dos impulsos. No Teatro João Caetano, os cânones de comportamento que o espaço demandava foram quebrados

com tal naturalidade que em lugar de atrapalhar, esse público “mal comportado” contribuía ativamente à performance.

Um elemento que apareceu constantemente nas entrevistas quando se falava do que significava o funk era a palavra “liberdade”. O Mc Dih, paulistano de 23 anos que estava passando uma temporada no Rio de Janeiro para aprender e conseguir contatos no mundo funk carioca, disse: “uma parada de liberdade. Isso é o que faz sentir um bom funk”. Quando perguntei ao MC Leonardo por que o funk se dança dessa forma respondeu:

O funk é a cultura mais livre que eu conheço. Não? Quando você tem uma coisa livre as pessoas fazem o que elas querem. A mesma necessidade de rebolar, de mostrar o corpo que estava se sentindo começo dos anos 80 no Miami, é a mesma necessidade que você tem aqui no ano 2000. E existe um compositor brasileiro chamado Tom Zé e quando ele foi lá escutar o funk ele diz assim: ‘olha, quando eu vi o funk, quando eu vi as pessoas dançando funk, quando eu vi o que estavam falando no funk, eu disse assim: pronto. Agora eu posso me aposentar, Caetano pode se aposentar, Gil pode se aposentar’. Porque tudo que ele estavam tentando fazer de chocante na década do sessenta, virou bobeira hoje.

No baile de picó temos essas mesmas lógicas de liberdade, de se perder na dança, de desobedecer aos cânones. Existe um elemento estético que faz parte de todas as canções de champeta chamado o “espeluque”. A palavra faz referência a ‘despelucarse’, ou seja se descabelar. Isso porque quando chega esta parte da canção o público dança com tanta euforia, pulando sem nenhum padrão, ou dançando com maior sensualidade, gritando e jogando as bebidas para o ar, que tudo sai do seu lugar. Tudo perde sua ordem começando pelos cabelos.



MC Diih no estudo de gravação fazendo um “remix” de sua canção “Lausanne” em dueto com uma cantora francesa.

Através da dança, das corporalidades expressas nestas estéticas, é possível entender diferenças de comportamento que nos falam da construção de uma identidade carregada de poder. Esses corpos socializados daquele jeito menos constrangedor expressam uma transgressão da ordem simbólica, de fronteiras corporais que na euforia se afastam desse corpo moderno individual. Para Ángel Quintero (2009: 52):

Si la danza caribeña tiene que abandonar la cabeza para asentarse en el culo, se fetichiza aquel mundo donde la expresión somática ha ocupado, como la esclavitud “racial”, un lugar fundamental; el baile caribeño se presenta, pues, como una desenfadada sensualidad irreflexiva. Quisiera, por el contrario, argumentar que la naturaleza transgresora comunicativa de sus músicas y danzas se ubica precisamente en el intento de romper -en sus zigzagueantes definiciones de humanidad, espiritualidad y ciudadanía- con esa dicotomía conceptual (cuerpo-mente).

A referência ao caribenho nesta cita pode se estender ao conceito de diáspora da qual ambas as músicas estudadas fazem parte. Essa ruptura desse binarismo corpo-mente é o que faz com que as sonoridades e as corporalidades não estejam dissociadas nestas expressões. Mais que por ostentar uma “sensualidade irreflexiva” como normalmente se lhes acusa, estes corpos rompem com essa ordem epistemológica através de estéticas que são consideradas grotescas nos termos de Bakhtin (1993) pela sua abertura. Em seguida veremos como de fato o componente sensual está longe de ser irreflexivo ou desenfreado.

Gênero na dança

No capítulo anterior vimos como um dos distintivos das culturas diaspóricas era uma representação antagônicas das relações de gênero (Gilroy, 2001). Tal tipo de relação se faz muito evidente nos bailes de ambas as músicas. O tema de gênero e de sexualidade nessas músicas é suficientemente complexo para merecer uma estruturação teórica específica e até uma pesquisa exclusiva sobre o tema, o que não é o centro do presente trabalho. Mas é interessante analisar como essas relações vão determinar a forma de expressão corporal desses corpos dançantes na pista do baile.

Para Michel Birembaum (2005), o conservatismo sexual é um dos traços primários da champeta como cultura popular. Esse conservantismo se refere à o estabelecimento e a manutenção dos papéis feminino e masculino como domínios separados e relativamente rígidos. Uma das diferenças nos tipos de corporalidades

presentes nas festas de champeta e funk vai ser que no segundo universo existe uma estética andrógena ou homossexual.

Por mais existem algumas figuras homossexuais no mundo da champeta, são poucos e se configuram mais como personagens icônicos e individuais. No funk a presença de grupos de homossexuais dançando entre eles de forma chamativa é típica de qualquer baile. Além do público, existem MCs publicamente assumidos na sua homossexualidade e transexuais como a MC Mulher Abacaxi que vi se apresentar no Rio Parada Funk.



Lembro-me de como na festa pago-funk da Quadra do Salgueiro, um grupo de travestis e homossexuais se destacava seguindo coreografias combinadas entre eles, rebolando, descendo, pulando e rindo. Mais interessante ainda era que perto deles dançava um grupo de três meninos heterossexuais com maneiras similares se mostrando para um grupo de garotas que de fato olhavam avaliativas. A dança deles não era uma burla dos primeiros, era uma incorporação dessas propostas plásticas. Entre as novas corporalidades do funk é celebrada a transposição dos movimentos considerados tipicamente femininos aos corpos dos homens heterossexuais, o que se torna óbvio na plasticidade do passinho que tem como estilo definido a dança “tipo veado”. Esse é sempre um espaço de brincadeira nas performances, embora exija grande habilidade física por parte do dançarino. O humor se encontra justamente nessa transgressão da ordem dos papéis de gênero muito marcados na cultura brasileira.

Uma segunda grande diferença com o baile de champeta é a condição mais evidentemente ativa das mulheres no universo do funk. Enquanto na história da champeta as mulheres cantoras podem se contar com os dedos de uma mão, e não soube de nenhuma que fosse DJ ou se ocupasse da produção de eventos, o mundo funk conta com uma longa lista de mulheres reconhecidas como artistas e ainda como empresárias como é o caso da Mãe Loira, Veronica Costa, dona da equipe a Glamorosa que se

inseriu no mundo da política formal sendo eleita vereadora e prometendo velar pelos direitos do funk como manifestação cultural.

No espaço do baile as mulheres funkeiras têm também um papel mais ativos que as champetuas. É possível observar muitos grupos só de mulheres nos bailes funk sem nenhuma companhia masculina, o que não é tão comum na champeta. No funk, entre mais numerosas elas são, mais à vontade parecem para dançar de um jeito atrevido. Onde se revelam com maior força tais oposições antagônicas entre os gêneros fica no jogo da sedução que se desenvolve nos bailes.

Eu falava antes de quanto é mais difícil ver casais dançando junto no funk que na champeta. Isso talvez porque a recusa faz parte essencial do jogo de poder que se desenvolve entre os gêneros. No baile funk, os homens se aproximam as mulheres para dançar juntos, mas quase todas recusam o convite deixando de dançar, ficando com uma cara muito séria, quase chateada, e desviando o olhar. Como tudo nesta dança, igualmente a champeta, muita pouca coisa é falada. Impera a linguagem corporal em todos os casos. Os homens não pedem para dançar, somente mostram com o corpo sua vontade. As meninas também não se recusam falando, deixam claro com sua reação corporal que não querem.

Vejo a dinâmica de um grupo de três meninas de uns 20 anos de idade muito bem arrumadas e com corpos lindíssimos, que eram o foco de várias dos olhares masculinos de desejo e dos femininos de inveja; ambas lógicas presentes de forma muito manifesta nos comportamentos dos papéis assumidos no Brasil. Como prova disso o sucesso em todas as classes sociais do funk “Beijinho no ombro” de Valesca Popozuda que fala da existência de inimigas do mesmo gênero e da satisfação que traz gerar inveja nelas. Essa mensagem está também presente em várias publicidades que vendem a ideia de que com determinado produto, você “vai ser a inveja de todas suas amigas”. Talvez isso possa ser explicado porque “A identidade da mulher constrói-se não só em relação ao homem, mas também em relação às figuras femininas construídas historicamente: a “virgem” e a “puta” (...) na qual a rivalidade é altamente valorizada” (Carvalho, 2011: 176).

Voltando para a cena das moças provocadoras de inveja e desejo, dois rapazes se aproximaram e uma delas aceitou o convite a dançar. O jovem se colocou atrás dela, mas logo, a medida que ele parecia empolgado, a menina se afastou claramente com uma recusa física evidente. O garoto a seguiu, mas ela se afastou radicalmente de novo. A linguagem dela era clara, mas ele insistia. Mas uma vez ela se afastou abruptamente



indo se esconder atrás suas amigas que agiram como segurança. O rapaz finalmente a deixou tranquila. Algumas canções mais tarde, o mesmo sujeito tentou novamente dançar com ela sem sucesso e as amigas atuaram novamente como escudo protetor. Dessa vez ele foi menos persistente. O grupo de lindas garotas ficou tranquilo dançando, mas foram bem menos provocativas depois.

As mulheres têm esse jogo de mostrar a calcinha, de empinar a bunda, de dançar de forma provocativa, mas sem se deixar tocar a não ser que realmente elas estiverem a fim. Ainda uma vez dançando

com o jovem elas podem mandar ele embora porque não estão mais à vontade de dançar com ele. Na champeta esse jogo de poder existe também no fato de que elas facilmente deixam o garoto já bastante empolgado e vão dançar com outro, porém a exibição de suas habilidades para a dança não é tão central como nos bailes funk. Essa lógica da provocação e de recusa é uma forma importante de poder: elas se fazem desejar por meio de uma exibição corporal, apelando à atração visual e ainda tátil, tentando os rapazes, mas também brincando com eles, enviando certas mensagens e depois contradizendo estas segundo sua vontade. O baile é um espaço relativamente seguro para as mulheres assumirem esse poder que possivelmente em outros espaços é menos acessível.

O funk torna óbvio o que provavelmente seja certo para todo tipo de festa com dança envolvida: sua motivação central são as mulheres como possíveis parceiras sexuais. Dançar colado é quase um fim em si mesmo, mas por trás reside a intenção de se aproximar o suficiente para que talvez aconteça um encontro sexual. Como vimos, de forma muito bem explicada por Leandra Perfects, responsável do Bonde Elite do passinho, “a mulherada não sei por que gosta de quem tem poder, de quem se destaca. Quem tem poder hoje na favela ou é dançarino ou é traficante”¹⁸. No passinho, onde não

¹⁸ Leandra Perfects no documentário “A batalha do Passinho” Emilio Domingos, 2013.

se dança em casal, atrair as mulheres mais que uma consequência é a própria causa dessa dança que busca arrumar respeito e reconhecimento social, o que traz junto a atenção das meninas.

Dai resulta a importância do jogo da provocação que vira uma fonte de poder. No mundo funk uma das discussões mais ricas está na polêmica sobre o funk como plataforma feminista ou como espaço de reivindicação das lógicas masculinas sobre o papel da mulher. Carvalho (2011) conta como muitas das MC que falam dos desejos sexuais femininos, estão submetidas às lógicas de um mercado cultural dominado por homens. Outro dos posicionamentos revela que as mulheres ao assumirem esse papel provocador simplesmente estão reificando-se como um objeto sexual servil ao homem. É claro que estes jogos têm suas limitações e não implicam uma emancipação completa, mas o é evidente que nos bailes essas corporalidades de provocação funcionam como forma de agência feminina. Se elas são vistas como objetos sexuais é porque o que está em jogo dentro destas dinâmicas são ritos de cortejo onde o objetivo é atrair. O poder da mulher está em decidir com quem ficar, o poder de exercer sua sexualidade, de provocar e depois negar, de se sentir desejada, ser socialmente aprovada. Provocação e recusa: É aqui onde reside essa atividade do papel feminino. Esse jogo tem lugar também nas letras dos funks como mostra Adriana Carvalho (2011), mas as lógicas que provocam tais criatividades têm sua origem na pista de baile. É aqui onde através das corporalidades se reafirmam ou negociam os papéis de gênero.

Para Adriana Carvalho (2011: 194):

Mesmo que as mulheres reifiquem o lugar de objeto sexual em suas performances, muitas vezes, essas artistas subvertem a lógica que estrutura tal lugar, quando reivindicam um papel ativo para si, no jogo sexual. Os rapazes, por sua vez, inspirados na dança de uma *drag Queen*, também alteram os significados das performances masculinas, como nenhum outro gênero musical produzido no Brasil fez.

Para a autora esse tipo de subversão não pode ser visto como um tipo de resistência ou como uma plataforma feminista. Isso não significa que estas estéticas não incomodem no plano do moral ou não gerem uma série de questionamentos sobre os comportamentos promovidos nestas músicas, especialmente em torno do feminino que adquirir uma visibilidade sem precedentes.

Acho importante, antes de culpar o funk e a champeta como as origens de uma sexualidade desenfreada, se perguntar para quem serve toda essa exibição do corpo feminino e suas habilidades se o que se o que se esse jogo poderiam se concretizar

diretamente na cama? Essas estéticas são muito mais complexas do que uma simples exposição do que as dançarinas estão fazendo na intimidade. As danças provocadoras geram prazer, mas não necessariamente por uma hiper-atividade sexual por parte das mulheres. Estas apontam mais para um papel ativo dentro do jogo da sedução: ser objeto de desejo, independentemente de serem homens ou mulheres, é uma posição de prestígio dentro das lógicas de identidade de gênero e rivalidade, que as mulheres através das corporalidades podem assumir.

De fato parece que no baile é possível fazer de forma simbólica o que não se leva necessariamente para o concreto. Para Julio Ludemir é “Obvio que a sexualidade no funk faz aumentar o estigma porque quando você quer estigmatizar a mulher você fala da cachorra, de vadia. E quando fala do homem você o leva para o campo da violência.”¹⁹ No baile temos estas formas de estigmatização por gênero, elaboradas no plano lúdico: Elas jogam o papel da libertina, mas não se deixam tocar tão facilmente, exercendo essa sexualidade mais de forma lúdica que concreta. Da mesma forma os homens no passinho têm uma briga ritual em lugar de uma física. Podem se estar reificando os papéis tradicionais de gênero, mas é aqui onde se negociam os ideais de mundo (Small, 1999) e as mulheres têm uma voz nessa transação.

Passinho

Um dos novos protagonistas do funk em termos de corporalidades é o passinho do menor da favela, mais conhecido simplesmente como *passinho*. Julio Ludemir me explicava como existem diferentes tipos de passinho. Mas esse que virou famoso surgiu por volta de 2004 como uma forma de expressão dos rapazes mais novos das periferias. O nome de “menor de favela” foi removido por estratégia comercial por duas razões: ser mais curto e não lembrar sua origem.

O passinho passou a ser conhecido quando o vídeo “Passinho foda” obteve mais de 4 milhões de visitas no youtube. Daí por diante os vídeos começaram a abundar cada um mostrando jovens tentando melhorar a dança proposta pelo pioneiro, sempre acrescentando, inovando e propondo novos passos. Mas além do mundo virtual o passinho se espalhava pelos bailes funk da cidade.

A juventude do passinho se divide em bondes que são grupos de jovens de diversas idades, algumas vezes com a participação de um MC, que ensaiam juntos,

¹⁹ Entrevista Julio Ludemir, Rio de Janeiro, 20.09.2014

ensinando e aprendendo uns dos outros, compartilhando referências. Cada Bonde tem um responsável, que é a pessoa quem convoca os jovens para participar. Entre os membros do bonde existe uma hierarquia não explícita segundo idades, habilidades e fama alcançada por meio dos bailes ou dos vídeos que botam no youtube. Cada bonde tem um estilo de base que se converte numa marca na hora da festa. Jackson me ensinou o do Bonde dos Fantásticos ao qual pertence: cruzando o pé direito frente ao esquerdo que serve de base, alternando uma vez para frente e outra para trás.

O Bonde dos Fantásticos está integrado por 25 jovens de entre 13 e 23 anos de idade, todos homens. Bolinha, que tem seu nome artístico “Bolinha Fantástico do Passinho” junto com um desenho de um beijo tatuado no lado direito do pescoço, é o responsável do bonde, ou seja seu criador. Um bonde é como uma família, me explicava Jackson. Cebolinha usou a palavra *crew* do mundo do hip-hop para tentar me explicar a configuração.

Sobre esse passo básico que aprende com seu bonde, cada dançarino agrega variações inspiradas nos mais variados tipos de dança com o fim de surpreender o adversário, já que na hora da festa, o passinho vira uma competição informal entre os diferentes bondes que operam com as mesmas lógicas do break-dance: no meio de uma roda de pessoas, um desafia outro por meio da linguagem corporal. Embora às vezes as provocações possam parecer agressivas, tudo se define no círculo de dança e rapidamente as efervescências são acalmadas. Em geral mesmo que fossem de bondes diferentes, os dançarinos de passinho são amigos. Cumprimentam-se com carinho entre eles e celebram a presença dos outros bondes nos bailes para ter contra quem competir. Nas palavras do defunto Gamba, rei do passinho, registradas por Emilio Domingos: “antigamente era só o pé, assim era o passinho. Hoje em dia mistura todo o que é ritmo, break, frevo, freestyle, chã, caidinha, pulo, crossover e modinho do samba também ajuda”. Assim, esta dança consiste na junção de muitas outras danças brasileiras e estrangeiras numa constante invenção e apropriação quase inesgotável que como vimos é uma característica típica de todo o universo funk e também da champeta em constante diálogo estético com outras latitudes da diáspora africana.

Em termos gerais o passinho se dança sozinho, ocupando um lugar restrito de espaço e requer grande destreza nos pés além de rapidez. Segundo Cebolinha, um dos mais famosos dançarinos desta vertente, se fazem dois movimentos e meio por segundo

o que implica uma forte demanda cardíaca como no samba²⁰. A função dos braços é secundária. Na maioria dos casos se incorporam movimentos do break-dance que implicam a participação destes para manter o equilíbrio nas piruetas e propor jogos visuais diversos. Tentar descrever cada tipo de passo é uma tarefa inacabável literalmente, já que não existe uma forma específica de dançar passinho, pois consiste em conseguir mexer os pés rapidamente encaixando os movimentos dentro do beat do funk. Depois é inventiva e liberdade pura.

Do pop o grande referente é Michael Jackson. É possível ver alguns dos seus



movimentos mais famosos incorporados no passinho, especialmente aquele que consiste em parar na ponta dos pés de joelhos flexionados com as costas curvadas. Daí o orgulho de Jackson, dançarino de passinho e campeão da primeira batalha, de seu nome: ‘Jackson, como Michael Jackson’ diz ele quando se apresenta. O nome não pode lhe caber melhor. Nunca vi ninguém com tanta sede de dançar como Jackson, e é uma vontade que pode se aplicar para todos os dançarinos de passinho. Não podem esperar para mostrar seus talentos. Tanto assim que nem estão preocupados pelas mulheres,

isso virá depois. Ali é o espaço para dançar, dançar e dançar, observar os outros, se exhibir, competir, se enfrentar, celebrar os movimentos do colega e ser celebrado.

Eu lembro como, no final daquela noite na Cidade de Deus, o DJ tocou algumas canções de samba e de charme que os meninos dançavam como especialistas. Era óbvio que os corpos desses dançarinos tinham absorvido todos aqueles ritmos e formas de dançar que agora apareciam reinventadas no passinho.

²⁰ Entrevista Cebolinha, Rio de Janeiro, 25.08.2014

O passinho se configura como uma exploração inesgotável de todos os movimentos do corpo sobre essa base de jogo de pés. Nesta dança, nada é proibido, nada está fora do estilo, todo pode ser trazido, tomado e incorporado. Todo o que possa ser engolido pelo corpo é bem-vindo. O passinho é a cúspide mesma dessa antropofagia que caracteriza o funk desde o início, como afirmaria Vianna em 1988 diante do costume de procurar raridades musicais de fora para ser apropriadas.

Na Champeta existe também um tipo de dança similar ao passinho, mas que curiosamente é uma coisa de idosos. À diferença do passinho onde os mais velhos não superam os trinta anos e onde as crianças são os seguidores mais fieis, nos *solos* de champeta, como chamam aqueles passos rápidos realizados individualmente às vezes também dentro de rodas, eram famosos nas festas dos picós *salseros* onde o público são maiores de 50 anos. Quando eu estive em Cartagena, era possível ainda ver homens de mais de sessenta anos dançando de aquele jeito de uma forma que dificilmente um jovem champetuo conseguiria. No entanto, eu nunca tive o prazer de presenciar um duelo que segundo me contaram foi muito comum nos bailes de champeta de outrora. Sem embargo, nos picós de dansal, cujo público coincide mais com os dançarinos de passinho, não me estranharia achar um menino desempoeirando os passes que viu realizar por seu pai o seu avô.

Tipos de picó

No mundo da champeta é importante entender que existe uma divisão entre três tipos de equipes de som que vão gerar três tipos diferentes de baile. Os picós *salseros* são os pioneiros que ficaram até hoje tocando nas festas músicas africanas e afro-antilhanas, que fizeram sucesso desde a origem dos picós até finais da década de 1980, e jamais produziram champeta *criolla*. Seu público são aqueles que passaram sua juventude curtindo essas festas, mas que não acompanharam a mudança para a produção local e muitas vezes consideram essa música de mal gosto.

Embora no funk não existam tais divisões claras, certas equipes se dedicam principalmente a fazer os chamados “bailes da antiga”, tocando músicas que fizeram sucesso no início do funk. A diferença dos *salseros* eles sim acompanharam os primeiros funks nacionais, mas não se sentiram mais identificados quando a batida virou tamborzão e o funk entrou no que Magno Lucio chama a terceira geração do funk, que começa com o fechamento dos clubes e a segregação do funk dentro da favela. Hoje

esse público se queixa acusando as novas músicas de serem repetitivas e de faltar de criatividade, e são os primeiros a acusar a putaria e o proibidão²¹ como causa do preconceito (até justificado segundo sua posição) contra o funk.

O segundo tipo de equipe de som em Cartagena é o *picó de champeta* que se refere àqueles que agem como produtores de champeta crioula. A idade do seu público mais ativo está maioritariamente entre os 20 e os 40 anos e são os mais estigmatizados. O baile de champeta, como se chama aquele animado por estas equipes de som, é considerado um lugar perigoso não só pela elite da cidade senão também por aqueles champetuos da antiga que tentam se desmarcar daquela população acusada de brigar nos bailes. “Es muy raro el lugar donde ha habido [fiesta con el picó de champeta el] Rey y no hay muerto” dizia para mim um homen de uns 60 anos, assistente de bailes de picó salsero. Forçando um pouco a comparação este tipo de picó tem seu paralelo no baile funk de comunidade, ainda considerado perigoso e de mau gosto pelas elites cariocas e até por funkérios da antiga como afirmava Marquinhos, camelô vendedor de discos no mercadão da Uruguaiana e grande conhecedor musical, que se considera “funkeiro, mas da antiga”, alegando que não se identifica mais com o que se esta fazendo hoje no mundo do funk.

O terceiro tipo de baile em Cartagena é o baile de *dansal* que igual à palavra *picó*, vem da pronúncia local da palavra *dance-hall*, ritmo jamaicano que serviu de principal referência para este tipo de champeta produzido e dançado por jovens entre os 8 e os 25 anos. A faixa etária coincide com o passinho, e os estilos de vestir são muito similares com uso de bonés chamativos colocados no topo da cabeça e roupas de marca. Porém as danças são bem divergentes. Em quanto os jovens do passinho dançam individualmente na lógica da competição, no dansal o fim é conseguir dançar bem coladinho com alguém do sexo oposto.

Estes jovens do dansal, tomando como referencia vídeos dos sound-systems jamaicanos, inventaram o referido passo “choque”. Essa forma de dançar foi adotada com um pouco mais de recato (um choque menos forte das pélvis) nos bailes de champeta de seus antecessores, e já existia também de alguma forma nos bailes negros do Pacífico Colombiano. O “choque” se espalhou rapidamente por meio de vídeos disponíveis na internet por todas as latitudes do país usando como fundo rítmico vários gêneros musicais, até chegar inclusive à Bogotá, onde gerou grande polêmica. Ao início

²¹ O tipo de funk que se supõe faz apologia ao tráfico de drogas.

de 2013 foram transmitidas várias reportagens na televisão sobre o tema, consultando sociólogos, psicólogos, sexólogos e outros especialistas, especialmente depois de que vazou um vídeo de crianças por volta dos 13 anos dançando dessa forma nas instalações de uma escola, ainda usando o uniforme institucional.²²

O tema foi esquecido até um ano mais tarde quando apareceria o novo fenômeno musical: a *salsa-choque*. Com uma batida mais rítmica e marcada que a salsa clássica, a diferença central da *salsa-choque* é o jeito de dançar. Trata-se da mistura entre os passos de salsa timbalera e o *choque* da champeta, do dance-hall, do mapalé²³ ou de onde for. É possível seguir a evolução estética desde este básico movimento do dansal que não tentava dissimular e de fato exagerava o encontro dos corpos no ato sexual, até a plasticidade da *salsa-choque* que seria popularizada por James Rodriguez, futebolista estrela da seleção Colômbia, que dançava no campo cada vez que marcava um gol durante a Copa do Mundo 2014. A *salsa-choque* viraria o novo ritmo musical celebrado até por aqueles pais que fazia pouco estavam preocupados pela hiper-sexualidade do dansal.

Como vimos o bem comportado passinho não provoca tais reações. Preocupado em competir de forma individual as danças sexuais desaparecem, o que não significa que do lado da roda de passinho não possa existir um casal dançando sensualmente com a mesma música. No passinho poderia existir algumas referências estéticas sexuais dentro dessa inventiva, especialmente um passo bem popular que consiste em mexer as pélvis muito rapidamente para diante e para trás, movimento que de fato está presente em muitas das danças africanas, incluído o mencionado *mapalé* colombiano. Porém ficam no campo do simbólico e não chegam à textualidade do choque no dansal. No próximo capítulo veremos como isso vai abrir as portas e liberar fronteiras para o passinho em múltiplos espaços culturais até então restritos, conseguindo levar certo tipo de funk junto. Mas com o sem autorização, champeta e funk têm suas estratégias próprias para pular fronteiras, entre as quais o som vai ser definitivo de novas geografias simbólicas.

²² <https://www.youtube.com/watch?v=KyEWho8Dink> Acesso em 07.04.2013.

²³ Música tradicional afrocolombiana com uma batida de tambor muito acelerado e cuja dança se caracteriza porque os movimentos do quadril se fazem para diante e para trás, e não de forma circular ou semicirculares como na maioria das danças negras tradicionais.

Sonoridades

Se em algum momento meu corpo teve a certeza que estava pesquisando um terreno comum embora a milhares de quilómetros de Cartagena, foi quando sentiu novamente esse som baixo estrondoso que corta a respiração. A primeira vez que senti tal sensação foi numa estreita rua de uma favela cartageneira onde um grupo de jovens passava o tempo escutando música reproduzida por um pequeno picó sentados no solar da casa.

Llegamos frente una casa dónde estaba el picó “El Pequeño, Jr”. Se trataba de un solo parlante grande pintado de colores fosforescentes acompañado por una consola y un par de brillos. Sin embargo la potencia de sus bajos me abrumó. (...) Sentí cuando entré en la onda expansiva del bajo, que no se siente en los oídos sino en el pecho, una vibración que sube la presión arterial y te invade los pulmones. Entonces te falta el aire. Antes de que descifrara esa extraña sensación que me invadía, el dueño del picó, que estaba frente al equipo tranquilamente sentado, pidió que bajaran el volumen de la música, justo a tiempo para evitar lo que yo sentí como algún tipo de colapso de mi cuerpo. De inmediato me recuperé para conocer al personaje, pero la sensación no se me olvida (Sanz, 2012: 193).

Aquela perturbação corporal voltaria só o dia do Rio Parada Funk no Sambódromo do Rio de Janeiro. Eu já tinha escutado outras equipes de som carioca, mas era novamente essa reverberação nas arquibancadas do sambódromo que me fazia sentir o bater da onda no corpo. O “maior baile funk do mundo” assegura o slogan do Rio Parada Funk (coisa que Reginaldo dono da Curtisom desmente lembrando que nas melhores épocas das equipes de som se fizeram bailes com mais de 22 equipes tocando no Maracanãzinho) reuniu 12 das equipes de som mais importantes da cidade que se encarregaram de me lembrar as noites picoteiras. Cinco equipes estavam distribuídas na Praça da Apoteose e o resto ao longo da Sapucaí.



O sambódromo viraria um *funkodromo* com outro formato, esta vez de um grande baile, de um show múltiplo já que simultaneamente em cada palco cantava um MC diferente. Enquanto percorria o lugar passando frente a cada uma das equipes de som sentia novamente aquela sensação que só pode ser provocada pelos baixos invadindo o corpo, essa sensação que oprime os pulmões e que segundo Reginaldo pode até te fazer vomitar.

A potencia do grave é tão forte que você sente como si estivesse batendo no seu corpo mesmo, tem alguns sons que você chega a passar mal. A pessoa embrulha o estomago e tem que sair correndo para o banheiro pra vomitar porque o som é muito potente. O som incomoda. Tem som que chega incomodar, você não aguenta ficar perto muito tempo. Que parou ali um pouco daqui a pouco da uma falta de ar e você sai dali porque é muita potencia.²⁴

A força dessa batida ressonando no corpo antes que nos ouvidos, a onda expansiva do som capaz de fazer mexer teus cabelos produzindo um vento que te bate e que os champetuos chamam de *fresco*. É nessa sonoridade que reside o poder das equipes de som.

Foi somente nesses espaços, nesses bailes de equipes de som das periferias carioca e cartageneira, que eu senti esse efeito corporal causado por estas máquinas que vai além do auditivo. Nesses espaços o sonoro e o corporal se encontram indissolúvelmente unidos, um som que afeta o corpo além do auditivo por médio de vibrações. Para Tia De Nora (2004: 86) “Moreover, it must be remembered that music is a physical medium, that it consists of sound waves, vibrations that the body may feel

²⁴ Entrevista Realizada com Reginaldo, dono da equipe Cutisom. Rio de Janeiro. 22.09.2014

even when it cannot hear. The aural is never distinct from the tactile as a sensuous domain”. Essas sonoridades criam também corporalidades determinadas capazes não só de suportar, mas de disfrutar e procurar aquela sensação descrita.

O tradicional do funk e você ouvir ele com som pesado. Som pesado é o que a gente chama som alto, som que tem aquele gravão, aquele grave que treme tudo. Então o tradicional do baile de funk é isso. Nos tivemos problemas já em muito lugar não deixam fazer por esse motivo do som, porque não dá para você fazer um baile funk com o som baixinho, porque o público vai uma vez e o público não gosta. O público tem que ter aquele *porradão*. Tem que ter um som poderoso. Então se você faz um baile funk com som ambiente ele não funciona, ele não vai ao frente.

Um elemento linguístico interessante aparece aqui: *porradão*. Em Cartagena, para se referir àquela sensação produzida pelo grave do picó a palavra mais comum é *meke*, que significa *soco* na gíria local. *Porradão* remete a “levar porrada”, ou seja ser espancado. Em português o padrão rítmico é chamado de batida fazendo referência ao exercício de bater o tambor. Assim não é uma coincidência e sim a principal característica da nacionalização do funk seja o chamado *tamborzão*. Nas palavras de Silvio Essinger (2005, 260) se trata de “Passagens rítmicas feitas com atabaques, muito similares aos dos pontos de macumba, que se adequaram perfeitamente às batidas do miami [bass] (...) reforçando seu caráter cada vez mais favela”. Assim temos novamente a associação dos símbolos negros com o “caráter favela” como um gesto de segregação simbólica. Lembremos que os tambores são a primeira das características da cultura musical da diáspora que lista Gilroy (2001). Para Stuart Hall o tambor “Es el bajo profundo de todos los ritmos y movimientos corporales. Ésta era, y es, el “África” que “está vivita y coleando en la diáspora” (Hall et al. 1976).” (Hall, 1996: 356). Este baixo profundo é o que provoca a imagem recorrente nos universos funk e champeta de ser batido pelo som. Imagem que descreve muito bem a sensação que vai ser uma das características estéticas fundamentais que compartilham ambos os universos, e também é uma das mais polêmicas.

Para Michel Birembaum (2005), na estética popular da champeta existe uma tecnofilia cultivada no picó, já que a potência das equipes de som é uma das características mais procuradas pelo público. A tecnologia se traduz em toda uma experiência estética única dos bailes.

Além de luzes laser e estroboscópicas, e de que o visual das equipes seja importante, o que é avaliado de forma central pelo público é a potência. Dai que o slogan da equipe de som Cashbox de Meier seja “O som acima do normal” (Essinger, 2004: 27). Reginaldo explica:

todo mundo que monta uma equipe de som monta um som voltado para que ele seja um som poderoso, as coisas foram evoluindo, a potencia de amplificadores foram aumentando, os alto-falantes (...) é uma coisa gigantesca e as potencias de amplificadores que eram de 500vatios hoje em dia são de 5, 10mil watts então é muito potencia, e muita potencia porque o funk pede isso. Só que tem lugar que a gente pode e tem lugar que a gente não pode usar (...) mas quando não pode pelo menos ficar razoável, ficar um som bom, o baile não acontece legal (...) não tem baile funk que de certo com som baixo. O público não gosta.

Javier Acosta, engenheiro de som do maior picó de Cartagena explica:

El bailarador es muy exigente. El bailarador es exigente y a él le gusta por ejemplo con determinado sonido, por ejemplo los bajos. Los bajos le gustan tan exagerados, que la presión acústica le remueve el cuerpo, la ropa se te mueve, ya. Los brillos bastante estridentes (...) La capacidad del Rey es de setenta mil vatios. Pero manejo cincuenta mil vatios reales, en toque grande.

Vemos como em ambos os universos estéticos a potencia das equipes é central para conseguir um som característico. Geram-se assim práticas de escuta: formas não acidentais de reproduzir som, que provocam uma experiência estética complexa e intencionada. Estas práticas excedem o exercício passivo de ouvir, e a atividade vai além da escolha de um tipo de música. Essa música deve ser escutada de certa forma em termos de qualidade e volume, de equalização dos baixos e os agudos, de qualidade. No caso da champeta e do funk não existe uma fórmula secreta estabelecida, senão um acordo, uns códigos de comunicação estéticos cujo fim último é gerar determinado prazer estético que excede o campo do auditivo.

O acordo estético primário é que champeta e funk, independente do lugar, se escutam com alto volume e com baixos ressonantes. Lembro-me de uma cena no Metrô do Rio de Janeiro. Duas meninas de uns 15 anos compartilhavam os fones escutando funk no celular. Elas estavam seguindo as regras de convivência do transporte massivo sobre usar fones de ouvido, mas o som estava tão forte que vazava, ocupando boa parte do espaço sonoro do vagão. Além de elas escutarem, não podiam evitar de se mexer, dançando aquela batida inconfundível.

Essa mesma prática de escuta fez com que ambas as músicas ganharam vários inimigos insones. São constantes as queixas dos vizinhos e também de outros não tão perto dos bailes, que não conseguem dormir à noite.

Porque o som não está lá só para você se divertir, o som está para quem está em casa também. Aí a pessoa não consegue dormir. A maior reclamação é essa que a pessoa quer dormir e não pode. Mesmo o som não chega alto, mas o grave treme os vidrios da casa, o cara não está sentindo muito o som, mas esta sentindo aquele vidrio trepidando e vai lá 'olha, não consigo dormir, minha casa toda está tremendo' e treme realmente. O poder do grave. O som não chega aquele som que impede você de dormir, mas aquela vibração te causa um

malestar nem que parece que sua casa vai cair. Mas o gostoso de ouvir funk é com o funk forte mesmo²⁵.

Martin Leal, DJ e dono do picó “Salsa de Puerto Rico” da cidade de Barranquilla, mantém ainda a amplificação com tubos como se fazia ao começo dos picós e não com transistores como se faz hoje. Essa resistência responde a uma forma particular de escuta que esse tipo de tecnologia outorga. Para Gilroy (2001) uma preocupação constante das estéticas da diáspora é trazer o passado para o presente, traço manifesto, por exemplo, na técnica do scratch usada pelos DJ’s nas festas. Esse passado também volta repetidamente nessa reciclagem de pistas de sucessos anteriores como vimos no capítulo anterior.

Para Les Back (1996), a estética *low-tech* é muito comum nas musicalidades da diáspora. Isto que no principio era um efeito da carência de tecnologia, virou uma fonte de estilo próprio. Mylene Mizrahi (2010: 198) explica como foi justamente essa “sujeira” do *tamborzão* resultante de uma batida “mais favelada”, com “baixa qualidade sonora” e menos equalização, o que caracteriza a criatividade do funk, o distintivo que garantiu uma vaga para o funk na música eletrônica mundial.

Porém, a razão de Martin Leal de conservar a amplificação velha tem outros motivos além da atualização do passado. Segundo ele:

Para mí la diferencia es que no le camina el sonido. Y en cambio anteriormente la máquina de tubos sí. Porque aquí estaba sonando un picó y eso se sentía allá en la cárcel ¡lejos! Em cambio ahora no. La máquina de transistores el sonido es ahí mismo, aquí mismo. En el estadero, aquí mismo. No le camina, para mí. Por eso es que nosotros no hemos decidido a hacer máquinas de las nuevas.²⁶

Essa imagem do som que *caminha* mostra claramente que essa potência no volume, que é tão problemática em termos ambientais, encerra uma intenção que pode não ser completamente consciente, mas que é totalmente transgressora. Trata-se da capacidade destas músicas por colonizar a paisagem sonora das cidades além das fronteiras espaciais da ordem estabelecida, o que tem implicações simbólicas fortes.

Para Lily Kong (1995) a música tem alcances intangíveis mas identificáveis, muito difíceis de conter. Segundo ela, essa propriedade do sonoro faz com que existe uma falta de controle sobre o que os ouvintes escutam. Para a autora nossa configuração do mundo está altamente impactada pela música de formas que nem somos capazes de

²⁵ Entrevista Realizada com Reginaldo, Rio de Janeiro. 22.09.2014

²⁶ Entrevista no documentário *Sabroso! A road trip to Colombia's caribbean coast*. Disponível online: <https://www.youtube.com/watch?v=0RzwcBxoiKg#t=1032> consultado 05.11.2014.

reconhecer. É por isso que os alcances sonoros destas músicas excedem o campo do ambiental para se posicionar numa luta pela configuração de mundos.

Essa propriedade vazante da música faz ela chegar aos espaços nos quais as próprias pessoas que originam tais expressões são restritas. O funk e champeta com esse som que “caminha” transgredem o ordenamento espacial das cidades por médio da sonoridade. Os picoteros contavam como

En el caso de Chambacú, cuando lo ponemos mirando hacia Bocagrande (...) que está bastante lejos desde Chambacú, allá a los edificios de Bocagrande, allá se activan las alarmas de los carros, con la frecuencia de los bajos, porque tenemos cabinas especiales (...) y los carros son muy sensibles a las vibraciones y se activan las alarmas. Tu sabes que viene la gente desde afuera a descansar, a donde no haya bulla, a donde haya tranquilidad, y nosotros a poner esos equipos como si fuera un terremoto. Ellos se quejan enseguida y toca aminorar la potencia.²⁷

Bocagrande é um bairro de elite de Cartagena e também a zona mais turística da cidade. É por definição a oposição do “champetuo”, Bocagrande é um espaço restrito para essas manifestações populares de “mau gosto”. Porém, sem importar suas lógicas internas, cada dia que tem festa de picó em Chambacú, os moradores de Bocagrande estão obrigados a se lembrar desses “outros” habitantes da cidade. No Rio, o tamborzão também transgrede aquela divisão morro-asfalto. Lembro quando visitei o apartamento de um conhecido no Leme, que a música de fundo durante a tarde toda, foi os sucessos de proibidones do funk vindo de uma laje da favela Chapeu-Mangueira. Os inquilinos do apartamento se queixavam de ter que aguentar tal som o dia todo. Ainda com o baile fechado desde 1995, os moradores de Chapeu-Mangueira disfrutavam da música com a qual se identificam ao mesmo tempo em que impunham sua estética. É essa a batalha simbólica que o funk e champeta ganham cada dia com seus poderosos amplificadores. Essa manifestação de esse Outro que intenta se invisibilizar está ali com toda sua capacidade criativa.

O conteúdo lírico dessas sonoridades é outra das grandes queixas contra estes ritmos. Isso especialmente no caso do funk com seus estilos de *proibidão* que faz apologia ao tráfico organizado na cidade do Rio de Janeiro, e ao conteúdo pornográfico do estilo *putaria*. Na Champeta, as letras também conseguem gerar polêmicas especialmente pelo seu conteúdo sexual e machista, como afirma Elizabeth Cunin (2003a: 284) “Es, sin duda alguna, en su evocación directa y a menudo sonora de la sexualidad que los textos de la champeta manifiestan su poder subversivo y su carga

²⁷ Entrevista Javier Acosta, Cartagena, Julio de 2010.

social de maneira más directa.” Porém estas letras não chegam a ser tão explícitas quanto no funk.

Em relação ao estético, os julgamentos voltam para o “grotesco” ignorando o importante componente de humor de tais letras. Um humor, também transgressor na lógica carnavalesca que subverte as lógicas como aponta Bakhtin (1993).

Outra das críticas recorrentes é a falta de criatividade lírica nas produções de ambos os universos. Mas uma questão importante a ser considerada dentro destes universos é que as letras não ocupam um lugar predominante. Seu conteúdo lírico, que tanto tem alimentado o debate, não encarna toda a capacidade comunicativa destas músicas como formas de expressão. Muito mais nos ritmos, nas corporalidades, no próprio exercício de dançar, se encontram os “ingredientes pré e antidiscursivos da metacomunicação negra” (Gilroy, 2000: 162). Para Mizrahi (2010: 183) no funk existe uma não proeminência das palavras. “Não se trata de afirmar que as palavras não agem ou que as letras das músicas não possuem significado nem conexão com o social e a realidade. Mas a agência do som ultrapassa a das palavras.” Assim a forma rítmica das palavras é o que se prioriza, mais do que o próprio conteúdo semântico. Isso explica também como peças de tipo *montagem* fazem sucesso, quando estão compostas por uma simples frase que se repete continuamente.

Assim novamente temos uma referência ao corporal por cima da lógica literal. Uma predominância do rítmico que lembra essa batida do tambor, essa dimensão da dança. O MC Leonardo tem sua própria teoria sobre o poder dessas estéticas:

O grave é o primeiro som que a gente escuta na barriga de nossa mãe. (...) aquilo ali aconteceu com você. Então essa batida eletrônica que une todos os povos de diferentes lugares tem uma coisa que os une forte, que é o que? O grave. E ela que vai fazer com que todo mundo se...o funk tem isso de transbordar. Isso aí faz que as pessoas queiram dançar. E mesmo sem ter ouvido, sem gostar, aí chega um momento que começa mexer. É o grave que faz isso.²⁸

E é que não podemos diferenciar música de dança nestes casos nos quais a forma de escutar tem já a capacidade de te afetar. Mesmo sendo capaz de conter o corpo diante da rítmica batida, coisa já difícil, sua onda sonora te empurra te fazendo mexer.

Transgressões e subversões

Peter Stallybrass e Aron White (1986) definem a ideia de transgressão como uma inversão simbólica que questiona, contradiz ou apresenta alternativas aos códigos

²⁸ Entrevista MC Leonardo, Rio de Janeiro, 18. 03. 2014

culturais, os valores e as normas vigentes. Tais normas são definidas normalmente pela cultura dominante e nos casos de Colômbia e Brasil, como herdeiros das lógicas coloniais, os cânones correspondem a uma ordem europeia baseada na oposição alto\baixo. Para os autores os domínios simbólicos das formas psíquicas, o corpo humano, o espaço geográfico e a ordem social estão configurados sob tal binarismo.

Como vimos no caso das culturas populares do renascimento, existe um baixo corporal oposto ao alto corpo discreto da modernidade. Esse baixo que é visto como grotesco é uma das características que as corporalidades propostas pelas culturas populares do funk e da champeta resgam. Consideradas chocantes, estas estéticas sem necessariamente ter uma proposta subversiva consciente, estabelecem formas de sociabilidade baseadas em códigos culturais alternativos que superam as formas discursivas.

Para Elizabeth Cunin (2007:10):

La champeta rompe con una serie de normas (sociales, artísticas, sonoras, etc.) implícitas en Cartagena e inspiradas en el modelo de la élite de la ciudad. Al celebrar el cuerpo, la sexualidad, el desorden, la champeta invertiría así los valores, colocándose del lado del salvaje contra el civilizado, de lo natural contra lo cultural, del “negro” contra el “blanco”. La ruptura de la “convención de evitamiento” de la cuestión racial (Cunin, 2003), dominante en Cartagena, de la cual serían responsables los protagonistas del mundo champetúo.

Assim a champeta se apropria do estigma que carrega a própria palavra “champetuo”. Embora a origem da palavra seja pejorativa, o povo adotou ela subvertendo os significados, assumindo uma identidade das classes populares, e do povo afrodescendente de Cartagena, empoderando aqueles que a palavra mesma queria reprimir. Reconhecer-se como funkeiro implica exatamente o mesmo exercício.

Mas não se trata só de reivindicar estéticas consideradas baixas, senão da visibilização que este exercício traz junto. No capítulo anterior vimos como as figuras dos funkeiros e champetuos passam a encarnar uma série de medos sociais relacionados com a proximidade de um “Outro” construído mediante variáveis de classe e de raça. Vimos também como a aproximação simbólica desses outros é ameaçante porque torna evidentes os conflitos raciais e de classe que se querem ignorar. Mas depois de ter analisado as estéticas do funk e champeta na sua dimensão corporal tanto desde a dança como desde as sensibilidades sonoras, é fácil entender como se da tal aproximação.

Para Tia De Nora (2004:153),

Siguiendo el sentido etimológico de la palabra, ser estético es ser capacitado, ser capaz de percibir o de usar los sus sentidos, es despertarse en oposición a ser no estético, pasivo o inerte. También es estar despierto de una forma particular, es

poseer una calibración especial de conciencia, una orientación incorporada y un modo de energía, una mezcla particular de sentimientos. Es en este sentido que, entonces, el material estético como la música alcanza percepción, acción, sentimiento y corporalidad

Em todas as dimensões listadas por De Nora o funk e a champeta têm agência. Por meio de suas estéticas conseguem uma visibilidade dentro e muito para além dos seus contextos locais. Por uma parte, temos corpos dançando de um jeito escandaloso gerando tanta repulsão quanto fascinação. Esses corpos constroem lógicas de comunicação e de ordem de mundo muito mais complexas que simples referências sexuais selvagens. Por outra parte, temos umas sonoridades estrondosas impossíveis de ignorar que invadem os espaços ultrapassando fronteiras físicas e simbólicas.

Referente ao corpo grotesco, vimos como estas corporalidades transgredem o corpo individual moderno que estipula uma divisão talhante entre corpo e mente. Perder-se no baile é perder esse controle, essa racionalidade própria da mente e se fundir na música, no golpe do baixo que afeta o corpo de formas não completamente conscientes (Nash, 2000). Esse corpo não moderno também implica uma abertura, se fundir com os outros, com o corpo social perdendo essas fronteiras individuais e reforçando a dimensão social.

Assim, os elementos sonoros e corporais confluem fortemente no baile como espaço ritual. Para Gilroy (2000: 100) “A expressão artística expandida para além do reconhecimento oriundo dos rancorosos presentes oferecidos pelos senhores como substituto simbólico para a liberdade da sujeição torna-se, dessa forma, o meio tanto para a automodelagem individual como para a libertação comunal”. Nesses bailes temos a celebração de uma identidade que por meio das estéticas consegue uma liberação, mesmo temporal, de uma ordem baseada nas lógicas europeias do alto e o baixo onde suas camadas populares foram confinadas ao segundo nível e estigmatizadas como oposição ao desejável. Sem se propor, sem que seja uma forma de resistência consciente, as estéticas celebradas por estas músicas são transgressoras, especialmente no baile entendido como um lugar que pode ser corporalizado.

Vimos como são múltiplos os bailes de champeta e funk que variam segundo os lugares que contêm pessoas com corporalidades socialmente construídas onde a própria sociabilidade do baile tem ingerência. Num processo cíclico, os tipos de pessoas determinaram o tipo de baile que a sua vez moldura os corpos daquelas pessoas. Assim, esses lugares são incorporados nos falando também de diferentes corporalidades segundo os diferentes espaços, alguns mais permissivos outros mais coercitivos, nos que

se negociam também papéis de gênero e sexualidade. É também nestes espaços que surgem novas corporalidades que agem como mediadoras como no caso do passinho, ou atravessam processos de domesticação como no caso do “choque”. O baile, especialmente através da equipe de som, é também o espaço de celebração de sonoridades específicas que determinam práticas de escuta como exercícios estéticos ativos assim como um dos aspectos mais ameaçados destas culturas, justamente por condensar todas essas estéticas transgressoras.

No próximo capítulo veremos como os universos da champeta e do funk atravessam hoje negociações diversas e inacabadas nas quais também se discute o papel do baile. Isso acontece porque, como apontam Stallybrass e White (1982: 17) “La repugnancia y la fascinación son los polos gemelos de un proceso en el cual el imperativo político de rechazar y eliminar la degradación de “lo bajo” entra impredeciblemente en conflicto con el deseo de ese Otro.” Veremos então como esse “desejo do Outro” localiza os universos da champeta e do funk em situações aparentemente contraditórias. Apesar das transgressões, ou graças à isso, ambas são apropriadas pelo centro simbólico, pelo “alto” não sem antes atravessar por processos de domesticação.

CAPÍTULO III: NEGOCIAÇÕES E DOMESTICAÇÃO

Até o momento, vimos como o funk e a champeta têm sido estigmatizados por terem raízes afro e manifestarem a existência de um “outro”, historicamente oprimido, agora empoderado através, por exemplo, de aspectos estéticos. Porém, é longo o caminho que ambas as músicas percorreram até hoje e, embora o panorama seja nebuloso, às vezes parecem romper com a marginalidade. Isto mais facilmente para as músicas como um produto que para a totalidade dos seus universos.

Dessa forma, como veremos em seguida, as duas músicas se encontram numa situação aparentemente contraditória na qual, por uma parte, seguem sendo as músicas dos “indesejados” e, por outra, são consumidas massivamente por todas as classes sociais até virarem símbolos de *glamour* e status. É importante perceber que, em suma, o problema não está nos ritmos musicais, mas nos espaços nos quais alguns códigos culturais, considerados transgressores, se mantêm.

Assim ambos os ritmos atravessam um processo de negociação no qual a cultura hegemônica apresenta uma intenção de domesticação. As classes médias começam a aceitar alguns elementos dessa cultura, mas rechaçam a totalidade do seu universo. Este não é necessariamente um processo progressivo, já que existem símbolos que precisam desaparecer para completar essa “aceitação social”, mas também outros que conseguem resistir ao processo.

Champeta e funk fazem parte das manifestações culturais populares e vimos como são perseguidas por se opor às lógicas estéticas e aos ideais de ordem da classe hegemônica. Porém, como Stallybrass e White (1986: 18) ressaltam, os do “alto” tentam rechaçar e eliminar os de “baixo”

por razones de prestigio y de estatus, y entonces descubre que no sólo depende con frecuencia de ese Otro inferior (en la manera clásica que Hegel describe en el apartado amo-esclavo de la Fenomenología), sino también que lo incluye simbólicamente como elemento constitutivo erotizado primario de sus propias fantasías.

Isso se explica porque nem as classes populares nem as dominantes são em nenhum sentido campos homogêneos e totalmente isolados (Coelho Bezerra, 2011; Freire e Herschamnn, 2003; Vianna, 2003; Wade, 1997). Assim, na análise sobre processos de dominação cultural,

Es importante apreciar procesos de Resistencia y conflicto al tratar de comprender la política de la cultura, pero deseo distanciarme de un planteamiento que implícitamente opone unas élites homogenizantes contra otros subalternos heterogeneizantes y que interpreta las expresiones culturales como simples representaciones de estas posiciones sociales (Wade, 1997b: 87).

Assim embora apareça constantemente a noção de domesticação nesta dissertação e importante cuidar de não cair na ideia de que as classes subalternas são passivas no processo. A oposição domesticação/resistência pode apagar a complexidade das relações dentro das negociações culturais. É claro que falamos de relações desiguais de poder, mas por mais de que exista uma intenção domesticadora por parte dos mais poderosos, há múltiplas mediações, e aqueles movimentos que parecem obedecer realmente fazem parte de estratégias de negociação que podem ser muito efetivas como veremos em seguida. É por isso que quando falo das contradições na situação destas músicas assinalo que são aparentes. Essas contradições falam de lógicas sociais em negociação: finalmente o que temos é o resultado de um processo defeituoso como afirma Garcia Canclini (2005) sobre a domesticação.

Na mesma via as escolhas dos grupos subalternos dentro do processo de negociação não são necessariamente estéticas ou políticas. Muitas respondem à urgência material de sobrevivência, ainda mais quando falamos de populações vulneráveis.

O que pode ser perigoso da noção de domesticação é fixar os processos como marcadamente verticais, de cima para baixo, sendo que todos os seres sociais somos domesticados de alguma forma. Para Michel Foucault (1978) a governamentalidade se exerce através de tecnologias de poder que transcendem o mundo social sendo capazes de modelar as formas subjetivas de autocontrole. Esta ideia nos fala de processos de domesticação a nível geral, de forma independente do lugar nas hierarquias sociais. De fato, como vimos no capítulo anterior, nas classes populares existem vazios institucionais onde tal domesticação exerce menos poder permitindo expressões estéticas divergentes (Fontanella, 2008) como nas corporalidades do funk e da champeta.

Para entender esses processos, retomaremos a história de ambas as músicas desde o final da década de 1990 até hoje sempre atravessados por uma série de idas e voltas entre a marginalidade e a aceitação cultural. Na continuação, veremos como os bailes, entendidos como um dos traços mais “problemáticos” dessas estéticas, é um dos aspectos mais ameaçados dos universos culturais em questão. Analisaremos as “estratégias de negociação” dessas músicas que vão desde a configuração de coletivos de militância política à troca de códigos simbólicos e à participação em novos espaços com novas regras estéticas. Mas nessas negociações aparecem processos de domesticação que não implicam uma aproximação das partes. Veremos assim como um

dos grandes desafios dessas músicas é incluir nessas negociações aqueles que se identificam como funkeiros e champetuos diante as fragmentações sociais e simbólicas.

Músicas proibidas

João Freire e Michael Herschmann (2003) falam do fenômeno contraditório que o funk atravessou oscilando entre uma constante condenação e aclamação na mídia. Essas idas e voltas entre conquistas e derrotas coincidem também com as aparentes contradições na situação atual de ambos os universos musicais. Os movimentos musicais em questão conseguiram se consolidar como gêneros musicais influentes. Dessa forma, essa mesma mídia que condenava essas expressões culturais vai dar grande visibilidade para ambas as músicas e os jovens muito além das periferias, passam a sentir um grande fascínio por esses ritmos. Assim, champeta e funk percorreram um logo caminho desde a década de 1990 quando começaram ser alvo de criminalização. Porém, ainda que a história desses ritmos não se encontre no mesmo ponto, nem os mais otimistas dos entrevistados asseguram que a champeta ou o funk conseguiram sair definitivamente da marginalidade. No melhor dos casos acham que está próximo, mas ainda existem preconceitos sociais para superar.

Apesar disso, o funk hoje é uma das músicas mais influentes na cultura de massa do Brasil. A champeta ainda não adquiriu este lugar privilegiado na Colômbia, também porque, enquanto o Rio de Janeiro foi sempre um epicentro da indústria cultural nacional, Cartagena não alcançou essa influência em um país centralista com uma capital que se identifica mais com uma cultura de pretensões europeias ou no melhor dos casos andinas. Bogotá, está localizada quase no centro geográfico do país, assim, a lógica hierárquica de centro e periferia tem imperado figurada e literalmente. Isso se aplica em termos econômicos, políticos e culturais, portanto os andinos, também definidos como brancos em oposição aos litorais negros, apresentaram sempre grande resistência diante dos influxos culturais de outras regiões, sem sequer saber ou se interessar pela cultura da champeta.

Isso não significa que, no campo da música, aquelas de influência afro não ganhassem um grande espaço dentro da configuração nacional. De fato, como Elizabeth Cunin (2003) e Peter Wade (1997a) assinalam, no processo de construção da nação como multicultural (onde se exaltaria a cultura negra) um dos aspectos centrais são suas

manifestações musicais. Infelizmente, a champeta, por não satisfazer os ideais de autenticidade africana, ficaria fora dos símbolos nacionais colombianos.

Assim, desde o começo, a champeta precisou forjar seu próprio circuito econômico com suas próprias gravadoras e com o picó como motor de difusão das novas produções. Bem antes do surgimento da champeta crioula, o fenômeno picotero se estendia já por todo a região Caribe do país levando assim sua música para o público através dos bailes. Barranquilla, a quarta cidade em população da Colômbia, tem um universo picotero quase tão dinâmico quanto o cartageneiro e até para Venezuela tem viajado os maiores picós colombianos. Porém, em Bogotá, foi somente em 2011 que o maior picó de Cartagena se apresentaria, numa festa cujo público fora em sua grande maioria imigrantes do litoral caribe.

Em 1997 a champeta seria apresentada para a sociedade andina sob o nome de “Terapia” para desvincular o ritmo da violência. Viviano Torres, considerado o pai da Champeta afirma:

Yo le puse champeta de salida, luego la compañía decía no, que la champeta es más difícil de vender, como la champeta es más difícil. Hay que luchar muchísimo, en cambio como terapia la gente ve el baile y tal y ahí vendemos los discos y tú te vuelves famoso más rápido, entonces dije: ah bueno, pero tengan claro que eso no es Terapia, es Champeta.²⁹

O nome *terapia* seria praticamente esquecido e em 1998, a champeta fazia mais sucesso na França, onde o público descobria uma raridade: traços africanos tão fortes na cultura colombiana quase dois séculos após o fim da escravidão (Abril e Soto, 2004). Nem com esses traços cosmopolitas a champeta atrairia a elite colombiana que só mostraria interesse em tal música em 2001, quando a Sony Music gravou o disco *La Champeta se tomó a Colombia* do qual foram vendidas 60 mil cópias e considerado um total sucesso. Porém, esse número de vendas já tinha sido alcançado pelo disco do cantor Elio Boom com o sucesso “Turbina”, gravado por Rocha Disc em 1995 e distribuído em âmbito local por vias alternativas à grande mídia. Em 2002, a gravadora Sony Music lançaria sua segunda produção de champeta, mas as vendas foram de 15 mil cópias, número nada depreciável, mas ínfimo em comparação ao primeiro lançamento. Rapidamente, as fonográficas mudariam de interesses e a champeta ficaria novamente confinada à localidade, sem perder sua dimensão internacional dentro do mercado do World Music.

²⁹ Entrevista Viviano Torres, Cartagena. 31.03.2010

Para Viviano Torres, cantor do grupo pioneiro Anne Swing do qual sairiam grandes nomes da champeta como Luis Tower e Charles King, o problema com as grandes gravadoras é que enxergavam a champeta como uma moda passageira, desconhecendo uma história de mais de cinco décadas.³⁰ A Champeta ficaria no esquecimento do centro até 2013 quando Caracol Televisión, um dos dois maiores canais de televisão privada da Colômbia, produziria a novela *Bazurto* cuja trilha sonora seriam as champetas da Organização Musical Rey de Rocha (OMR), produtora do maior picó de Cartagena. Este estilo musical reinventado no subgênero “champeta urbana” voltou a invadir as rádios e tem hoje um espaço reservado nas boates da capital. Essa “champeta urbana” se diferencia das anteriores por ser produzida completamente de forma eletrônica e por sua proposta, tanto no campo musical como na estética pessoal dos artistas, ser muito similar a do *reggaetón* que conquistou há mais de uma década, e não sem resistência, esses espaços centrais na indústria cultural colombiana.

Assim, o caminho do funk foi muito mais massivo desde o começo. O texto do funkeiro Magno Lúcio, publicado no perfil de *Facebook* do Mc Márcio Riso, condensa a história do funk vista desde dentro. Segundo Lúcio:

O Funk carioca pode ser dividido em 3 gerações estendidas. A primeira vai do início dos anos 80(82,83) - qdo começa a surgir por aqui os funks americanos de Miami (...) até o início dos 90. A segunda geração da-se início em 92 (pode acreditar q sim). Nessa fase o mote era louvar as favelas em letras de rap e pedir a paz (foi a época em q se destacou a violência entre jovens em bailes DE CLUBE - nos morros dificilmente havia (havia traficantes lá, né? Não permitiriam) (...)) Infelizmente, essa fase termina com uma eclosão dos bailes de briga (...) No fim dos anos 90 (98,99) os raps - e o próprio funk melody fica minguado - dão lugar aos chamados 'gritos de galera' (...) Muitos jovens morreram nessa época por causa dos "corredores". Em 1ª de dezembro de 1999, depois de várias denúncias que iam de abuso a menores (sexual, inclusive) à promoção de violência entre jovens (...) a ALERJ promove uma ação e fecha os bailes funks de clube do RJ (...) É o fim da segunda (e melhor, há que diga) geração do Funk. A terceira geração do funk nasce meio que da necessidade do funk, combatido pelo acontecimento da década anterior, se reinventar. A violência - tanto a efetiva, como as de outrora cantada em suas letras - não seria uma boa estratégia pra reergue esse ritmo que embalou favelas sebastianas. Qual componente poderia ser usado, como novo 'chamariz', em suas letras?...Claro! O que melhor representa o Rio senão a sexualidade de seu povo!? No início dos anos 2000 (...) começa o 'funk geração 21' (2+1= 3, né rrsr - 3ª geração do funk) (...) A última fase desse, inicia com sugestões lascivas em suas letras e agora, já na segunda década (do século e da geração deste funk), estamos na protuberância dessa evolução (involução, se me permite) - a dança da bundinha que já foi de quatro, agora tá "de oito" (e com o rabo bem pro ar!)³¹.

³⁰ Entrevista Viviano Torres, Cartagena, 31.03.2010

³¹ <https://www.facebook.com/MCMARCIORISO?fref=ts> consultado em: 08.10.2014

O que Magno Lúcio chama de “segunda geração do funk” começa com o arrastão que, como vimos, parece uma resposta a essa nova era de produção de funk nacional. Em 1989, o disco “Funk Brasil” foi lançado e acabou alcançando o número de 250 mil cópias vendidas. Já em 20 de maio de 1990 foi publicada a matéria do jornal “O Globo” intitulada “Gangues de rua aterrorizam o subúrbio” que descrevia como grupos de delinquentes faziam arrastões aos domingos à noite quando saíam do baile funk.

Todos os ingredientes explosivos estão reunidos na matéria: traficantes de drogas mandando os brigões sossegarem, seguranças dos bailes fazendo vista grossa, líderes de galeras que andam armados e vários assaltos e espancamentos nos ônibus na madrugada. Tudo isso, fora o som estridente, que não deixa a vizinhança dormir (Essinger, 2005: 119).

Em 1992 a histeria coletiva desencadeava-se com os “arrastões” que já não existiam no subúrbio, mas nas praias da Zona Sul.

Essa segunda geração que nascia com o dramático episódio do “arrastão” caracterizava-se por louvar a favela e pedir a paz. Essas temáticas parecem óbvias se lembrarmos do processo de demonização que sofreram o funk, os funkeiros e, nessa via, os “favelados”, todos cobiçados como se fossem parte de um mesmo “mal” que ameaçava a tranquilidade da Zona Sul. Como afirma Carvalho (2011: 134)

As representações dos grupos hegemônicos não acionam imagens de favelas no plural, mas sim a imagem de uma única entidade totalizante. Como se esses territórios estivessem situados em uma outra cidade, utilizam um olhar que não enxerga as práticas cotidianas e concretas que por lá circulam.

Por isso, mesmo as letras falavam das características dos diferentes bairros periféricos e de favelas com nome próprio. Existia também uma vertente que tomaria o nome de “funk consciente” que desde então denunciava os tratos injustos e ainda violentos contra os funkeiros e, em geral, contra os moradores das comunidades como o clássico “Rap da Felicidade” cujo refrão (“eu só é quero ser feliz / andar tranquilamente na favela onde eu nasci, é / e poder me orgulhar / e ter a consciência que o pobre tem seu lugar”) viraria sucesso além dos morros e do subúrbio, se inserindo como um clássico da música popular mesmo para quem não quer aceitar o funk dentro da MPB.

Para Stuart Hall (1996: 358), “esta ‘visión’ del lugar del Otro, por así decirlo, nos sitúa no solamente en su violencia, hostilidad y agresión, sino también en la ambivalencia de su deseo”. Assim, devido a essas mesmas perseguições e representações totalizantes, na medida que o funk figurava nos cadernos policias ia aparecendo também nos cadernos culturais (Herschmann, 2000). O funk seguia

crescendo para desespero dos setores conservadores que o viam como ameaçador. Uma das alternativas mais “aceitas” do funk seria o *melody*, tanto porque esteticamente é mais comercial por ser similar ao *pop*, como por suas letras falarem de amor, e não de crime, sexo ou da realidade da vida na favela da que nem todos querem escutar.

Em 1994, enquanto apareciam várias proibições contra os bailes das comunidades próximas à zona sul, Xuxa³² gravava músicas com Dj Marlboro, os donos das equipes conseguiam programas radiais de funk, começava o funcionamento do canal de televisão da equipe Furacão 2000, aparecia o documentário Funk-rio, e o Jornal do Brasil falava que “Funk também é cultura” (Essinger, 2005). Para o final da década de 1990, o Dj Marlboro seria convidado para tocar em algumas boates *cult* da zona sul. Enquanto a música conquistava novos espaços, os bailes eram cada vez mais perseguidos. Por uma parte estavam os chamados “bailes de corredor” nos quais se enfrentavam dois bandos (“Lado A” e “Lado B”), geralmente conformados por moradores das mesmas zonas geográficas, e lutavam de forma quase coreográfica num momento da festa dedicado a isto em alguns bailes de clubes. Para Herschmann (2000) essas brigas tinham um caráter ritual o que não seria tão bizarro já que várias manifestações performáticas envolvem a produção de masculinidade e incluem violência. Um exemplo disto é o caso da dança Zulu “Ngoma” que inclui uma competitiva estreitamente relacionada com o cortejo (Meintjes, 2004). Outra referência, sem ir tão longe, está a capoeira que sofreu também fortes proibições.

Junto as frequentes informações sobre feridos e ainda mortos nos “bailes de corredor” apareceram notícias sobre sexualidade precoce, das quais falamos no capítulo anterior, o que acabou justificando o fechamento dos clubes em 1999 e a promulgação da lei estadual nº 3.410 de 29 de maio de 2000 que estabeleceu severas restrições as festas, o que acabou, para Lúcio, com a segunda geração do funk. Mais de 30 clubes foram interditados (Alvim e Paim, 2000) e o baile funk ficou acantonado nas favelas desde então e só na atualidade está ressurgindo, em alguns casos de forma tímida e esporádica.

A indústria fonográfica estaria totalmente fechada ao funk. O que não impediu que a Furacão 2000 lançasse o disco “Tornado muito furioso 2” com sua própria gravadora, vendendo 10 mil cópias regulares além das piratas por um modesto preço de

³² Maria da Graça "Xuxa" Meneghel fez carreira como cantora, atriz, modelo e apresentadora de televisão sendo uma reconhecida figura dentro da indústria cultural brasileira, fazendo também sucesso a nível internacional.

R\$ 10,90 reais nas bancas jornais frente as recusas das lojas de discos de comercializar o produto (Essinger, 2005). Diante do sucesso, as grandes gravadoras se reconciliaram rapidamente com o gênero e em 2001, vários MCs foram contratados, entre eles o Bonde do Tigrão, MC Vanessinha, Mr. Catra, Naldo e Lula, todos expoentes do “funk sexual” da terceira geração, a exceção da última dupla mencionada da vertente *melody*.

Em 2004 o grupo “Gaiola das Popozudas” fez grande sucesso a nível nacional e internacional, provocando polêmica pelo conteúdo obsceno, sendo sua vocalista (“Valesca Popozuda”) precursora de uma carreira solista em 2013 com o *single* “Beijinho no ombro” que superou 15 milhões de visitas no *youtube*. Respondendo ao sucesso, a gravadora Universal Music contratou a artista em 2014 e está preparando um documentário sobre a mesma intitulado “Da favela para o mundo”³³. Outro fenômeno feminino do mundo funk seria a MC Anitta, que assinou em 2013 um contrato com a gravadora Warner Music.³⁴ Porém, a mesma tomou o rumo do *pop* desfazendo-se do título de “MC” e desvinculando-se desse ritmo “maldito”.

Vemos como tanto o funk quanto a champeta têm diferentes estratégias para sobreviver trabalhando de forma paralela ao mercado formal ou às vezes se encontrando com ele. Para Marlboro,

todos os melhores momentos do funk é quando ele não está na mídia. Porque quando ele está na mídia além de trazer a perseguição também traz os oportunistas. Quando ele não está na mídia ele realmente faz o trabalho que se necessita para que as pessoas possam curtir. Porque o funk ele é antropofágico, ele produz, ele executa, ele consome, ele mesmo, ele faz o ciclo dele de consumo e de produção e de se antropofagir dentro dele.³⁵

Várias décadas de resistência desta indústria cultural confirmam a citação do DJ Marlboro. Os ciclos de produção de ambas as músicas não precisam de propaganda mediática para funcionar. Mas embora ele, como produtor, afirme que é melhor para o funk quando não está na mídia, para os artistas é forte o desejo de se inserir no mercado fonográfico das grandes gravadoras e ser mundialmente famosos. Este processo *zigzagante* entre a informalidade e a formalidade, entre o mercado independente e as grandes gravadoras, entre a *glamourização* e a demonização, como referem Freire e Herschmann (2004), implica negociações complexas.

O alto grau de informalidade desses circuitos paralelos – não reconhecimento de direitos autorais, uso da pirataria como veículo, com o objetivo de estourar nos bailes

³³ <http://www.valescapopozuda.art.br/site/index.html>

³⁴ <http://anittaoficial.com.br/>, <http://www.warnermusic.com.br/portal/artistnews.aspx?105>

³⁵ Entrevista DJ Marlboro, Mangaratiba, 11.09.2014

para só depois chegar nas rádios e grande mídia - opera com lógicas opostas às tradicionais do mercado fonográfico, o que implica dificuldades na hora de entrar no campo formal. Isso faz com que, mesmo quando as grandes gravadoras assinam contratos com os artistas, estes se deparem com uma série de obstáculos burocráticos e culturais.

Sobre isso, vejamos o que nos diz o cantor de funk Mano Teko sobre a história do seu primeiro grande sucesso:

MT: Eu fiz uma versão da música chamada “Maria Maria” de Milton nascimento e ai quando eu foi pedir autorização me disseram, você não pode fazer isso aqui não. E ai eu já estava estourado nos bailes. Ai para sair nos discos tinha que ter autorização, era um problema profissional. Ai acho que nem chegou no conhecimento do Milton, no conhecimento dele mesmo. A gravadora mesmo, a editoria local ela já não autorizou.

MA: E por quê?

MT: Porque não era interesse dela. O funk sempre foi mal visto, sempre teve uma maldição encima. É perigoso, não era uma coisa positiva e tal. Então de repente uma música funk fazendo uma versão de Milton Nascimento que acho que é o cara da MPB, e agora a música dele feita um funk, não. Hoje de repente pode que não, mas em aquela época era pior ainda. Hoje ainda é ruim a visão encima do funk, mas em aquela época, noventa seis noventa sete, acabou não saindo. Saiu em CD pirata, mas a música estourou. Eu fiz muito sucesso com aquela música.³⁶

Assim, quando o referido artista teve a oportunidade, nunca considerada, de entrar no mundo fonográfico formal, as lógicas que operavam neste universo foram incompatíveis com o proceder do funk. Ele não teve a autorização autoral também porque sua canção implicava uma subversão de um símbolo nacional (Mizrahi, 2014).

Além dos requerimentos legais, os artistas que assinam contratos com grandes gravadoras geralmente se sentem explorados ou pouco apreciados. Não existe uma compressão de parte mútua das lógicas e velocidades com que operam cada um dos circuitos. No caso da champeta, os poucos artistas que conseguiram assinar contratos com grandes gravadores sofreram desentendimentos legais. Eles, os artistas, se queixavam de não serem corretamente publicizados, o que pode explicar porque ambos os ritmos não deixam de ser músicas estigmatizadas. Sobre isso, Essinger (2005) conta como foi lançado o disco Funk Brasil: a gravadora não gostava de exibi-lo e ainda um dos produtores pediu que seu nome fosse retirado do rótulo do L.P, do que se arrependeu quando o “filho indesejado” ganhou notoriedade com o disco de ouro em vendas.

³⁶ Entrevista Mano Teko, Rio de Janeiro, 25.03.2014

Para o cantor Charles King, as grandes gravadoras assinaram contratos com os artistas mais representativos da champeta só para enfraquecer este estilo que ameaçava perigosamente as outras produções. Segundo ele, a falta de atenção por parte das gravadoras para com os artistas desse gênero só pode se explicar como um intuito de silenciá-los visto que, uma vez contratados, deviam guardar exclusividade para empresas que não os publicizavam e que não produziam discos novos. Isso levou os artistas a descumprirem seus contratos fazendo produções informais dentro do mundo picotero.³⁷

O caso do “Bonde de Tigrão”, que alcançou grande sucesso na indústria independente funkeira, mas que depois de produzir para a gravadora Sony Music fracassou, é similar. Com a fama na cabeça, o cachê do bonde subiu tanto que não eram mais contratados pelos eventos de funk. Por outro lado, a gravadora insistia em levá-los para o *pop*, enviando para as difusoras de rádio peças de *pop* em lugar dos funks que estavam estourados nos bailes (Essinger, 2005: 210). Esse intuito de “domesticação comercial” não funcionaria, e o bonde, com seus membros tingidos de loiro e fazendo o papel de “certinhos”, seria esquecido pelo público.

Por outra parte, quando as grandes gravadoras finalmente assinam contratos com artistas, consideram que não são produtos acabados. Antes de serem lançadas na grande mídia as peças de funk de interesse das *majors* devem passar por um processo de “domesticação estética” que os torna aptos para o consumo. Para Gilroy (2000), essa condição de “inacabadas” das manifestações da diáspora são distintivos de outras lógicas de permanente troca e reinvenção e as peças gravadas em um disco não são senão formas estéticas de “colonização mercantil”.

Porém, essa dominação também encontra múltiplas resistências. Uma delas a volta para o inacabado presente nas intervenções ao vivo que tanto no funk quanto na champeta encontramos. As performances dos Dj manipulando as peças e adicionando efeitos de som no baile, trazem de volta essas peças para a vida.

Domesticação

Tanto o funk quanto a champeta encarnam perfeitamente a denominada “cultura popular”. Elas são consideradas por parte da chamada “cultura dominante” como expressões “grotescas”, nos termos de Bakhtin (1993), moral e esteticamente

³⁷ Entrevista Charles King, Cartagena, 05.04.2010

antagônicas. Mas, como já advertimos, nenhuma dessas duas culturas são esferas homogêneas. Todos os antivalores denunciados pela mídia que encarnam essas estéticas dão para elas grande visibilidade, que, na mesma medida, gera medo e produz fascínio (Freire e Heschmann, 2003: 62). Para Stallybrass e White (1986, p.17), “la repugnancia y la fascinación son los polos gemelos de un proceso en el cual el imperativo político de rechazar y eliminar la degradación de “lo bajo” entra impredeciblemente en conflicto con el deseo de ese otro.” Esse interesse das classes dominantes por essas músicas é explicado pelo MC Smith da seguinte forma:

Esse povo quer sentir um pouco do perigo, da adrenalina, eles querem sentir um pouco de como é isso de morar na comunidade, de ser esperto como nos somos, de ser pronto para a vida como nos somos, de estar preparado para tudo como nos somos, de entender tudo como nos somos, de dar valor a família como nos damos. Eles não entendem, são muito mimados, são diferentes, são muito diferentes da gente, mas eles gostam [do funk] porque é bom. Não acredito nisso que a comunidade somos os que estamos descobrindo o mundo. Pelo contrário, nos criamos e eles copiam.³⁸

De fato, para Mylene Mizrahi (2010: 197), a forma na qual o funk consegue se inserir no mercado, primeiro nos bailes das classes populares, depois chegando a rádio e finalmente até a televisão,

é a perfeita inversão das lógicas distintivas, como ilustradas por Simmel (1957) e Bourdieu (1984). No lugar do *trickle down effect* simmeliano, tão inspirador do *Distinction* de Bourdieu, temos o *bubble up process*, expressão utilizada pelo antropólogo Ted Polhemus (1994, p. 10) para falar de como as tendências das ruas tornaram-se fundamentais para constituição do alto gosto e da criação na indústria da moda europeia.

Embora seja certo que a classe média começou a se interessar pelo funk e adotar esta música e ainda algumas de suas estéticas, não são todos os estilos os que conseguem fazer esses processos e virar fundamento do “alto gosto”. Antes de serem adotadas, as tendências de rua passam por um processo de dominação cultural.

Ruben Oliven (2010), no seu artigo “As metamorfoses da cultura brasileira”, explica que existem pelo menos dois tipos de movimentos nas relações entre a chamada cultura popular e o que é designado como cultura dominante. Um deles na apropriação por parte da cultura dominante das práticas populares e o outro no sentido inverso. “O que há de comum em ambos os movimentos é a apropriação de expressões de outros grupos e sua recodificação e introdução num outro circuito no qual estes elementos são dotados de novo significado e, portanto, utilizados de forma a afetar seu significado original.” (Oliven, 2010: 65).

³⁸ Entrevista MC Smith, Rio de Janeiro, 19.08.2014

No caso da adoção da champeta e o funk, temos um movimento de baixo para cima, explicado por Oliven (2010: 65) nos termos de Menezes, por três momentos:

No primeiro, o da *rejeição*, a cultura popular é vista como “delito” ou “desordem” e contra ela são acionados os aparelhos repressivos como, por exemplo, a polícia. No segundo, o da *domesticação*, o aparelho científico das classes dominantes é utilizado para separar os componentes da cultura popular considerados perigosos daqueles considerados apenas figurativos ou exóticos. Esta é a fase da dominação simbólica que se caracteriza pelos registros, conceptualizações, tipologias, interpretações, teorias e modelos. No terceiro momento, o da *recuperação*, a ação simultânea dos aparelhos ideológicos e da indústria cultural transforma as expressões culturais das classes dominadas em itens codificados de museus e exposições, em mercadoria exótica para consumo turístico, em instrumentos ideológicos de inculcação pedagógica, etc.

Tanto o Funk quanto a champeta parecem ir e voltar entre os três processos sem conseguir por completo sair do primeiro momento. No primeiro capítulo analisamos a etapa da *rejeição* dessas estéticas perigosamente próximas. No segundo vimos porque tais estéticas são tão ameaçadoras. Já neste terceiro capítulo, estamos analisando os processos de *domesticação* de ambos os ritmos. O funk, ao nosso ver, ainda possui aspectos que caracterizam o terceiro momento, de *recuperação*. Isto ocorre, por exemplo, quando é incluído dentro do acervo do Museu da Imagem e Som do Rio de Janeiro, como aponta Lippmann (2013). Porém, os aparelhos ideológicos ainda não coincidem com a indústria cultural para completar o processo de *recuperação* do funk e da champeta, também porque estas apresentam várias formas de resistência.

Essa complexidade nos processos pode ser explicada pelo fato, como afirma Garcia Canclini (2005), de nas sociedades latino-americanas não se aplicar a ideia de distinção defendida por Pierre Bourdieu de que as classes populares estão atadas aos “gostos da necessidade” enquanto as dominantes têm a liberdade de cultivar um gosto próprio. A multietnicidade desses países faria com que nem a cultura dominada nem a dominante tivessem significação cultural autônoma. Isto implica que a dominação cultural seja um processo “defeituoso”.

Meninos bons e os indomáveis

Tal como já sinalizamos, o tipo de funk que foi mais facilmente aceito pelo público de classe média e teve um espaço na grande mídia foi o *melody*. Este funk nasceu do *Freestyle* estadunidense sendo muito mais melódico do que a batida do *Miami Bass*. Mais parecido com o *pop*, se afastando dos tambores que lembram de

negritudes, sem a presença do baixo que retumba, com letras de amor em lugar de sexo e com uma dança lenta na que os corpos se abraçam romanticamente, o funk *melody* não era tão transgressor quanto os gêneros que veriam depois. Isso não significa que não houvesse polêmica sobre a letra de algumas peças, nem que deixasse de ser qualificado como música esteticamente pobre e carente de talento e criatividade. A cultura hegemônica mostraria resistência também diante esta vertente, porém, muitos daqueles conhecidos que declaram não gostar do funk reconhecem e cantam empolgados muitas das peças deste gênero que conseguiu se filtrar até camadas mais altas da sociedade.

A função do funk melody dentro dos bailes funk de periferia era aportar ao baile um momento romântico donde parava essa dança provocativa individual, descrita no segundo capítulo, e se permitia a aproximação dos corpos. Segundo Tojão, dono da equipe Espião: “Esse momento pagode, funk melody, dentro do baile é para dar uma acalmada, é para dar uma seguradinha, e as pessoas dançarem, se não tem essa música como é que vou paquerar. Lentinha você pega uma menina.”³⁹

O funk *melody* marcaria a adolescência de toda uma geração carioca muito além das barreiras de classe, raça ou geográficas. Isso se fez óbvio no dia do Baile do Bené na Fundação Progresso. Como falei anteriormente esta festa era mais heterogênea do que o evento “Eu Amo o Baile Funk”, também pela quantidade de pessoas no público (se esgotaram os 10 mil ingressos), mas também quase todos eram de classe média aquele dia na Fundação, o que era para esperar, pois os preços eram os mesmos: R\$ 20 reais o primeiro lote, que esgotou com rapidez, e, posteriormente, R\$ 40 reais, ficando o último lote por R\$ 50 reais.

No começo teve uma rodada de música de baile charme e depois mais uma de música lenta romântica. Finalmente às 2:00 iniciou o show de “Bucheça”, que estava longe de ser o funk batidão, nos parecendo mais um tipo de pagode. De fato, a própria montagem do show já demonstrava a “descaracterização”: o “Bucheça” cantava no meio de dois dançarinos brancos fazendo movimentos de *pop* a cada lado dele, bastante distinto dos movimentos sensuais do bonde dos Ousados que presenciei nos eventos “Eu Amo o Baile Funk” e “Rio Parada Funk”.

³⁹ Entrevista Tojão, Rio de Janeiro, 20.11.2014



Bonde os Ousados. Rio Parada Funk.

Os artistas convidados para o Baile do Bené eram “Bucheça” e o “MC Marcinho”, ambos expositores do funk *melody*. O primeiro se tornou famoso na década de 1990 como integrante da dupla “Claudinho e Bucheça” que vendeu mais de 3 milhões de discos, mandando “mensagens do bem” nas suas letras. A dupla foi ainda indicada ao prêmio artista revelação da cadeia MTV, um reduto da classe média, antes que Claudinho perdesse a vida num acidente automobilístico. “O mais importante do sucesso, conta Bucheça, é que ele ajudou a quebrar a imagem de que 'o funk é só para preto, ladrão, prostituta - quer dizer menina que não se da valor -, favelado e pobre” (Essinger, 2005: 197).

Assim, o funk daria o primeiro dos passos no sentido da domesticação, desmarcando-se desse público originário que condensa o “Outro”. O tipo de funk e de champeta que são aceitos hoje no mercado e reconhecidos na indústria cultural são os que atravessam um processo que implica a dominação dos elementos considerados perigosos. Nesse sentido, os traços transgressores, que vimos no segundo capítulo, são censurados pelos requerimentos mercantis.

Como esse “outro” é “preto”, como evidencia o próprio Bucheça, o funk melody apresenta uma tendência ao “branqueamento” do funk. Isso não é um processo novo nas lógicas de dominação cultural no Brasil. De acordo com Oliven (2010: 67-68), isso ocorre também com a Umbanda⁴⁰:

⁴⁰ Religião de raízes afro-brasileiras.

O substrato desta fusão pode ser resumido do seguinte modo: por um lado o negro só pode ascender socialmente nos marcos da cultura branca, precisando, portanto, ajustar sua herança africana aos cânones de uma sociedade na qual a ideologia branca é dominante. Por outro lado, como o branco e o mulato não podem negar a influência africana no Brasil, a ideologia umbandista reinterpreta a tradição afro-brasileira segundo as conveniências da cultura branca. O papel da classe média é assim crucial na consolidação da nova religião (...) que desenvolvia uma Umbanda marcadamente desafricanizada e frequentemente bem nacionalista.

Assim, embora no funk existam resistências raciais, também existem alguns processos de domesticação que podem esconder uma ideia de branqueamento. Isso não significa que seja um processo idêntico ao da Umbanda, nem que o funk vá ser desafricanizado.

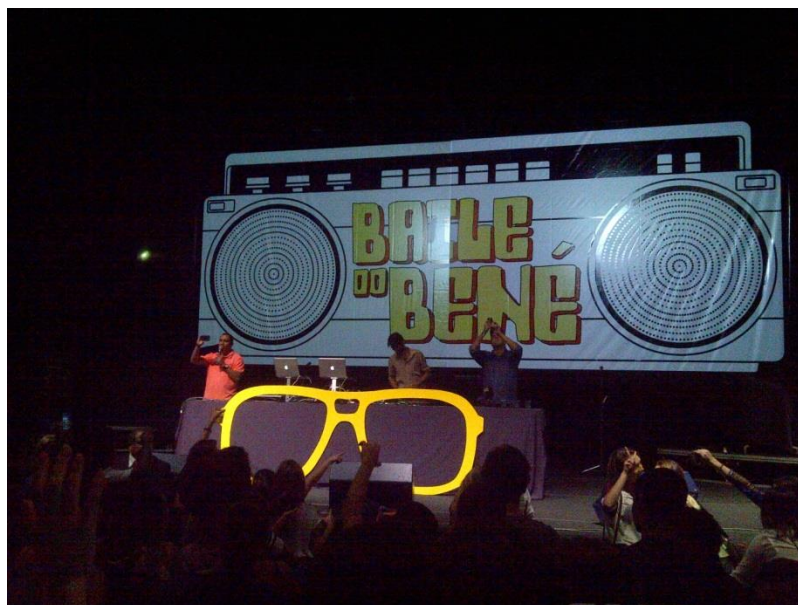
Este tipo de domesticação opera em outros níveis. Segundo Gustavo, um dos integrantes do Bonde do Tigrão, citado no livro de Essinger (2005: 210):

Acho que a gravadora queria que a gente mudasse da água para o vinho, do funk para o pop e seguisse a linha Claudinho e Buchecha(...) a nossa cara é aquele funk cheio de gírias, do batidão, coreografado, que o pessoal gosta. Ficou muito certinho e o pessoal estranhou. O funk não é certinho

Tal situação também demonstra que o público, sempre heterogêneo, também não obedece cegamente a essas regras estéticas dos dominantes.

De fato, esse processo de censura, domesticação e até branqueamento não é nem unilateral nem totalmente efetivo. Ainda o *melody*, aparentemente menos transgressor, apresenta hibridismos trazendo consigo formas estéticas e ideias “perigosas” capazes de questionar com sutileza, mas efetividade, valores estabelecidos. No final dentro da negociação cultural esta vertente abriu muitas vias.

Onde veria os matizes dos processos de negociação entre a cultura “dominante” e a “popular” respeito ao funk seria na noite do Baile do Bené na Fundação Progresso. Esse dia me acompanhava Patrícia, uma amiga negra, carioca de classe média, moradora da zona leste, que não gosta de funk, mas que me disse que cresceu curtindo as canções de Buchecha. Patrícia soube me contar a história da morte de Claudinho, de como Buchecha quase não conseguiu ficar famoso novamente, e como compôs uma canção para seu amigo e parceiro. Porém, seu conhecimento sobre o funk não se limitava a este artista e seguiu me contando as histórias de todos os clássicos do funk que tocaram durante o intervalo entre o show de Buchecha e do MC Marcinho, a segunda atração da noite.



Montagem de palco. Baile do Bené. Fundação Progresso.

Nesse intervalo, os funks clássicos, mais antigos, foram alterados, remixados, com uma batida totalmente diferente, bem mais pop, abrindo com o “Rap da felicidade”, cantado pelo público aos gritos. Posteriormente, o “Rap do Salgueiro” fez emocionar a todos, seguido do “Rap das armas” e do “Rap do Silva”, todas peças do “funk consciente”. Sobre isto, eu tive o conhecimento que o refrão desta última música que diz “era só mais um Silva” faz referência a todo o povo brasileiro, especialmente das classes populares, onde o sobrenome “Silva” é muito comum. Além disso, esse mesmo funk fala da história de um jovem pobre assassinado e denuncia o preconceito contra o funkeiro. O remix chegou até a peça “O show das poderosas” da cantora Anitta enquanto as meninas do público que invadiram o cenário reproduziam cada movimento da coreografia do vídeo.

Estavam ali esses milhares de jovens de classe média e alguns de classes populares cantando com sentimento aquela música, o que nos faz entender o alcance do funk. Aqui já não tem mais ponto de interseção com a champeta. O funk ultrapassou todas (ou quase todas) as barreiras, apesar da resistência, discriminação e estigma. Ainda na mesma noite, ao tocar o funk “Tipo Colômbia” de MC Frank, que eu conhecia por ser a única referência direta à Colômbia que achei no funk, todos os presentes sinalizaram com as mãos fazendo referência a fuzis apontados para o céu em uma clara apologia ao tráfico de drogas, proibido, segundo a lei, mas que ali se apresentava com certo humor, apresentando uma realidade que é da maioria dos presentes.

Do lado do romântico funk melody, que era o centro da festa, apareciam essas peças que fazem parte da cultura popular carioca levando até esse público não só as mensagens de denúncia política dos “funk conscientes”, senão símbolos transgressores por meio de expressões corporais que colonizam outros espaços. Vemos, assim, como a domesticação se encontra com resistências, como o processo de “limpeza” tem que ceder terreno e não pode evitar que se filtrem símbolos.

Os “filhos malditos” do funk são as vertentes “proibidão” e “putaria”. Afastando-se do *melody*, estes ritmos sempre têm uma batida marcada, são pensados para rebolar e falam de assuntos politicamente incorretos e moralmente desafiantes. Ambas as vertentes devem sua origem aos próprios processos de estigmatização. Acantonado na favela, tais ritmos são acolhidos pelas “autoridades locais”, ou seja, os dirigentes do tráfico de drogas. Para “MC Leonardo”, o fechamento de clubes “fez com que o baile, pedindo socorro, fosse parar nas bocas de fumo. E quando você está pedindo socorro, quando você está morrendo, qualquer coisa é válida”⁴¹. Como se fossem respostas rebeldes, embora não conscientes, o funk cantou para incomodar mais ainda.

É ali quando nasce o que Magno Lúcio chama a “terceira geração do funk”, onde a violência dos bailes acabaria e com ela os pedidos de paz nas letras. As novas fontes de inventiva seriam o tráfico e a sexualidade, duas variáveis que influenciam fortemente na cotidianidade das populações das comunidades que vivem nas favelas. Já desde os “bailes de corredor”, essa divisão territorial cantada nos “funk de galeras” trouxe também uma divisão por influência dos comandos do tráfico de drogas e crime organizado. Desde então, começa o estilo *proibidão* que, segundo os principais meios de comunicação, faz apologia ao tráfico. Porém, para os MCs que compuseram tais letras, estas são expressão de uma realidade forte e presente. Segundo o “MC Smith”,

Tentaram falar que éramos marqueteiros do tráfico (...) mas eu estou incitando o quê? Estou só mostrando o que acontece. Mostrar que o Rio de Janeiro é bonito é fácil. Mas mostrar que uma comunidade carente, de pessoas que precisam de educação, estudo, inserção social (...) Então é abrir o olho a sociedade.⁴²

Esse tipo de funk teria múltiplos inimigos na esfera pública e é ainda o único estilo legalmente proibido, o que fez com que cinco dos MCs que cantavam “proibidões”, incluído o próprio Smith, tenham sido levados para a prisão em 2010, ficando reclusos por duas semanas, sob a acusação de apologia ao crime.

41 Discurso MC Leonardo III Conferência Funk, 26.08.2014

42 Entrevista MC Smith, Rio de Janeiro, 19.08.2014

Herdeiro desse processo, surgiria uma nova temática ainda no campo do “proibido”, o “funk pornográfico” ou *putaria* com letras sobre sexo explícito, sendo o tipo de funk que mais circula hoje, ocupando a maior parte do repertório nos bailes de comunidade. Porém, são muitos os opositores a esta vertente. Além dos críticos conservadores de sempre, grande parte do universo funkeiro acusa este estilo por legitimar o estigma contra funk e ser a principal causa de fragilização do funk hoje. DJ Vinimax, especialista em “passinho”, é um dos exemplos de crítica contínua ao “funk putaria”, como podemos observar no seu perfil de *facebook*. As principais são a sua má qualidade e o dano que faz para o movimento funk. Sobre isso, ao questionarmos o “MC Pingo do Rap”, artista do “funk consciente”, sobre o “funk putaria”, ele diz o seguinte:

Eu acho assim, de boa, cada um canta ali o que quer cantar. Eu acho ruim pra o movimento, como está a linguagem hoje do funk, está ruim para o movimento. Porque as críticas ficam com razão. (...) Porque vai cair na banalização, vai ser banalizado o movimento, o movimento perde em conteúdo (...) porque o problema não é em si a pornografia, é que só pornografia toca, só isso. Porque isso é o mercado e até algum momento estava ganhado, estava vendendo (...) o movimento funk esta jogando farinha no ventilador, não tem qualidade, estou sem espaço, (...) então é ruim, sim! (...) você se espelha no quê? No que está mais próximo. Falar de abrir portas para o funk hoje em dia, está muito difícil.

Na III Conferência de Rio Parada Funk, os problemas de percepção pública que traz a “putaria” foi o tema principal, embora o título tenha sido “Oportunidades para o funk Carioca nas olimpíadas 2016 e megaeventos do Rio de Janeiro”. Os convidados foram a representante da empresa olímpica Marta Tellez; Sérgio Valente, da TV Globo; “MC Smith” e “MC Duda do Borel”, “MC Leonardo” e “DJ Marlboro”. A intervenção da representante da empresa olímpica se limitou a dizer que estavam abertos para variadas atividades culturais. Entretanto, a polêmica começou quando o jornalista Sérgio Valente, da TV Globo, convidou os funkeiros a serem “mais inteligentes” e pensar na “percepção social do funk” na hora de fazer música, que possa ser comercializada como qualquer outra marca. Isso implica deixar de falar pornografia na música porque não faz sentido ter um evento como o *Rio Parada Funk*, cuja estratégia de desestigmatização era convidar os funkeiros a “trazerem suas famílias” e seguirem promovendo músicas para maiores de 18 anos (que na prática são, em suma, produzidos por menores, segundo as pesquisas do “DJ Vinimax”).



Mesa de confêrencia Rio Parada Funk. MC Smith no microfone.

As demais intervenções que seguiram, exceto por parte do “MC Leonardo”, que se centrou nas proibições dos bailes, falariam da necessidade de reinventar o funk e acabar (ou pelo menos amenizar) com o estilo “putaria”. Para Marlboro:

Se daqui a quatro anos o Rio de Janeiro não muda a qualidade das letras, a qualidades das músicas, a qualidade artística; daqui a quatro anos São Paulo vai dominar o mercado do funk do Brasil (...) e se continuar botando aquela pornografia nas músicas, dentro da favela, (...) não vai sair daquela marginalidade, para pista, para rua. Vai ficar na rua de diário, no carro e na favela com essas músicas pornográficas. (...) Agora você não vai passar na história, não vai ser Nelson Rodrigues que era conhecido pela sua pornografia, mais ele não fazia nada de pornografia, ele fazia uma sensualidade na cultura original (...) conquiste o mundo porque o funk é a marca.

Mas convencer os funkeiros de se censurar não é tão simples. Quando chegou o momento das perguntas a MC Vivvy de Austin, falou que achou muito interessante as intervenções,

só que tem alguns traços assim que eu percebo, alguns discursos de normatização do funk (...) de colocar o funk no quadrado estabelecido para ele. E uma doutrinação do funk (...) trazer a família para o funk e interessante, é bonito. E disse que o funk pode ser uma manifestação cultural da família também. É legal, é interessante a gente vai ganhar espaço com isso. E dá para fazer isso sem perder a essência de suas referências. Então eu acho que a gente consegue fazer uma distinção muito boa em que a gente não precisa deslegitimar o funk como ele é feito na sua natureza, na sua técnica, para dizer que o funk vai ganhar um espaço maior. Eu ouço um montão de palavrão no rock, e ninguém deslegitima (...) então deslegitimar a forma na que a gente faz a nossa arte é meio louco. Dizer que a gente tem que seguir tal e tal padrão é muito doido. Então o que é legal e é estratégico é, além de ter o nosso “proibidão”, e ter o nosso “permitidão”. Ter ambientes que a família vai poder

estar, mas tem peças teatrais com temas que ninguém vai trazer uma criança, então vai ter um ambiente em que o funk vai poder se expressar para toda a família e vai ter um ambiente em que o funk vai ser o que é na sua natureza!

A intervenção da MC provocou aplausos emocionados do público.



MC Vivy na sua intervenção na III conferência Funk.

Já “MC Smith” respondeu, alterado, que, se eles se empenharem em cantar essa música, terminariam na cadeia, mas, curiosamente, esse tipo de “funk pornográfico” na boca de “Tati Quebra-Barraco”, “Deisi Tigrona”, a “Gaiola das Popozudas” e “Mr.Catra” conseguiram ultrapassar a esfera da favela e se inserir em um mercado não só nacional como também internacional.

Esse jogo do “proibidão” e “permitidão”, mencionado por “MC Vivy”, não é novo no funk. Uma das estratégias de inserção desses estilos é por meio da criação de duas versões: a original, que é proibida, e uma versão comercial, chamada *light*, na qual as palavras mais polêmicas são trocadas por outras menos “escandalosas” e mais aceitas socialmente. Tanto no “funk proibidão” como no “funk putaria” existe este jogo.

No estúdio do DJ Vitor Falcão, em São João de Meriti, um MC gravava uma canção cuja letra se reduzia praticamente a palavra “chupa”. Os que estavam ali, que aliás falaram que jamais viram uma “gringa” nessas periferias, me explicaram que existem dois tipos de funk, o “proibido” e o “light”. O primeiro para tocar nas áreas

“não pacificadas” (aquelas que não contam com a presença da Unidade de Polícia Pacificadora, frequentemente baixo o comando de organizações traficantes), e ainda algumas vezes feito por encargo direto dos traficantes, e o segundo pensado para entrar na grande mídia. Muitas vezes, a versão “light” se faz só se a original fizer sucesso nos bailes e estiver pronta para entrar em canais de comunicação formais.

Isso faz com que grande parte do público conheça de cabeça a versão “proibida” antes que a “light” chegue nas rádios. Sobre isso, lembramos da cena da “MC Britney” no *Clube Emoções da Rocinha*. A letra de seu sucesso “A casa do seu Zé” era a da versão *light*. A primeira vez, ela o fez daquele jeito e a segunda vez, em lugar de cantar, passava a voz para o público que completava a letra na versão original. Vejamos as versões abaixo:

Casa de seu Zé (versão light)

Hoje na casa do seu Zé vai rolar uma ousadia
A baixada tava cheia de novinha doida pra perder a linha
Uma enfia até o chão outra estica bem soltinha
Na casa do seu Zé todo dia tem festinha

Casa de seu Zé (versão proibida)

Hoje na casa do seu Zé vai rolar uma putaria
Tava cheia de novinha doida pra fazer orgia
Uma fodia no chão outra fodía na pia
Na casa do seu Zé vai rolar uma putaria

Vemos como a canção não perde completamente seu sentido original, na versão *light*. O que fica é a insinuação em lugar do literal. Vemos também como esse intuito de censura, que pode ser entendido como um processo de *domesticação*, volta para seu estado original no ritual do baile. Isso pode ser uma pequena vitória, mas poderosa por parte dos estilos dos de “baixo” que ainda jogando com as regras impostas pelo processo de *domesticação*, tendo em vista uma inserção no mercado, levam seus símbolos transgressores juntos. Esse processo pode não apresentar nenhuma implicação política direta, mas evidencia as fissuras do processo de dominação cultural, tal como nos apresenta Garcia Canclini (2005).

Para o “MC Smith”:

Hoje em dia, se você quer fazer sucesso, você tem que estar aí, você tem que estar na televisão (...) e para eles minha música é um ato de ignorância, de pouca capacidade mental, psicológica, nossa! Tanta coisa! (...) para a mídia o funk bom é *melody* (...) mas nossos funks não são de qualidade. Só que nosso povo gosta de dançar. Eles vão trabalhar a semana inteira e vão para o baile é para dançar. Eles mostram só funk para burguês, para *playboy*, onde podem dançar pessoas de alto escalão. Essas pessoas gostam disso que fala de descer até o chão, mas nosso funk, nosso pioneirismo é o “funk proibidão” e o funk chamado “putaria” ou chamado “popozão”. Esse é o funk nosso. Então tem a mídia que diz que não gosta, mas vai chegar a hora que eles vão ter que abraçar querendo ou não⁴³.

Como podemos observar, o processo de domesticação é inacabado. O funk e a champeta, seguem resistindo a essa “purificação” e conseguem ter uma postura ativa, apresentando resistências, mesmo que não necessariamente “conscientes”. Gilroy (2000: 159), em respeito a essas formas expressivas, diz: “seu poder especial deriva de uma duplicidade, de sua localização instável simultaneamente dentro e fora das convenções, premissas e regras estéticas que distinguem e periodizam a modernidade”.

Assim, nesse jogo contraditório dessa “terceira geração” do funk, rebelde e perdida, nasceria algo sem ter que passar pelo processo de *domesticação*, desmentindo o discurso bem difundido de que nada mais que “putaria” e “proibidão” podem se esperar do contexto da favela. Da inventiva dos mais novos indo para o baile, daqueles pensados como os “mais vulneráveis” que não deveriam estar no espaço “nocivo” da festa, surgiria o *passinho do menor da favela*, hoje conhecido simplesmente como “passinho”. Para o Dj Vinimax:

O passinho ele limpa o funk. O funk na verdade o funk de putaria ele é muito discriminado até porque a gente nos 90 tinha conteúdo, a gente falava alguma coisa. Esse funk putaria só fala merda (...) O passinho limpa porque envolve uma dança onde a expressão dessa dança traz moleque de cultura, o moleque que dança passinho além de está fazendo algo de investigar na dança, ele está trazendo a dança de volta pro funk. Daí você vai para o baile e as meninas só rebolam, a galera só rebola. Arrasa, empina a bunda, a estocada. O passinho não, passinho abre uma roda temos uma disputa de quem dança melhor, é como se fosse um esporte, uma luta, e o passinho envolve de tudo. Por exemplo, aqui tem o Nêgo, dançarino Nêgo, ele que colocou o *ballet*. Cada dançarino tem uma característica dele próprio. A dança dele no passinho é próprio dele, coisa que não acontece no funk. Todo mundo vai pra fazer a mesma coisa igual.⁴⁴

Essa estética, cheia de inventiva, ilimitada coincide mais com a ideia do “gênio individual criador”, o que começa a tirar esse corpo do grotesco. Além disso, “limpa” as referências evidentemente sexuais e limita o contato entre os corpos. Nesse sentido, Júlio Ludemir nos explica o seguinte:

⁴³ Entrevista MC Smith, Rio de Janeiro, 19.08.2014

⁴⁴ Entrevista Dj Vinimax, Rio de Janeiro, 10.11.2014

Óbvio que a sexualidade no funk faz aumentar o estigma (...) Agora o samba da umbigada, ele era muito assustador (...) umbigos juntos com um movimento pélvico muito acentuado. Para ele se fixar na sociedade branca ele fez as suas concessões estéticas. Eu acho que a mesma coisa está acontecendo com o funk. Eu acho que isso é natural e inevitável. Para ele se tornar um produto que o tire daquele lugar, da mesma forma como o rock de Elvis era assustador, porque o que assusta a humanidade é isso aqui [área genital]. Vai ter sempre esta área de susto, de atrito, de conflito.⁴⁵

As letras das poucas peças compostas para o “passinho” não falam de sexo, mas são um convite para dançar. Muitos são os espaços, incluso no próprio mundo da dança contemporânea, que o “passinho” está conquistando com sua plasticidade. A título de exemplo, o grupo da peça “Na batalha” viajou para Nova York para se apresentar. Ricky Martin gravou um vídeo musical com o “Dream Team do Passinho” que se fez muito popular durante a copa. Marcas como *Nike* e *Coca-cola* estão patrocinando dançarinos e eventos de “passinho”, fenômeno novo no mundo do funk. Realmente o “novo filho do funk” parece ser cativante e sua proposta estética é muito mais aceitável para a classe dominante, sedenta de funk, mas não aberta a qualquer tipo.

Percebemos que onde se faz mais difícil as domesticações é no próprio Baile. Vimos como o público do “Baile do Benê” gritava as letras proibidas ainda com essa batida fraca tipo *pop* que caracterizou a festa toda. O baile permite isso, permite completar esse ciclo, jogar com a transgressão de uma forma mais ou menos inofensiva, falar aquilo que não se falaria tão facilmente fora. No capítulo anterior, vimos como o baile condensa as estéticas corporais transgressoras e, aqui, vemos como completa também as semânticas. As censuras não têm muita abertura nesses espaços de festa, isso iria contra a essência subversiva da lógica carnavalesca da festa (Bakhtin, 1993). Talvez seja esta a razão porque, enquanto as músicas conquistam novos espaços, os bailes se encontram numa situação delicada e particular.

Bailes problemáticos

Talvez por concentrar todas essas características estéticas que vimos no segundo capítulo e por serem os espaços de sociabilidade dessas populações que são definidas em termos de outredade como vimos no primeiro, as mais fortes arremetidas no processo de dominação cultural foram sofridas pelos bailes. Estes espaços, na sua

⁴⁵ Entrevista Julio Ludemir, Rio de Janeiro, 20.09.2014

dimensão ritual, implicam muitos mais problemas para o processo de domesticação. Por outro lado, aquilo que não se domestica se criminaliza.

O pânico moral, descrito por Freire e Herschmann (2003), é identificável quando a mídia entra em cumplicidade com as práticas de governo. Assim, tanto *champeta* quanto funk sofreriam as consequências desse pânico desencadeado nos anos 1990 que, no final da década, já teria efeitos políticos. Primeiro foi decretado o fechamento dos bailes específicos como o caso da comunidade de Chapeu-Mangueira, no Rio de Janeiro. Depois, no ano 2000, órgãos governamentais impuseram legalmente requerimentos em termos de infraestrutura e segurança que causaria o fechamento dos clubes, no caso carioca como também a proibição definitiva das festas nas ruas em Cartagena, no caso colombiano.

No que diz respeito a *champeta*, não existiram aqueles motivos de criminalização sobre o conteúdo da letra. Embora sempre tenha tido o apelo sexual, a *champeta* não se compara aos referenciais explícitos da “putaria” no funk. Menos ainda houve temáticas de apologia ao tráfico, porque essa atividade ilícita, em Cartagena, está associada a pequenos gangues, menos organizados e extensos que as facções do tráfico no Rio de Janeiro, o que não foi impedimento para associar a música à violência. Além da grande cobertura sobre brigas nos bailes, a mídia publicou reportagens do tipo “Champeta hasta en la outra vida” na qual descrevia como os membros das quadrilhas se identificavam tanto com a música que pediam para ser tocada nos seus funerais, cujo cortejo fúnebre virava um arrastão (Abril e Soto, 2004).

Assim, desde 1998 começaram as restrições às “festas de picó” argumentando que causavam poluição auditiva com seu “barulho”. Já em 1999, a *champeta* foi proibida nas festas de carnaval no município de Malambo, da região do Caribe. Segundo o prefeito, tais músicas, embora não fossem textualmente violentas, possuem ritmos que transmitem “mensajes subliminales a los que la escuchan y bailan, transformándolos en seres violentos y agresivos”. Sua decisão foi apoiada com argumentos de que tal ritmo estava substituindo a música tradicional da região, por uma nova onda de ritmos “mediócras” e pouco criativos (Abril e Soto, 2001: 41). Enquanto isso, o departamento de Meio Ambiente de Cartagena confiscou vários amplificadores de diferentes *picós* e, para final de ano, se proibiram os bailes nas ruas, chamados “verbenas”, que foram as festas originárias dessas expressões culturais diante a eterna falta de espaços de diversão nas zonas marginais.

Em 2000 se emitiu em Cartagena o decreto 0109 de 2000 que proibia qualquer tipo de evento *picotero* na cidade durante 4 meses porque “encontraron que los festejos con picós eran la causa del alto número riñas y heridos que se registraba los fines de semana” (em Abril e Soto, 2004: 42). Em 2001 a prefeitura já tinha estabelecido o “Plan picó” para “combatir a los que les gusta la música a ‘todo timbal’, pero que ensordece a las personas que no participan de las fiestas o verbenas”. O controle sobre este tipo de bailes era matéria de regulação ambiental e de segurança pública. A medida da prefeitura de proibir os bailes foi publicamente rechaçada pelo povo *champetuo* que se organizou para fazer protestos. A prefeitura daria, então, permissão só para um baile por final de semana, o que trouxe problemas de amontoamento nas festas. Finalmente, em 2001, a polícia cartageneira estabeleceu que para cada cinco canções só uma podia ser *champeta*. Isso porque, segundo o subcomandante da polícia, coronel José Fernando Bohórquez, “la champeta influye en el comportamiento antisocial de algunos jóvenes, que combinan este ritmo con el licor” (Abril e Soto, 2004: 43).

Porém, o público pedia mais *champeta* e os DJs, aos poucos, transgrediam a norma. Finalmente, os bailes voltariam só que agora, com os espaços bem mais restritos. A mais efetiva arma tem sido as grandes demandas por infraestrutura e isolamento sonora como requisitos burocráticos, o que contrasta com uma cidade que nunca investiu em espaços de lazer para as periferias. Assim, os espaços disponíveis são apenas pequenas boates isoladas, o que faz com que a maioria das festas estejam ainda muito amontoadas. Para 2010, quando o trabalho de campo da pesquisa sobre a festa de picó (Sanz, 2012) estava em andamento, a prefeitura de Cartagena instaurou mais um decreto que proibia os bailes de *picó* após às 22 horas do dia durante alguns meses, incluindo novembro, o mês das festas da cidade quando tem maior movimento o mercado dos bailes de *picó*.

A evolução dos bailes do Rio de Janeiro não foi menos acidentada. Em 2001, ano que o funk lograva trazer novamente para o baile do “Castelo das Pedras” a juventude “dourada” da zona sul e ainda atores e jogadores de futebol, apareceram nos jornais a manchete do fenômeno das “grávidas do funk”. Tratava-se de casos de meninas de até 12 anos dançando nos bailes em trezinho de saia curta e sem calcinha enquanto tinham relações sexuais sem proteção. Estas crianças nem sabiam quem era o pai, além de terem um alto risco de contágio de alguma DTS. Para incrementar a onda de pânico, em junho de 2002 os jornais de todo o país comunicaram a morte do repórter da TV Globo, Tim Lopes, que teria recebido da Vila Cruzeiro no Complexo do Alemão

uma queixa de que no baile funk meninas eram obrigadas pelos traficantes a se prostituir. Na verdade, o repórter teria sido vítima de uma armadilha por parte dos traficantes em vingança a uma reportagem feita pelo jornalista sobre o tráfico de drogas. Assim, o delito não teria relação com os bailes, porém o funk “era arrastado para o fundo do poço dos terrores da classe média” (Essinger, 2005: 242).

Os bailes e o próprio funk passam a sofrer um estigma reforçado, vistos como espaços nas periferias sem esperança, como festas que há muito tempo referidas como “bailes da morte”, como espaços de terror. Tojão, dono da equipe Espião, explicava como os clubes, ainda com a infraestrutura requerida, se recusam a realizar festas por medo de represálias por parte da polícia.

Os bailes que, desde então, estão limitados aos morros sujeitos as “autoridades locais”, teriam ainda que suportar mais uma estocada. Com a chegada das Unidades de Polícia Pacificadora (UPP), essas “autoridades” mudariam e em 2008 a maioria dos bailes de comunidade em zonas pacificadas foram fechados também. Luciane Soares (2014) explica como no processo de “pacificação” os bailes foram entendidos como um símbolo dos bandidos que devia ser extirpado para reconquistar o poder por parte do Estado. Segundo a comandante Priscilla, citada no texto de Soares (2014: 173), “para os trabalhadores, para a comunidade, ter um baile funk aqui hoje, significa que a polícia perdeu. É o simbolismo. Vai ter um dia? Vai. Mas não agora”. Na reconfiguração da favela como lugar “ordenado” graças a ação da UPP, a música tem uma importante carga não só simbólica como também política, pois, como afirma Sara Cohen (1995), está sempre implicada nas políticas de lugar, de território e nas lutas de identidade, pertença, poder e prestígio. Para “Tia DeNora” (2004:163), a música “it is a powerful medium of social order. Conceived in this way, and documented through empirical research, musics presence is clearly political, in every sense that the political can be conceived.”

Dai que, em termos legais, a resolução 013, vigente desde 2007, exige o aval da Secretaria de Segurança Pública para a realização dos bailes em áreas pacificadas e a autorização previa dos comandantes das UPP correspondentes. Além disso, a resolução da aos comandantes da zona o poder de vetar os eventos sem aviso prévio. O problema começa no fato de que com essa resolução as questões culturais são tratadas como assuntos de segurança pública, o que nos fala novamente do caráter político destas expressões. Assim, a resolução 013 se aplica para qualquer evento nas áreas “pacificadas” independente do ritmo, mas, como carrega o estigma da associação com o

tráfico, no caso do funk é especialmente restritivo. Sobre isso, Tojão conta o caso da Rocinha:

Nós mostramos para ela que tínhamos tudo (...) mesmo a senhora botou a ligação na porta, ela interditou porque ela falou que ela não tinha aprovado. Mas na resolução diz que nós não precisamos (...) excetuando-se casas de show aquele congêneres, que é quadra de escola de samba, que é clube (...) a comandante Priscila botou carros de polícia na porta e não deixou acontecer o baile (...) Eles não quiserem ir na delegacia se nós tivéssemos ido na delegacia o delegado teria falado para eles “deixa eles trabalhar, estão dentro da lei!”. Mas aí o dono da casa preferiu não arrumar problema com a polícia, por medo ele não deixou fazer.⁴⁶

No centro desses processos regulatórios está a equipe de som. Deixada de lado por muitas das análises, vimos a centralidade que teve esse formato na configuração de ambos os universos musicais e, em geral, o papel que tem como veículo de comunicação e promotor de lazer para as comunidades da “diáspora”, como conta Les Back (1996). No Rio de Janeiro teve uma redução do número das equipes de som de 400, em 1995, para 100, em 2001 (Essinger, 2005). Número que tem diminuído ainda mais, segundo os cálculos de Reginaldo e Tojão, donos de equipes de som. Entretanto, não só os bailes foram fechados, os espaços de difusão também. Conforme Reginaldo,

Já desde 2009 a gente não consegue mais rádio para fazer mais divulgação nossa. As rádios já não querem mais equipes de som junto delas preferiu dar o passo ao Dj mais que a equipe de som, de repente por tudo isso que eu estava falando da época do baile de corredor e das pancadarias, criou um pensamento negativo sobre as equipes (...) a equipe de som foi que ficou na linha de frente sempre. Então não foi queimado o Dj ou MC. Foi queimado as equipes de som.

No caso cartageneiro, desde que se proibiram os bailes nas ruas, os *picós* enfrentam um problema espacial. As boates da cidade periférica geralmente não são mais do que pequenos quartos fechados com uma barra e ar-condicionado. Uma festa de *picó*, que pode chegar a reunir 5 mil pessoas, fica limitada a alguns centos que dançam amontoados. Além disso, as próprias máquinas não cabem dentro dos clubes. Os champetuos se queixam de estarem perdendo os paredões de som, tão simbólico de presença e poder. Para fazer um baile em um espaço amplo, que são poucos na cidade, pois não existem as quadras de comunidade, os requisitos burocráticos, além de complicados e caros, devem ser feitos para cada evento. Assim, só os grandes *picós* têm a capacidade para fazê-los, o que retirou do mercado os pequenos empresários que foram obrigados a vender suas equipes (Sanz, 2012).

⁴⁶ Entrevista Tojão, Rio de Janeiro, 26.08.2014

Ainda com todos os requisitos atendidos, esses bailes enfrentam um outro “inimigo”: as regulações ambientais sobre o som, cada vez mais rígidas. Uma das mais poderosas regras civilizatórias se encontra na noção do barulho. Considerando que o silêncio absoluto é, de fato, um estado possível apenas de forma artificial dentro do planeta Terra, vemos como a lógica de controlar o som implica um controle sobre a natureza, um dos grandes objetivos do projeto iluminista. Esta natureza representa o bárbaro em oposição ao civilizado. Assim, o silêncio vira também símbolo de pacificação. Para Alexandra Lippman (2013), “both the police attacks on the sound systems and the pride with which the sound system owners extolled their powerful sound via technology suggest how controlling, amplifying, and silencing sound assert and create power”. Não podemos esquecer que silenciar é uma forte dominação em qualquer âmbito político.

As equipes de som, com sua potência, se situam justamente no lado oposto, do lado da liberdade de expressão que transgride barreiras, como forma de poder simbólico. Para as autoridades policiais, essas equipes são sinônimo do selvagem, do indominável, simbolizam não só o tráfico senão um desafio estético contra a “normatividade oficial”, ideia que se faz explícita: “baile funk em favela de UPP é a derrota da missão civilizatória”, dizem alguns comandantes da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro (Soares, 2014: 167).

De acordo com Alexandra Lippmann (2013), o processo de pacificação nas favelas não só se faz com relação ao narcotráfico como também a nível sonoro. Na sua dimensão incontrolável (Kong, 1995), o som representa uma ameaça para a “nova ordem”. As múltiplas leis ambientais têm conseguido proibir e regular fortemente essas estéticas sob argumentos mais científicos que morais, o que os faz menos questionáveis dentro dos debates públicos. Para o DJ Marlboro:

Então eu acho que existe toda uma análise das autoridades para o que existe de lei e de alterações que devem ser feitas pra tolerância da cultura, que não é feito. Quem não quer barulho fala e quem quer fazer o barulho não tem direito a argumentar. Quem faz cultura, quem desenvolve cultura e ajuda a cidade com cultura e que desenvolve e que dá oportunidades e que cria todo um mercado que é importante pra cidade tanto pra o Estado que ela desenvolva, essas pessoas não tem voz. Uma igreja conseguiu aumentar os decibéis para poder pregar lá o culto dela. O baile não consegue uma autorização para funcionar por cima do que é regado pelo meio ambiente como sonoridade. A regra, se não me engano, é 60 decibéis que é regra de elite. Mas o ônibus passou na rua e fez mais barulho do que isso. Quer dizer a regra funciona quando eles querem usar pra proibir o inimigo, e é usada contra o funk. Se for um pagode passando decibéis não cria caso. Se for funk vai criar caso. Por quê? Porque eles querem

usar as leis que têm que ser igual para todos para proibir aquilo que interessa a eles. As leis são de repressão e não de adaptação.

E, como vimos, o volume como estética é vital dentro desses universos e é talvez uma das características mais transgressoras. Como conter aquele som que ultrapassa barreiras? Atacando a máquina que os amplifica. Alexandra Lippmann (2013) e Lucinae Soares (2014) falam de relatos nos seus trabalhos de campo, sobre casos que a polícia do Rio de Janeiro literalmente atacou de forma física as equipes, atirando contra os amplificadores ou ateando fogo. Em Cartagena, muitos dos *picós* foram confiscados.

Assim, embora o funk e a *champeta*, como músicas, tenham conquistado espaços que antes estavam fechados, os bailes, como dimensão ritual desses universos, encontram-se enfraquecidos. Para “Dj Marlboro”, “Tojão”, Reginaldo, “MC Leonardo”, “Mano Teko” e “MC Pingo”, o funk não atravessa o melhor de seus momentos. Embora o estigma contra o funk em termos morais tenha sido maior em outras épocas, a situação em termos políticos é delicada hoje. Todos eles concordam em afirmar que sem baile o universo inteiro do funk se enfraquece. Assim, sem baile, não se pode falar que o funk está melhor. Para “Dj Marlboro”, o baile é a vitrine das novas músicas. Sem bailes nos clubes, o funk não é avaliado, o que ocasiona a perda de qualidade na produção. Já os donos das equipes e os Mcs, falam da ruptura no circuito econômico. Sem espaços para fazer eventos também não existem oportunidades para os MCs na realização de shows. Em termos sociais, a situação é pior porque essas populações perdem um dos únicos espaços de lazer e sociabilidade.

São vários os estudos sobre essas músicas específicas (Bohorques, 2000; Contreras, 2008; Lipmann, 2012; Sanz, 2012; Soares, 2014) e sobre as músicas diaspóricas, em geral (Gilroy, 2000; Les Back, 1996; Pardo, 2010; Wade, 1997), que argumentam que os bailes transcendem o simples lazer. Vale destacar também que, além dos ganhos econômicos, os bailes são espaços vitais para a sociabilidade e o reconhecimento de si como parte ativa de uma comunidade, como exercício de cidadania e identidade.

O problema com o funk, além do fato de ter a favela como seu lugar de origem (ideia difundida, mas falsa vendo que ele começou nos clubes do subúrbio e ainda no canecão da zona sul), é que, desde sempre, foi o espaço de sociabilidade e de potencial empoderamento desses “outros” que se aproximam evidentemente através dos bailes.

O que é combatido, pois, pelos órgãos de Segurança Pública não é o funk como fenômeno social, pois ele continua a ser consumido nas mais diversas formas de

mídia, festas de Ano Novo em Copacabana, reuniões familiares em salões de festa. O que é combatido é o funk como exercício de sociabilidade na favela (Soares, 2014: 177).

No caso cartageneiro, a história é a mesma só que, no lugar da favela, temos um “sudoeste” como território “perigoso”. No final, essa “favela”, que inclui os subúrbios quando se fala de funk, e esse “sudoeste”, que é quase toda a zona sul da cidade, no caso da *champeta*, ocupam a maioria territorial e populacional de ambas as cidades. Por isso, não deixa de nos impressionar como a cultura hegemônica é, na realidade, a de poucos com suficiente e eficiente poder para se impor.

Negociações

Em Dezembro de 1992 a socióloga Maria Teresa Monteiro da *Retrato Consultoria e Marketing* expõe o seguinte:

Quantitativamente não há no mundo um movimento formado por um milhão e meio de jovens, a maioria deles negros, como o movimento funk do Rio. São rapazes e moças entre 14 e 20 anos (...) que se sentem discriminados quando o funk é visto como coisa de suburbano ou associado aos arrastões (...) Os funkeiros sabem que podem fazer do Rio o ensaio geral de uma luta de classes do país. O estopim está pronto, só falta alguém acender o fósforo (Essinger, 2004: 127-128).

Foram tantas as perseguições que de fato, o funk e a *champeta*, que em princípio não são movimentos sociais, foram adquirindo ferramentas políticas de resistência baseadas em uma identidade de raça e classe.

Embora grande parte de ambos os universos esteja pronta para atravessar o processo de dominação cultural e pagar o preço estético e simbólico que seja necessário para entrar no mercado, esses mesmos têm como objetivo acabar com o estigma que acompanham essas expressões culturais e daqueles que se identificam com elas. Ambas as motivações, entrar no mercado e tirar o estigma, se encontram unidas. Caso a intenção fosse só comercial, não precisariam de um reconhecimento oficial, já que vimos como ambos os universos faz muitas décadas operam sem precisar da assistência estatal ou da atenção midiática e mercantil. Porém, precisam dos bailes e das equipes de som para continuarem vivos de forma independente. Assim, é vital para eles o enfrentamento aos estigmas para terem mais liberdade, em termos políticos, e, portanto, mais alternativas econômicas.

Dessa forma, surgiram os movimentos sociais em ambos os universos. No caso da *champeta*, existiu uma associação de trabalhadores da *champeta* que se desintegrou

por conflitos internos. Representantes deste gênero como Charles King, Viviano Torres e Luis Towers, todos das primeiras gerações da *champeta crioula*, têm um discurso político sobre o menosprezo aos negros que se faz evidente nas perseguições contra a *champeta*.

No mundo do funk, “MC Smith”, um dos cinco MCs que foram presos por cantar funk “proibidão”, afirma o seguinte: “Eles queriam dar um 'cala a boca', um 'se liga', um 'se vocês não fechar a boca vocês vão acabar presos'. Mas, pelo contrário, eles não acabaram, eles só acabaram acordando um leão que estava adormecido, porque o poder público é todos nós.”⁴⁷ Esse “leão que acordou” foi a politização do funk. Esse processo nos confirma que a música também é uma esfera onde se negociam processos políticos (Cohen, 1995; Connel e Gibson, 2003; De Nora, 2004; Nash, 2000). A criminalização do funk fez com que existissem associações políticas de defesa do movimento musical como “Apafunk” (Associação de Profissionais e Amigos do Funk), composta por diversos atores do interior do universo funk e vários intelectuais no campo das Ciências Humanas, entre outros, que têm apoiado as gestões do coletivo.

Minha entrada no universo de funk seria através do Sarau Apafunk, evento aberto que encontrei no *facebook*. No primeiro Sarau que assistiria em Março de 2014 encontraria três figuras que foram determinantes para descobrir, mais que o universo do funk, sua dimensão política. Um deles o famoso MC Leonardo autor, junto com seu irmão Junior, de um dos funks mais reconhecidos nacional e internacionalmente, o “Rap das Armas” cuja versão “proibidona” cantada por Cidinho e Doca seria a trilha sonora do filme *Tropa de Elite*. Leonardo me receberia depois no estúdio onde trabalha no centro da cidade e conversamos durante duas horas sobre as complexas relações que o funk mantém com o contexto político e social do Rio de Janeiro. Além disso, dialogamos sobre a luta do coletivo Apafunk e de como esta se baseia em uma desestigmatização do funkeiro e no reconhecimento do funk como cultura.

A maior das vitórias de Apafunk foi derrotar a chamada Lei Álvaro Lins, nº 5.265 de 2008, que reforçava os requerimentos e restrições dos bailes. Em contraposição, em 22 de setembro de 2009, os deputados Marcelo Freixo do Partido Socialismo e Liberdade (PSOL) e Paulo Melo do Partido do Movimento Democrático do Brasil (PMDB) instauraram a Lei nº 5.544, chamada lei “funk é cultura” por meio da qual

⁴⁷ Entrevista MC Smith, Rio de Janeiro, 19.08.2014

Fica definido que o funk é um movimento cultural e musical de caráter popular (art. 1º). Compete ao poder público assegurar a esse movimento a realização de suas manifestações, sem regras diferentes das que regem outras da mesma natureza (art. 2º). Os assuntos relativos ao funk devem ser tratados, prioritariamente, pelos órgãos do Estado relacionados à cultura (art. 3º). Fica proibido qualquer tipo de discriminação ou preconceito social, racial, cultural ou administrativo contra o movimento (art. 4º). Os artistas do funk são agentes da cultura popular e, como tal, devem ter seus direitos respeitados (art. 5º). No entanto, em parágrafo único, o artigo primeiro exclui “conteúdos que façam apologia ao crime” da rubrica “movimento cultural e musical de caráter popular” (Palombini, 2012: 7).

Então, o indomável “proibidão” segue fazendo honra ao seu nome. Foi essa a concessão que os funkeiros tiveram que fazer para conseguir a aprovação da iniciativa. Hoje, a Apafunk está focada na reabertura dos bailes, tanto nas favelas como nos clubes, prestando orientação e assistência para que os organizadores dos eventos consigam os documentos para obter permissão e o baile volte à comunidade.

A segunda das figuras que conheceria aquele primeiro dia do Sarau Apafunk, que desde então acompanharia cada mês do ano 2014, foi Mano Teko, presidente nesse tempo da associação. Ele tem mais de 20 anos como MC de “funk consciente”, é um personagem engajado e um grande líder e orador. Ele me apresentaria seu grande parceiro o MC Pingo do Rap quem começou no grupo “Força do Rap”, um dos precursores do formato de Bonde. Pingo, como o chamam seus amigos, foi uma das pessoas que mais apoio deu ao meu trabalho sempre pronto a me receber, me convidando aos eventos. Ambos MCs junto com vários outros saíram da Apafunk em setembro de 2014 por motivos que não foram publicamente compartilhados. Desde então o sarau continuaria na mesma hora e local sob o nome de Sarau Divergente.

O MC Pingo do Rap é o encarregado da organização do evento “Noite Faveleira” no Centro Cultural Revolucionario Delay de Acarí, localizado nas instalações da antiga Divisão de Operações Especiais (DOP) da favela Acarí na zona norte do Rio de Janeiro. Neste espaço se realiza uma série de atividades culturais, inclusive estampar camisetas com a marca *faveleira*. A diferença entre a “Noite faveleira” e o Sarau, tal como me foi explicado, é que, enquanto a primeira se configura como um espaço de lazer para encontrar os amigos, curtir *rap*, *reggae* e funk “do bom”; a segunda, antes chamada “Sarau Apafunk” e hoje “Sarau Divergente”, é um exercício intelectual onde se denuncia, através da arte falada, seja cantada ou recitada, as múltiplas injustiças da condição de vulnerabilidade em três circunstâncias principais: pobreza, negritude e condição feminina.

O Sarau é celebrado em cada segunda quinta-feira do mês em frente a ocupação urbana Manoel Congo, na Cinelândia. Na ocasião, o microfone fica aberto para quem quiser participar seja trazendo uma poesia, que, em geral, possui caráter reivindicativo ou de protesto, ou uma música, sendo cantada *a capela*. Aqueles que cantam são, quase sempre, MCs de funk com letras que transmitem uma mensagem muitas vezes política ou simplesmente retratando o cotidiano das populações marginalizadas.



Mano teko com o microfone abraçando o MC Alan Lasca no Sarau Divergente.

A última vez que estive na celebração do “Sarau Divergente”, eu cumpriria a promessa que fiz ao MC Alan Lasca de pegar o microfone. Cantaria timidamente uma canção “sem dono”, como tantas da diáspora, que se popularizaria na voz de Mercedes Sosa: “Negrito”. O público me faria a honra de acompanhar marcando a batida do tamborzão como fundo tocado nas palmas da mão, num dos momentos mais emocionantes do meu trabalho de campo. Ainda sem pista esse tambor estava sempre nos corpos, lembrando que era um espaço de funk e dando vida às vozes sem truques de produção que invadiam a rua em pleno centro da cidade até a meia noite.

Ambos os eventos, totalmente gratuitos, têm uma mesma função: fortalecer laços entre diversos atores militantes e simpatizantes das causas sociais. Nesses espaços, tivemos a oportunidade de escutar grandes vozes do funk que, embora nem sempre sejam famosas, continuam com seus sonhos de que o funk seja um meio de difundir

consciência crítica sobre os diversos problemas da sociedade, vivenciados cotidianamente pelos setores mais subalternizados e populares.

Trata-se, portanto, de espaços muito heterogêneos e inclusivos que atraem vários pesquisadores, nacionais e internacionais, vários dos quais encontrei nos encontros e eventos do funk, embora eu fosse a única que pesquisava funk diretamente. Os outros estavam mais interessados nos movimentos sociais. Assim, os participantes estão muito acostumados a receber antropólogos, sociólogos e vários outros acadêmicos de classe média dos quais não têm a melhor das impressões, mas que também consideram aliados nas suas lutas reivindicativas. Entre as críticas, a mais recorrente é em relação ao teor da escrita nos trabalhos, vista como inacessível para a maior parte da população. Trabalhos que “só a banca vai ler”, como afirma o “Repper Fiell”. Outro aspecto é o fato de se sentirem como “laboratórios de observação”, com muito pouco retorno por parte das pesquisas, nem mesmo a respeito de informações básicas, inclusive, sobre as conclusões que tiraram dos estudos para aqueles que abriram suas portas. Esses atores, provenientes de lugares periféricos, que conhecem bastante sobre diversas teorias sociais e leram já muitos trabalhos acadêmicos, às vezes, se sentem “usados” pelos investigadores. Eles não condenam todos os pesquisadores, e embora exista um receio, este ainda não leva ao ponto de fazê-los recusar a colaborarem com as pesquisas. Além da militância e do apoio de pesquisadores de setores das classes média, é importante também salientar que essas periferias culturais, econômicas e sociais contam também com seus próprios acadêmicos, militantes de diversos movimentos sociais.

Ainda assim, são muitos os que questionam que o funk seja movimento social além de musical. Segundo Matheus Aragão, organizador dos eventos “Eu Amo o Baile Funk” e “Rio Parada Funk”:

Funk é música! O funk não é um movimento político. O movimento do funk é “eu quero ser feliz”. O funk existe para fazer felicidade. Claro que ele pode fazer luta, que ele desperta consciência, mas a principal coisa do funk é distribuição de renda, pegar lá o cara filho da puta e te fazer pagar milhares de reais e distribuir pra todo mundo, porra! Isso é o que é foda do funk. Ninguém tá fazendo funk para fazer socialismo⁴⁸.

De fato, a maioria do universo funk não se define como político, embora exista uma consciência vinda da repressão sobre a necessidade de ficarem juntos como funkeiros, discurso recorrente não só dentro dos coletivos referidos senão o tempo todo na cotidianidade. A gíria carioca “tamo junto” que escutaria incontáveis vezes dentro

⁴⁸ Entrevista Matheus Aragão, Rio de Janeiro, 16.09.2014

dos atores deste universo, foi também a forma na qual receberam meus agradecimentos pela sua colaboração com meu trabalho. É uma forma de reconhecer a parceria no outro que “está junto” na luta pelo reconhecimento da voz discursiva ou dançante dos marginalizados, e é justamente um reconhecimento de si no outro.

Porém, como afirma Gilroy (2000), acreditar que esses universos são simplesmente a manifestação de subversão rebelesiana enfraquece as posições críticas dos artistas e suas comunidades. Os atores de ambos os universos, ainda os que não pertencem aos coletivos militantes, têm críticas bem argumentadas sobre suas realidades e sabem distinguir perfeitamente, muito melhor que os próprios pesquisadores, as injustiças sociais das que são vítimas.

Essas posturas políticas implicam uma negociação formal, fazendo com que o funk passe a ser legalmente reconhecido como cultura, coisa que evidencia a negação do “outro” que demanda uma lei estipulando a sua existência enquanto manifestação cultural. Daí é estabelecida uma circunstância, a partir de um processo de institucionalização, que faz o funk menos “selvagem”. Assim, observamos que, embora os coletivos sejam de resistência, são mediadores que agem entre diferentes classes sociais e esferas de conhecimento. Além disso, são bem menos transgressores do que essas outras estéticas que se recusam, mesmo que inconscientemente, a ser domesticadas. Nessa lógica, os menos conscientes acabam sendo os mais transgressores, mesmo que não politicamente, pela própria indiferença diante da “correção” política. Mas, além dessas transgressões estéticas vistas no capítulo anterior, é certo que tanto o funk quanto a *champeta* põem em evidência, como poucas coisas, os conflitos sociais, políticos e raciais de duas cidades fragmentadas.

Novos espaços

Silvio Essinger (2005, p.263) nos apresenta uma situação que reflete as transformações sofridas pelo funk desde 2003 quando é convidado ao “TIM Festival”, uma festa eletrônica com várias edições que inclui artistas internacionais:

o Funk tinha virado, com o perdão da desgastada palavra, algo *cult*. Clubbers de São Paulo, que tinham vindo ao festival (realizado aquele ano apenas no Rio) para ver as estrelas estrangeiras devotavam especial curiosidade (quando não fascinação) pela ideia daquele electro brasileiro bastardo, feito nas favelas daquela cidade acima de qualquer compreensão.

Com a *champeta* aconteceria a mesma coisa. Embora depois do efêmero sucesso nacional que teve em 2001, voltasse para a marginalidade local, a cena alternativa de

Bogotá incluiria, aos poucos, a presença desse ritmo exótico nas festas. Sem chegar ao ponto de fazer bailes exclusivos de *champeta*, artistas do gênero das primeiras gerações (com maior proximidade aos ritmos africanos), seriam convidados para fazer shows na capital em boates da classe média andina.

Assim, as cenas *cult* do Rio de Janeiro ou de estética *camp*, como Freire define (2003), das quais o “Baile do Bené” e “Eu Amo o Baile Funk” são exemplos, também têm como protagonistas os artistas da década de 1990, o chamado “funk da antiga”, embora receba alguns dos expositores da “terceira geração” (na cronologia de Lúcio) que tiveram sucesso internacional. Mas esses novos espaços têm propostas estéticas mais domesticadas e outro tipo de pessoas. Ambas as festas se situam na “cena alternativa do Rio”, como afirma o próprio Bené⁴⁹, apelando a esse mesmo público *cult* que não é necessariamente composto por moradores das periferias.

Esses novos espaços conquistados pelo funk têm outras lógicas muito menos rejeitáveis no processo de dominação, dentre estas a própria estética. Em termos de sonoridade, a domesticação se faz óbvia na ausência da equipe de som e com ela da estridência do baixo. Incluso, como no “Baile do Bené”, temos outro tipo de funk com batidas menos “tamborzão” nos remixes e maior censura no conteúdo das letras. Também temos uma domesticação nas corporalidades que são mais contidas na hora de dançar. Vimos como os espaços contêm corpos e esses corpos passam constantemente por classificações sociais e também experimentam diferentes formas de socialização que se tornam evidentes na hora do baile. Assim, esses espaços têm também outras lógicas de caráter social. Para Matheus Aragão, o gosto pelo “Baile do Bené” dá-se porque:

Desde a forma como se organiza esse evento é um pouco colonizadora, entendeu? Elitizadora, com conceito de elite. É difícil você equilibrar o bom gosto e apuração artística do elitismo. Você está andando com uma massa podre que é o baile funk. Como você transforma isso em uma coisa apurada, um espetáculo lindo, com hora marcada, com pessoas no lugar com dança certa, que o público se emocione, que conte uma história. E essa é uma de minhas propostas também.⁵⁰

Essa “colonização” retrata justamente o processo de dominação cultural, de tomar símbolos e fazê-los próprios não sem antes passar por uma domesticação. É uma colonização de ambos os lados. Para Aragão, é também um resgate do funk.

⁴⁹ Comentário na página de *facebook* do referido evento. Disponível em: <https://www.facebook.com/BaileDoBene>>. Acesso em: 17.08.2014

⁵⁰ Entrevista Matheus Aragão, Rio de Janeiro. 16.08.2014

Já segundo o “MC Smith”, essas duas festas são para “os caras que são ricos, mas não querem ser ricos. A Lapa é uma coisa muito legal, muito linda”⁵¹. Mas existe um baile funk de “ricos que querem ser ricos” e que não querem se integrar com os outros. Uma das formas mais efetivas para filtrar as pessoas que assistem a esses bailes é através do custo do ingresso. Tal é o caso do “Baile da Favorita” que, paradoxalmente, não se celebra na Lapa, como espaço “democrático”, senão na própria quadra da escola “Acadêmicos da Rocinha”, a maior favela do Rio de Janeiro, localizada na zona sul. Conforme a informação da página de *facebook*, é “o Baile funk com a maior concentração de gente bonita do país!”. O ingresso nesse baile custa entre R\$ 200 a R\$ 400 reais, ou seja, não é segredo de que se trata de um baile funk para elite. Assim, a classificação de “gente bonita” refere-se a pessoas com suficiente poder aquisitivo para gastar em uma noite um valor próximo de um salário mínimo, contando o consumo feito no local. Com o custo do ingresso, temos automaticamente uma exclusão por classe. E, vale lembrar que, “classe” no Rio de Janeiro, como em geral na sociedade, coincide com “raça”, o que explica o verdadeiro predomínio de pessoas brancas nos vídeos e fotos do evento. Então, o ideal de beleza, corresponde com o padrão da sociedade, atravessado profundamente pelo recorte étnico-racial.

Dessa forma, são reveladoras as testemunhas dos vídeos oficiais que asseguram, repetidamente, que “só tem gente bonita” ou “muita gente bonita”, o que parece se tratar de uma fulcral diferença entre um baile funk e um da “Favorita”. Sobre isso, vejamos o que diz o cantor de funk “Serginho”:

Entrevistadora: Qual é a grande diferença para você fazer um baile funk e um baile da favorita?

Serginho: Olha o Baile da favorita, para onde você olha tem gente bonita (...) muito bem frequentado o baile da favorita, e o mais interessante gente de todo quanto é lugar [em termos geográficos]. Então a favorita traz tudo mundo de bem para curtir o baile.⁵²

No discurso do próprio funkeiro, provavelmente seguindo instruções da própria entrevistadora, que também trabalha para sua contratante, vemos essa associação entre gente bonita e pessoas ricas. Nesse sentido, Coelho (2011: 53) traz no seu texto a entrevista a uma jovem de 22 anos no “Eu Amo o Baile funk” que aponta as mesmas lógicas:

⁵¹ Entrevista MC Smith, Rio de Janeiro, 10. 08. 2014

⁵² Entrevista disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WtXzaWNOE4o#t=241>>. Acesso em: 10.11.2014

Se você for no Castelo das Pedras na sexta, aí só vai encontrar o pessoal de lá mesmo, local, morador, sacou? Uma amiga foi uma vez e disse que foi ruinzão, só viu gente *feia* lá. Se quiser ir, tem que ir no sábado, aí já tem a galera de fora, zona sul, as patricinhas todas (cursiva minha).

Esse discurso introjetado culturalmente parece seguir os cânones de distinção analisados por Pierre Bourdieu (1976), onde as classes dominantes, liberadas da urgência da sobrevivência, podem se dedicar a cultivar um estilo e cuidar de sua beleza. Mas a mensagem vai além: esses bonitos, ricos, são pessoas de “bem”. “Só gente bonita, só gente *good*”, afirma uma das entrevistadas⁵³. Assim, temos um “nós” belo, rico e “bom”, que se opõe aos “outros”, pobres, que, além de “feios”, são pessoas do “mal”. Voltamos à lógica de criminalização do Estado Neoliberal da qual fala Adriana Facina (2009). Lógica, que alias, parece não fazer sentido algum.

Por um lado, os espaços do funk e da *champeta* são grandes “contraexemplos” da teoria de Bourdieu, já que, ainda nas comunidades mais carentes das cidades, o público dedica uma boa quantidade do tempo e recursos ao cuidado pessoal⁵⁴, especialmente quando chega a hora de ir para o baile. Também não estou querendo pôr palavras na boca do “MC Serginho” que, certamente, não estava querendo dizer o que aqui afirmo. Porém, essa associação “rico-bonito-bom” e “pobre-feio-mau” atravessa todos esses discursos e, no fundo, rege os processos de domesticação dessas músicas.

O corpo grotesco de Bakhtin (1993), assim denominado por quebrar os limites do corpo clássico, como vimos no capítulo anterior, não é muito diferente do que ocorre neste exemplo. Infelizmente, não assisti ao “Baile da Favorita” para observar como se comportam esses corpos, também por conta do valor do ingresso. Entretanto, conforme os registros nos vídeos oficiais, nada de dança “*putaria*” acontece no lugar. Corpos contidos, bem-comportados, ainda dentro do jogo da sedução, que se dão alguma permissividade de rebolar no espaço do baile funk e, por isso, não perdem completamente seu caráter transgressor contido na própria música, estão longe da liberdade dos corpos nos bailes das periferias. Não estou com isso querendo idealizar o espaço do baile como totalmente livre. Junto com essa menor restrição corporal coagem formas de opressão pela própria condição sócio-econômica e étnico-racial destas populações.

Mas se torna evidente que o que “Baile da Favorita” oferece é um espaço “seguro” para aqueles de corpos mais contidos, para curtir essa música tão

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ver Mizrahi, 2014.

estigmatizada, que tem sempre esse apelo do “proibido” (Strallybrass e White, 1986). Isso sem ter relação direta com os “outros” que o próprio funk representa.

O “Clube Emoções” fica praticamente na frente da quadra “Acadêmicos da Rocinha”, onde ocorre o “Baile da Favorita”. O contraste entre os que comparecem em um e em outro lugar é evidente. Para Tojão, que toca com sua equipe “Espião” cada domingo no “Emoções”:

a maioria [das boates] não tem [os documentos requeridos], e funcionam, desde que não seja funk. Tipo pagode, tipo rock, e mais fácil. Tipo funk esqueça. Você não vai conseguir. É raro, raro você conseguir. É por isso que você está vendo ali: é pra gente pobre e eles não aceitam. O mesmo funk que eu faço eles fazem lá na Favorita na academia da Rocinha. Lá podem, mas do lado de cá não pode. Do outro lado da rua pode. (...) O único local legalizado é o nosso. As boates do centro da cidade [que não são funk] não têm documentos, mas eles foram pedir os documentos nossos. É assim que funciona.

A realidade que retrata Tojão confirma que a exclusão não é tanto contra o funk, mas se trata de uma questão de classe (e raça), de “tipo” de pessoas e as suas sociabilidades. O baile funk tem muitos mais inimigos por ser funk que os outros ritmos, enquanto não seja funk para ricos.

Diante dessa realidade, uma das estratégias dos organizadores de eventos e dos donos das equipes de som no mundo funk tem sido novos formatos de bailes chamados de “Pago-funk”. Ainda nas periferias, estas festas conseguem, mais facilmente, a permissão para serem realizadas desde que não condensem todas essas estéticas “perigosas” que o próprio funk implica e, especialmente, porque se acredita que o público-alvo não é o funkeiro e que conseqüentemente não terá muitos deles.

Assisti uma dessas festas na quadra do Salgueiro, onde a banda de pagode esquentou o público para o “MC Smith”, que era, sem dúvida, o show principal. A festa não começou realmente até o funk chegar em cena. O MC, entre uma e outra canção, cantadas na versão *light*, transmitia mensagens positivas para o público falando da importância da “valorização da juventude” e de ficar afastado do tráfico e do consumo de drogas, entre outros. Esses “pago-funks” são as versões estratégicas que se apresentam como “domesticadas” dos bailes de outrora. Por isso, conseguem a permissão de fazer a festa em troca de alguns sacrifícios estéticos. Tais formatos não são muito diferentes do que aconteceu com as restrições aos picós: permitir os bailes desde que tivesse uma menor presença das canções de *champeta* no repertório musical.

Mediação e integração

Segundo a reportagem feita pelo *site* UOL sobre o “Baile da Favorita”, Carol Sampaio, organizadora do evento, nascida e criada em Ipanema, bairro nobre do Rio de Janeiro, gostava de curtir dos bailes funk e mentia para sua mãe dizendo que frequentava as boates da zona sul enquanto subia ao morro para dançar. Esta personagem parece promover uma festa com um discurso que alimenta o preconceito ao mesmo tempo em que possui também um interesse econômico diante do seu faturamento. Mas segundo a entrevista realizada à organizadora:

'Com um baile focado em patricinhas e mauricinhos, os cachês pularam de 5 mil para 20 mil reais e todo mundo ganha com isso', explica Carol, que organiza o evento uma vez por mês no local e reúne cerca de dois mil jovens da juventude dourada do Rio de Janeiro.⁵⁵

A reportagem inclui ainda várias testemunhas de artistas do gênero que confirmam a simpatia e gratidão com a organizadora do evento. Essa situação apresenta novamente o caráter paradoxal que conforma o funk como um universo. Sobre isso, Peter Wade (2009: 11) explica que:



Mc Smith no pago-funk da quadra de Salgueiro

la música popular muchas veces figura como una producción subalterna que expresa de alguna manera la identidad de grupos oprimidos, pero que al mismo tiempo tiene una relación paradójica con el sistema dominante, pues depende de él para la comercialización, proceso que los subalternos buscan con fervor.

Assim, esse baile, mais excludente que exclusivo, cumpre uma função muito valorizada dentro do mundo funk: da visibilidade ao gênero, possibilita aos artistas terem uma “vitrine” que, como já vimos, está escassa nas periferias, contribuindo para sua desestigmatização. Para Felipe Santana, representante do baile da favorita no Rio de Janeiro, o melhor do

⁵⁵ Ribeiro, Marcela. Conheça o segredo do sucesso de Carol Sampaio, a promoter favorita do Rio. Disponível em: <<http://celebridades.uol.com.br/noticias/redacao/2013/08/29/conheca-o-segredo-do-sucesso-de-carol-sampaio-a-promoter-favorita-do-rio.htm>>. Acesso em: 10. 11. 2014

evento é que estão “todas as tribos, o som é maravilhoso, é a cara do Rio que agora está ganhando todo o Brasil e tem tudo para dar certo, eu acho muito legal essa incitativa de levar o funk para todas as classes sociais”⁵⁶. Isto, certamente, refere-se a classe alta que, até então, ficava com receio do universo do funk.

É importante ressaltar que, conforme a própria organização do evento, são doados 200 convites para a comunidade e a presidência da escola⁵⁷. Estes correspondem a 10% da festa destinados à pessoas da comunidade que, aliás, aportaram um ar de autenticidade para a festa. Embora seja questionável a efetividade desse gesto como inclusivo, o mesmo pode revelar um interesse por parte dos organizadores desses eventos em buscar legitimidade nos “donos originais” dessas estéticas que foram reapropriadas e “resemantizadas” em um processo de dominação cultural.

Nessa mesma linha, o organizador do “Baile do Bené” afirma que seu evento: “é um Baile que sabe qual é o seu lugar, e que quer avisar pra quem tá na luta pra que os bailes funk voltem pro seu genuíno lugar (a favela!), saibam que com o Benedito aqui podem sempre contar!”. Por sua parte, Matheus Aragão do “Eu amo o Baile Funk” e também organizador do “Rio Parada Funk”, diz que “a grana coletada no primeiro dos eventos é investida na realização do segundo que é um evento de raiz, entendeu? Autêntico baile funk, de galera, mulão, briga”⁵⁸. Ambos os testemunhas apontam uma vontade de retribuição para os funkeiros.

Esses organizadores de eventos, que agem como mediadores, se deparam com uma dificuldade que manifestou Jéssica, a assistente de Júlio Ludemir no projeto da peça de dança de passinho “Na batalha”. Ela temia “conseguir finalmente tirar o funk da favela e que a favela não venha junto”, fenômeno que, para ela, aconteceu com o samba depois de Vinícius de Moraes e Tom Jobim. Na mesma linha, Carvalho (2001: 106) adverte: “é preciso lembrar que a ascensão do samba à música nacional coincide com a elitização dessa prática musical e seus respectivos processos de produção, de distribuição e de consumo”, enquanto o funk “coloca-se como um trabalho artístico acessível e sensível à cultura do jovem favelado”. Falando de samba, Hermano Vianna

⁵⁶ Entrevista disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WtXzaWNOE4o#t=241>>. Acesso em: 10.11.2014

⁵⁷ Ribeiro, Marcela. Conheça o segredo do sucesso de Carol Sampaio, a promoter favorita do Rio. <http://celebridades.uol.com.br/noticias/redacao/2013/08/29/conheca-o-segredo-do-sucesso-de-carol-sampaio-a-promoter-favorita-do-rio.htm>.

⁵⁸ Entrevista Matheus Aragão, Rio de Janeiro. 16.08.2014

(2006: 6) lembra da importância dos mediadores para a transformação desta música em símbolo nacional, porém hoje

é claro que a mediação cultural é cada vez mais difícil de acontecer numa cidade que vive sob o tratamento de choque separatista do atual Rio de Janeiro. Mas acredito, e essa é uma profissão de fé tanto teórica quanto política, que as instâncias mediadoras (e os mediadores) são imprescindíveis em regime de complexidade social e heterogeneidade cultural. Novas mediações são criadas a todo instante, onde menos se espera.

Dessa forma, podemos sinalizar que a grande dificuldade que enfrenta o universo do funk hoje é a seguinte: “trazer a favela”, o que significa trazer esse “outro” para o centro. Assim, como adverte Coelho Bezerra (2011: 56), respeitamos a apropriação do funk por parte das elites, o consumo cultural não significa uma integração social, “ao contrário, as opiniões emitidas por alguns dos jovens entrevistados parecem, antes, reforçar a tese bourdieusiana que aponta a utilização do campo cultural como espaço simbólico de perpetuação das distâncias sociais”.

Como vimos, as músicas deram esse passo, mas não os funkeiros, nem os *champetuos*, que, com a exceção de poucos indivíduos que conseguem se estabelecer como um produto, ficam cada vez mais com espaços de lazer mais restritos e excluídos das conquistas dos gêneros que os representam.

CONCLUSÕES

Dentro dos processos de miscigenação, tão desiguais (Cunin, 2003), a música é talvez o terreno de maior conquista do afro-americano (Small, 1999). Mas esse é um processo de tensões e lutas tanto simbólicas quanto políticas, porque a música e a dança podem ser entendidas como fonte de poder, muitas vezes subversivo (Nash, 2000).

Nesse contexto se inserem a champeta de Cartagena de Indias, ritmo afro do litoral caribenho colombiano, e o Funk carioca, originário das favelas do Rio de Janeiro. Ambas as músicas compartilham uma história similar de configuração e difusão, assim como relações contraditórias com o contexto que as gera. O objetivo era entender porque em lugares geograficamente afastados se produzem músicas tão similares não somente nos aspectos estéticos senão especialmente nas relações tensas que provocam com o contexto no qual se reproduzem. Ambas as estéticas foram produto de dinâmicas culturais de populações que compartilham condições similares de existência em duas cidades caracterizadas por altos níveis de desigualdade, determinados por lógicas tanto classistas, quanto racistas.

No primeiro capítulo, vimos como a champeta e o funk pertencem ao mundo complexo da diáspora africana se configurando por meio de fluxos e intercâmbios que englobam o que Paul Gilroy (2001) chama de Atlântico Negro. Mas esses processos de criação por apropriação e hibridismo que caracterizam as músicas da diáspora (Hall, 1996) não encaixam com as noções sobre o papel que o componente negro deve ocupar no projeto nacionalista em ambos os países. Assim, estas estéticas passam a encarnar uma noção de outredade mais imposta desde fora do que assumido de forma ativa pelos artistas e público de ambas as músicas. As múltiplas polêmicas que se evidenciam quando se estuda a história destas duas músicas falam da construção de um Outro definido em termos de classe em cidades altamente desiguais, e de raça como conflito velado que não quer ser reconhecido.

Ainda que os universos da champeta e o funk não sejam caracterizados por um discurso político consciente, suas estéticas vão ser percebidas como transgressoras na medida em que conseguem uma proximidade ameaçadora para os ideais estéticos e morais da cultura hegemônica. Assim, é justamente quando estes ritmos viram nacionais, quando assumem de forma mais autônoma sua identidade, que as alarmes de proximidade se ativam, vinculando as músicas com uma série de representações negativas sobre os lugares nos quais eram produzidas. Ao contrário de satisfazer as

expectativas de normalidade, estas músicas têm a capacidade de quebrar as barreiras físicas e simbólicas, aproximando essa outredade de forma que começa a ser percebida como ameaçadora.

A resposta da cultura hegemônica contra esta proximidade do outro que conseguindo sair por meio da sonoridade e da corporalidade de seu confinamento geográfico e simbólico, foi a criminalização dos eventos e das pessoas que se identificam com esses ritmos. A mídia teve um papel importante nessa demonização destas estéticas ajudando gerar um pânico moral que achou ressonância nas políticas públicas (Freire e Herschmann, 2003). Essa criminalização das músicas que em termos práticos se deu mediante decretos proibitórios, trouxe também a estigmatização do funkeiro e o champetuo, aqueles que se identificavam com estes universos estéticos.

No caso do Rio de Janeiro o episódio do chamado arrastão na praia de Arpoador que aconteceu em 1992, atuou como operador mediático para este processo em que os funkeiros e suas práticas foram representados como ameaças para a sociedade (Vianna, 2006). Desde então, o funk começou a aparecer recorrentemente na mídia especialmente nos cadernos policiais. Porém, no caso da champeta as perseguições contra o gênero e seus bailes se intensificaram na mesma época sem nenhuma correlação com um episódio específico. Assim, parece que mais que um evento específico, o que coincide na intensificação das perseguições é que ambas as músicas eram recentemente produzidas de forma local e nas línguas nativas. Este exercício implicava a produção de uma voz própria de comunidades tradicionalmente invisibilizadas se aproximando simbolicamente, e ainda mais no caso do Rio de Janeiro, convidando os jovens da classe média visitar os bailes, tidos como perigosos. Diferentemente, em Cartagena os jovens que corresponderiam à classe média brasileira jamais foram para as festas de champeta. Ainda assim, as perseguições mediáticas e políticas também estavam presentes o que nos revela a existência de transgressões a nível estético que conseguem ser igualmente desconfortáveis.

No segundo capítulo analisei esses aspectos transgressores. Uma parte importante destas transgressões se encontra nas corporalidades alimentadas por estes ritmos no espaço do baile e desde aí para além das festas. Nas múltiplas polêmicas que estes ritmos protagonizam, o baile ocupa um lugar central nas discussões porque é através dele que ambos os universos se reproduzem. Os bailes são os lugares onde as músicas, feitas com a intensão de fazer dançar seu público, estreiam, ganham popularidade e, somente depois de serem sucessos reconhecidos nas festas, vão para os

meios clássicos de difusão cultural como a rádio e televisão. Ademais de terem um papel vital dentro do circuito económico, os bailes têm a capacidade de afetar os corpos tanto dos presentes através da dança e do ritmo, como dos ausentes através de um som que se espalha além das fronteiras físicas da festa. Assim, nos bailes existe uma forte correlação entre as dimensões corporal, sonora e espacial.

Para entender como operam estas transgressões no nível da corporalidade foi útil a noção de corpo grotesco de Bakhtin (1993) definido dessa forma por se opor às lógicas do corpo fechado do iluminismo. As corporalidades que o funk e champeta alimentam através da dança e do som não correspondem a esse corpo individual que responde às noções de decoro.

Por um lado, se trata de corporalidades consideradas desafiantes dos ideais morais não só pelas suas danças cadenciosas senão porque os bailes são considerados como espaços fora de controle em termos sexuais, o que representa uma ameaça para a unidade familiar. Por outro lado, como foi possível observar no caso do funk, as linguagens tanto textuais como corporais promovem certa subversão dos papéis tradicionais de gênero dando à mulher uma posição mais ativa no jogo da sedução. Essas corporalidades vão mudar segundo os espaços revelando a existência de diferentes níveis de governamentalização como foi possível observar nos bailes funk para classe média do Rio de Janeiro, e de forma ainda mais evidente no caso dos picós de champeta em comparação com os espaços de festa da elite cartageneira. Isso pode ser explicado porque, como afirmam Strallybrass e White (1986: 35):

los discursos sobre el cuerpo tienen un papel privilegiado, pues las trascodificaciones entre los diferentes niveles y sectores de la realidad social y psíquica se efectúan a través de la cuadrícula intensificadora del cuerpo. No es una casualidad, pues, que las transgresiones y los intentos de controlarlas vuelvan obsesivamente a los símbolos somáticos, pues éstos son, en definitiva, los elementos fundamentales de la propia clasificación social.

Consequentemente, as corporalidades educadas na periferia, parecem menos disciplinadas segundo os cânones da distinção (Bourdieu, 1984), sem atender tão urgentemente à noções de decoro, o que permite uma criatividade estética muito ampla. Isso porque, como afirma Fontanella (2008: 10),

Nos vazios institucionais aos quais estão expostas as populações periféricas foi possível a resistência de uma cultura residual que mantém muitos pontos em comum com a sensibilidade grotesca de que fala Bakhtin, e que da mesma forma se desenvolvia nos lugares onde a cultura oficial não alcançava (2002, p. 132). Essa estética, embora fruto de uma exclusão, é a expressão de um tipo de criatividade popular que se permitiu desenvolver apesar de todo o esforço para sua repressão.

Estas diferenças nos graus de liberdade de expressão fazem com que os corpos nos bailes de funk e champeta sejam imaginados como selvagens em oposição ao civilizado, não tanto devido à ausência de regras, já que como vimos são vários os códigos de comportamento, senão por não responderem aos ideais hegemônicos. Mas assim como geram repulsão, essas corporalidades também são altamente atraentes, ocupando um lugar importante na negociação cultural.

Para Anibal Quijano, o corpo é

(...) la sede y el destino del placer, de todo placer y del dolor, de todo dolor. Y las relaciones de comunicación, de solidaridad, de alegría colectiva y de gozo individual, parten del cuerpo o se dirigen hacia él. El cuerpo es toda la persona, su sede y su horizonte. Así también pude llegar hasta el fondo de mis viejas sospechas: que de las tres vertientes centrales que nutren la nueva utopía americana, ésta es la que carga su más poderosa savia (em Quintero, 2009: 34)

As estéticas em questão têm uma relação tão forte com os corpos que elas transcendem a dança. Através das corporalidades correm identidades por vias alternativas às verbais, o que dificulta sua domesticação e censura, além de ter um grande poder sedutor muito para além do erótico e de provocar um prazer plástico. Essas corporalidades alimentadas no baile são discursos literalmente andantes.

O baile tem suas próprias normas estéticas e sociais. Ele é de fato o lugar por excelência para negociar e reafirmar as lógicas e valores dos próprios grupos sociais que compõem os dançarinos porque fazem o que Christopher Small (1999) chama de *musicar*: uma atividade que envolve o musical como um verbo através do qual se estabelecem relações e representações das formas ideais de ver o mundo. Por isso, os bailes como *musicares* são lugares de reconhecimento e identidade. Talvez por se converterem em espaços de cidadania para populações normalmente consideradas como marginais o baile seja o aspecto mais perseguido dentro destes universos. Esse exercício de cidadania se faz escutar mesmo que o diálogo não esteja aberto, através de uma ferramenta poderosa: a equipe de som.

As equipes de som, que são um dos componentes estéticos originários de ambos os universos, têm uma capacidade de amplificação sonora além da permitida pelas normas ambientais. Tanto o funk quanto a champeta são músicas que desenvolvem práticas de escuta específicas. Na equalização, o som alto e os graves dominantes são componentes característicos de ambas as estéticas. Esse som, escutado e dançado desta forma, especialmente quando se faz através da potência das equipes de som, implica uma presença sonora que transcende a pista de baile. A batida característica de ambas

as músicas invade os espaços tradicionalmente restringidos de uma forma muito difícil de conter e controlar. Esta é uma transgressão tanto física quanto simbólica dos espaços. Ela é a manifestação da existência dessas outras identidades capazes de incomodar os discursos ordenadores de duas cidades com claras dinâmicas de segregação.

Para Alexandra Lippman (2013:13)

The soundscape of the favela expanded at night, during the weekends: typically non-work week, the non-work time, time that belonged to the residents of the favela, not to the patrão (patron or boss). The comunidade became an audible presence beyond its supposed boundaries. The baile loudly disputed the “myth of marginality” (Perlman 1976), the belief that favelas were marginal, rather than integral, to the city of Rio.

Assim se estabelece essa relação corpo-som-espaço que fortalecem estas estéticas poderosas em termos políticos. Mas as transgressões não são necessariamente um grito reivindicativo consciente, nem estão querendo se opor às lógicas do sistema. Ambos os ritmos procuram uma inserção no mercado cultural, o que implica também uma desestigmatização dos que se reconhecem como funkeiros e champetuos. Para isso estão prontos a se submeter a um processo de negociação que pode implicar se domesticar em algum grau. Como vimos no terceiro capítulo, ambas as músicas atravessam um processo de dominação cultural bastante complexo que, embora seja desigual em termos políticos, envolve processos de negociação e conquista.

Quando estas músicas conseguem vazar os espaços restritos que lhes são designados, elas se encontram com novos obstáculos por parte das camadas mais conservadoras da sociedade que criticam algum dos aspectos polêmicos ou transgressores destas músicas. Quando os discursos sobre violência e desvio moral se esgotam como recursos para perseguir estas manifestações culturais, os argumentos sobre poluição sonora aparecem dotados de autoridade científica.

Mas pensar estes ritmos como simples vítimas não só seria tirar mérito das conquistas simbólicas que alcançam, senão também romantizar os ideais. Isso porque é importante levar em conta que não existe uma cultura popular em oposição antagônica a uma cultura dominante, como duas esferas homogêneas e separadas (Wade, 1997b). Embora a história de proibições e restrições contra ambos os ritmos e seus bailes seja longa, se abrem espaços não só de tolerância senão de glamourização destas estéticas.

Assim, o funk vem ocupando no mercado, no espaço urbano e nas políticas públicas um lugar ambíguo, ora um pouco mais marginal, ora um pouco mais central. Parece construir, por uma via sinuosa e por constantes tensões, conflitos e negociações, um conjunto de códigos culturais (com referências locais/internacionais) que lhe tem permitido ocupar, simultaneamente, uma posição

periférica e central na cultura contemporânea. Oferece tanto a possibilidade de construção de uma visão crítica e/ou plural do social quanto a sua mediação e administração pelas estruturas que gerenciam os ritmos do espetáculo e do consumo (Freire e Herschmann, 2003: 68).

Muitas vezes, como em toda história das manifestações negras, esse sobrevivência implica se submeter, ceder uma parte, parecer obediente. É por isso que estas músicas parecem ocupar um papel contraditório entre resistir, e estar pronto a pagar o preço que for necessário para conseguir um espaço no mercado cultural.

Eles sempre vão se reinventar como expressões culturais apesar das múltiplas restrições. Já levam muitos anos sobrevivendo a perseguições ainda mais violentas das que enfrentam hoje. De fato, neste momento de final de 2014, ambas as músicas estão disfrutando de uma grande visibilidade e difusão a nível nacional, o que tem sido historicamente mais escasso no caso da champeta do que no funk. Este último está demasiado inserido na história cultural e pessoal de milhões de brasileiros funkeiros ou não, apesar das fortes barreiras de classe ou raça que existem na sociedade brasileira. No caso da champeta, depois de virar moda nacional em 2001, voltou rapidamente para o confinamento local chegando a ser considerada uma moda passageira e extinta pelos ingênuos habitantes da capital colombiana que não ouviram falar mais do assunto até uma novela de 2013 do Canal Caracol, que conseguiu trazer de volta a champeta para o foco mediático, embora fosse um fracasso televisivo.

Uma das capacidades destas estéticas é que, como afirmam Stuart Hall (1996), na medida em que se configura um lugar do Outro, não só se faz referência a suas dimensões violentas, senão também à ambivalência do seu desejo. Para Stallybrass e White (1986), no intuito da cultura hegemônica de eliminar o considerado “baixo”, ela se depara com que não só precisa desse outro senão que nele encarna suas fantasias. Essa posição leva ambas as estéticas a ocupar uma posição privilegiada dentro das discussões sobre as cidades. Isso,

na medida em que os torna “visíveis”, permite-lhes, de certa forma, denunciar a condição de “proscritos” e reivindicar cidadania, trazendo à tona, para o debate na esfera pública, a discussão do lugar do pobre, ou melhor, o direito ao discurso, ao lazer e à cidade, pondo em pauta as contradições do processo de “democratização” do país e suas tensões sociais. (Freire e Herschmann, 2003, 68)

Em consequência, esta dissertação mais que promover o funk ou a champeta para que sejam mais aceitos, o que já foi a missão de muitos outros trabalhos acadêmicos que jogaram um papel fundamental para os movimentos culturais, tem como objetivo

chamar a atenção sobre os problemas sociais e políticos que estas músicas revelam na sua interação da cotidianidade em ambas as cidades. Hoje, nem o funk nem a champeta como gêneros musicais precisam mais ser salvos, se é que alguma vez tiveram essa necessidade. Mas que isso, o que precisa ser discutido é se essa inserção cultural das músicas vai conseguir uma integração entre atores. Vimos como nos novos espaços que estas músicas conquistam, existem formas de exclusão social não necessariamente calculadas que operam segundo lógicas mercantis.

Como planteia Oliveira (2004: 83) “A música popular foi e é decisiva para a formação de um espaço privilegiado de diálogo na sociedade, em que essas desigualdades são tanto relativizadas quanto aprofundadas.” A polêmica que despertam o funk e a champeta se deve realmente a que têm à capacidade de evidenciar os dilemas das suas sociedades. Em cidades regidas pela convenção do evitamento (Cunin, 2003), estas manifestações, especialmente na dimensão do baile que condensa uma serie de exercícios estéticos poderosos, manifestam as fragmentações sociais e falam do conflito racial incomodando. Como Paul Gilroy (2000: 87) avisa, “ao deixar para trás o essencialíssimo racial por ver “raça” em si mesma como uma construção social e cultural (...) tem sido insuficientemente consciente do poder de resistência de formas especificamente racializadas de poder e subordinação”. Por isso insisto na importância de trazer de volta a dimensão racial dentro desta problemática.

Existe um preconceito amplamente conhecido pelos próprios funkeiros e champetuos contra eles que fala do conflito racial. O MC de funk Mano Teko falava, na celebração dos dois anos do Sarau divergente que para falar de funk nunca viu ninguém do movimento negro, mas que os questionamentos que o funk fazia traziam de volta a questão da raça. Assim, o preconceito não reside na música que se escuta especificamente, senão porque no ato de escutar essas músicas, canta-las, senti-las, adotar suas estéticas específicas, esses sujeitos estão se auto-definindo e identificando com o que as elites rechaçam. Como Adriana Facina me repetiu em vários dos nossos encontros, e como foi possível confirmar durante o trabalho de campo, o problema não são as músicas senão os espaços, e eu incluiria, as pessoas que esses espaços contêm com suas respectivas corporalidades. Daí a importância de des-estigmatizar os espaços mais que as músicas, o que não significa que elas não joguem um papel fundamental dentro do processo.

As músicas estão carregadas de ideologia (Cohen, 1995). A luta que não pode se dar no campo do político, se faz no campo do simbólico. As músicas permitem como

poucos elementos conseguem essa discussão e essas negociações. A impossibilidade de uma subversão política se traduz numa transgressão estética. Graças às próprias polêmicas que geram o funk e a champeta, estas populações normalmente segregadas e silenciadas, reivindicam sua cidadania. Como afirmam Strallybrass e White, (1986: 25) as festas não são intrinsecamente transgressoras mais “en presencia de un antagonismo político acusado, a menudo puede actuar de catalizador y de emplazamiento de la lucha, tanto real como simbólica”.

Ainda hoje são contínuas as tensões entre o espaço que as músicas conquistam e as restrições que ganham. Não é possível negar que o funk e champeta sejam expressões culturais vulneráveis como um tudo. Como vimos, elas se encontram especialmente enfraquecidos no seu formato festivo que durante muito tempo agiu como o coração do ritmo, o lugar de reprodução musical, sonora e corporal destas estéticas.

Para Carman *et al.* (2013: 17) “En los casos de segregación heterogénea, el análisis ha de poner el acento no en la distancia socio-espacial entre los grupos, sino en las oportunidades desiguales de acceso a los bienes materiales y simbólicos ofrecidos por la ciudad.” Dentro das lógicas de segregação o acesso a espaços de lazer é uma das variáveis que deve ser considerada. As periferias pelo geral carecem de grandes investimentos nos espaços públicos gerando uma exclusão por parte das políticas do Estado. Quando as queixas pelo “barulho” se traduzem em proibições das festas na rua assim como em clubes que não cumprem com a infraestrutura exigida, sua realização se limita a espaços com maiores recursos, geralmente localizados em zonas mais centrais, o que acaba encarecendo os eventos e excluindo novamente os menos favorecidos que ficam sem espaços para a diversão e a expressão de suas estéticas.

Essas políticas públicas de controle sobre estas manifestações fazem parte essencial de um efetivo processo de dominação cultural sobre estas estéticas no qual a exclusão da população estigmatizada como perigosa é fundamental. O funk e a champeta podem ser escutados e dançados abertamente nas festas da classe média, fenômeno cada vez mais comum, enquanto são restritas nas favelas. Assim o que não se domestica se criminaliza como estratégia de repressão.

Retomando as ideias de Oliven (2010), a terceira etapa no processo de dominação cultural é a recuperação onde os aparelhos ideológicos e a indústria cultural devem coincidir. Mas nos casos analisados, embora a indústria acolha uma parte destas músicas, a ideologia aponta para uma fragmentação maior através da criminalização

desses outros pobres e negros. Os ritmos ultrapassam as barreiras, mas os grupos sociais que as originam não conseguem necessariamente uma inclusão.

As barreiras simbólicas do Rio de Janeiro se revelaram para mim como mais fortes do que as cartageneiras. Nas conversas cotidianas, nas múltiplas polêmicas que ocuparam a mídia durante o ano 2014 e nos discursos sobre o medo que conseguiu a certos momentos tomar conta de mim mesma, eu percebi um racismo mais expresso e um classismo mais marcante observável em espaços fora do universo funk. Isso não significa que na Colômbia sejamos menos racistas, senão que os colombianos não estão ainda se enfrentando com o conflito racial que nunca reconheceram.

No Rio de Janeiro, estas fronteiras simbólicas mais fortes se erigem justamente porque esse outro está mais próximo geograficamente, mas também porque recentemente as relações de classes tem mudado no Brasil. A emergência da chamada “nova classe C” implicou a aproximação desses Outros o que também disparou as alarmes da proximidade que procuraram no simbólico marcas de distinção. Essa diferenciação agudiza as lógicas racistas.

A Colômbia não passou ainda por esse processo de aproximação de classes e por isso mesmo, os brotes de racismo me pareceram mais frequentes no Brasil porque na Colômbia o Outro ainda fica no lugar designado para ele. Em Cartagena a música consegue essa transgressão simbólica, o que implica rechaço por parte das elites contra esta manifestação cultural, mas no final do dia, esse outro racializado volta para seu canto.

No Brasil, as coisas parecem estar mudando e é um momento crucial para a redefinição e negociação de símbolos dentro da ordem social. Nessas negociações as expressões musicais ocupam um lugar muitas vezes mais determinante do que aparentam. Conforme Julio Ludemir:

O baile está voltando. O baile vai voltar para os subúrbios (...) Mas a grande afirmação, a principal afirmação desse funk vai sendo é que o baile continue na favela. Eu acho que o funk esta fazendo a mesma trajetória que o Brasil. É a periferia saindo para o centro. A expressão dessa periferia ganhando uma centralidade é o funk. O que não pode acontecer é morrer na favela. Mas ele tem tudo para se tornar um símbolo desse momento que o Brasil está vivendo.⁵⁹

Como vimos sem se propor conscientemente, estas estéticas não cumprem com as expectativas de normalidade, desafiando pressupostos raciais e de classe que são

⁵⁹ Entrevista Julio Ludemir, 20.09.2014

fundamentais para a organização hierárquica de duas cidades regidas por lógicas coloniais.

Em resumo vimos como a champeta e o funk, duas músicas da diáspora africana, percorreram caminhos muito similares onde a perseguição tem sido uma constante. A polêmica que geram ambas as estéticas fala de fragmentações sociais regidas por distâncias simbólicas que configuram um “Outro” em termos de classe e raça. Esses outros por meio destas estéticas e especialmente na dimensão quase ritual do baile, encontram um espaço de sociabilidade que, por meio de uma corporalidade muito visível e uma sonoridade difícil de controlar, transgredem o lugar de submissão dentro da ordem esperada, o que é visto como perigo potencial pela cultura hegemônica. Diante do poder dessas expressões de conquistar espaços, se cria um processo de dominação cultural onde o que não se domestica se criminaliza. No entanto, esse processo é muito complexo e implica tanto submissão quanto resistência. Novos espaços e mediadores surgem para estas músicas abrindo as portas para o diálogo cultural, mas não necessariamente implicando uma integração social.

O simples fato de que exista tal diálogo assim como conquistas por parte destas estéticas nos remete a grupos tradicionalmente marginalizados se dotando de cidadania. Assim, a champeta e o funk viram fontes de agência: providenciam uma visibilidade, questionam os valores morais, levam as margens para o centro, e ainda que temporalmente, subvertem a ordem social. São sem dúvida estéticas tenazes e poderosas.

Os que atacam o funk e a champeta parecem ignorar constantemente a importância social que têm estas estéticas não só dentro de grupos sociais específicos senão em relação à grande sociedade. O que ocorre nos bailes tem um papel social fundamental porque é nestes espaços onde se digerem os estigmas com os quais estas populações vulneráveis têm que lidar. Vimos como uma das formas de estigmatização é levar a mulher para o campo da perdição sexual e o homem para a violência. As acusações contra as duas estéticas se concentraram principalmente nestes dois pretextos. Tanto o funk quanto a champeta parecem fazer um ênfase nas duas questões condenatórias através de suas estéticas o que é considerado como desafiante. Mas o que não é percebido é a função social que tem a aparente reificação dessas formas sociais “desviantes” no baile.

Assim, uma possível perspectiva indicaria que nos bailes, estas populações acabam reproduzindo aqueles estigmas, fenômeno que se descreve na teoria de Goffman

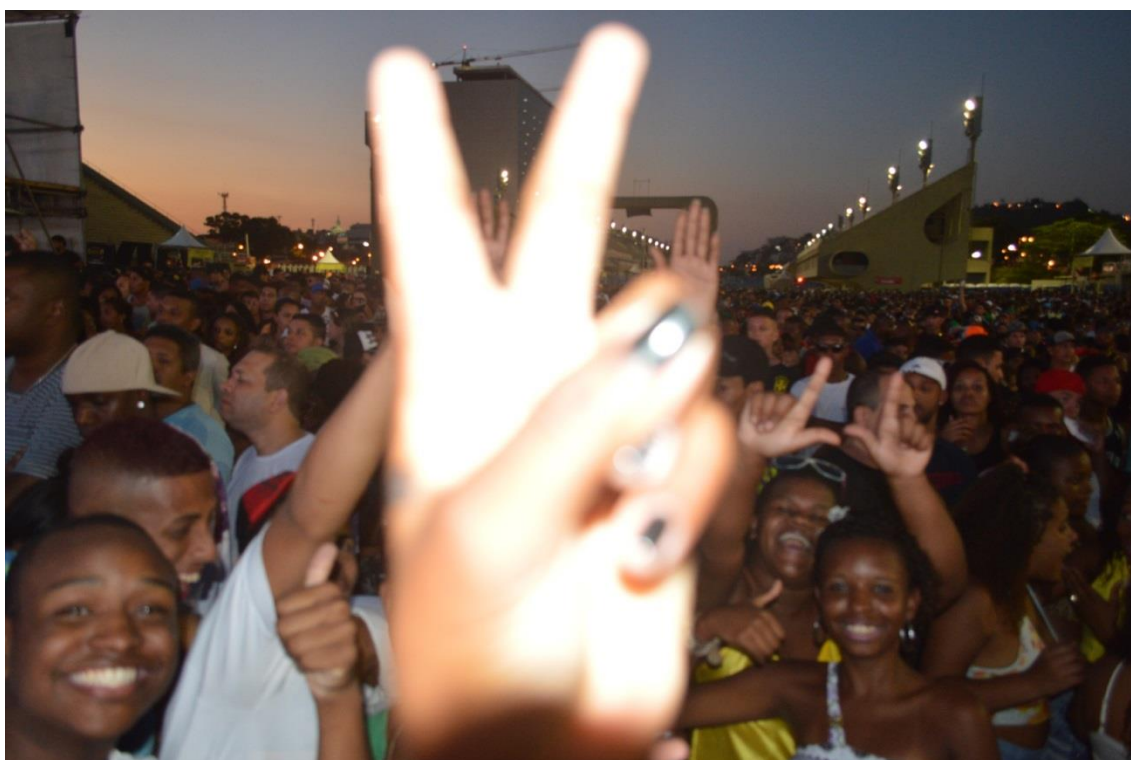
(1988) e de Bourgois (2010), alimentando um ciclo de segregação. Porém, como apontam Carman, Vieira e Segura (2013) lutar contra a segregação pode implicar se desmarcar dos estigmas. Mas também, a luta pode se dar por meio da reivindicação de uma pertença a eles, através da descrição das condições que os levaram a serem percebidos dessa forma ou da reconstrução dos estigmas como referentes de identidade. Desta forma, essas aparentes celebrações dos próprios estigmas levam, por um lado a uma subversão dos significados, como o caso da palavra “champetuo” que deixou de ser um termo pejorativo para reivindicar uma identidade na hora que foi assumida pelos assim denominados. Mas por outro lado, por meio do exercício estético como fonte de poder, os estigmas são elaborados no campo lúdico. A suposta violência inerente a estes espaços se ritualiza através da dança levando esta energia para o campo simbólico. O jogo de sedução através da exibição corporal fica no simbólico mais que no físico.

Curiosamente as acusações dirigidas respectivamente contra a sexualidade na mulher e a violência do homem, correspondem às pulsões freudianas do Eros (a libido, a pulsão construtiva) e o Tánatos (a morte, a pulsão da violência). Os poderes construtivos e destrutivos imbricados fazem parte da mesma força criativa e existe de fato em ambas as estéticas uma celebração destas pulsões. Como vimos, a competência faz parte fundamental das lógicas do baile e diante uma celebração antagônica nas relações de gênero, as mulheres ao assumirem um papel ativo dentro do jogo da sedução se apropriam desse Eros e sabem como manipular essa pulsão para ficar numa posição de poder. Os homens por sua parte competem por meio do Thánatos. Na champeta esse impulso destrutor frequentemente termina em briga. Mas no funk, devido talvez a uma maior estigmatização que requer uma maior elaboração, esse impulso destrutivo foi levado para o lúdico por meio do enfrentamento na roda de passinho. Nestas celebrações se satisfaz o ego, se canalizam os impulsos, o que para Freud (1930) é fundamental para a moderação das pulsões violentas.

Essa convivência do Tánatos e o Eros no baile permite ainda uma negociação nos papéis de gênero e no caso do funk uma flexibilização deles. O baile é um terreno fértil de criatividade. Ao contrário do que aponta a histeria social, é graças a estes espaços existe um maior equilíbrio entre as duas pulsões, o que Freud (1930) qualifica como sublimação da violência. Desde esta perspectiva os bailes como espaços de lazer e elaboração estética cumprem um papel fundamental na manutenção do equilíbrio social para além do espaço da festa. Minha pretensão está longe de psicanalisar os bailes, mas a imagem destas duas pulsões convivendo no baile é útil para ilustrar a complexidade

destes e apontar à centralidade que eles têm como exercícios de discussão simbólica para populações politicamente debilitadas.

Se duas estéticas nasceram e se desenvolveram de formas tão similares em geografias afastadas, é porque temos lógicas parecidas de ordenamento simbólico que precisam de dinâmicas de segregação para se manterem. Mas as vozes estão ali para serem ouvidas e fica difícil ignorar estéticas tão poderosas e tenazes como a champeta e o funk que, mais que terem uma ideologia, são desafiantes pela rebeldia de simplesmente se divertir ao seu jeito, reclamando seus próprios espaços de criatividade. Desde sempre estas estéticas estiveram um passo adiante, em outro patamar, operando com os fluxos que regem o mundo contemporâneo desde a experiência da diáspora, se identificando mais facilmente com aqueles longe que atravessam experiências similares, que com seus conterrâneos que pretendem designar lhes um lugar de submissão. Isso teve um preço a nível nacional cobrando sempre elas por uma falta de autenticidade. Mas o que pode ser mais autêntico que exercícios estéticos que conseguem uma identificação tão ampla, apesar de tantos inimigos? Ao contrário de ser marginais, o funk e a champeta são centrais dentro das culturas de ambas as cidades, incomodem a quem incomodar.



REFERÊNCIAS

ABRIL, Carmen e SOTO, Mauricio (2004). Entre la champeta y la pared. El futuro económico y cultural de la industria discográfica de Cartagena. Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano, Convenio Andrés Bello (Colección Economía y Cultura) ISBN: 958-698-149-5

ALVES Carneiro (2014). “Faixas Salariais x Faixa social. Qual a sua classe social?” Disponível em: <http://blog.thiagorodrigo.com.br/index.php/faixas-salarias-classe-social-abep-ibge?blog=5>.

ALVIM, Roseline. PAIM, Eugênia (2010). A Febre que nunca Passa O *Funk*, a Sensualidade e o “Baile do Prazer”. Revista Diálogos N.º - 2.º Semestre de 2010 *d.o.i.* 10.13115/2236-1499.2010v1n3p39.

BACK, Les (1996). *New-ethnicities and urban culture: racismo and multiculture in young lives*. New York : St. Martins Press.

BAKHTIN, Mikhail (1993). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tr. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília.

BAYON, María Cristina y SARA VÍ, Gonzalo (2012). “The Cultural Dimensions of Urban Fragmentation : Segregation, Sociability, and Inequality in Mexico City”. *Latin American Perspectives*. Issue 189, Vol. 40 No. 2, March 2013 35-52.

BIREMBAUM Quintero, Michael (2005) “Acerca de una estética popular en la música y la cultura de la champeta” en Colombia y el Caribe. XIII Congreso de Colombianistas. Barranquilla: ediciones Uninorte, pp. 202-215.

BOHÓRQUEZ, Leonardo (2000). “La champeta en Cartagena de Indias: Terapia musical popular de una resistencia cultural” publicado en <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>

BOURDIEU, Pierre (1976). “Gosto de Classe e Estilo de Vida” em Pierre Bourdieu. SP, Ática. [http://www.unifra.br/professores/arquivos/8547/89602/gostos%20de%20classe%20e%20estilos%20de%20vida%20\(pierre%20bourdieu\).pdf](http://www.unifra.br/professores/arquivos/8547/89602/gostos%20de%20classe%20e%20estilos%20de%20vida%20(pierre%20bourdieu).pdf)

- BOURGOIS, Philippe (2010). En busca de respeto. Vendiendo crack en Harlem. Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Río (2001) "Introducción", em Ciudad de Muros. Crimen, segregación y Ciudadanía en San Pablo. Barcelona, Gedisa.
- CANCLINI, Néstor García. (2005). Diferentes, desiguais e desconectados. Rio de Janeiro: UFRJ,
- CARMAN, María; VIEIRA, Neiva; y SEGURA, Ramiro (2013) "Introducción. Antropología, diferencia y segregación urbana", en Segregación y diferencia en la ciudad. Quito: FLACSO Ecuador (en prensa).
- CARVALHO, Adriana (2011) Funk-se quem quiser. No batidão negro da cidade carioca. Rio de Janeiro, FAPERJ, BomTexto.
- COELHO, Arthur (2011). A favela fora do lugar: sobre a apropria o do funk carioca pelas classes M dias e seus impactos nas distâncias entre grupos sociais. Tempo da Ciência (18) 35 : 43-57 , 1  semestre.
- COHEN, Sara. (1995), "Sounding out the City: Music and the Sensuous Production of Place" in Transactions of the Institute of British Geographers, New Series, Vol. 20, No. 4, pp. 434-446 <http://www.jstor.org/stable/622974>
- CONTRERAS Hernandez, Nicolás Ramón. (2008) "La cultura picotera: continuidad de la herencia Africana en el alma de las fiestas populares del Gran Caribe" en Huellas. Revista de la Universidad del Norte. No. 80-81-82. <http://www.uninorte.edu.co/publicaciones/huellas.asp>
- CUNIN, Elizabeth (2003 a) «Identities a flor de piel. Lo "negro" entre apariencias y pertenencias: mestizaje y categorías raciales en Cartagena (Colombia)», Bogotá: IFEA-ICANH-Uniandes-Observatorio del Caribe Colombiano.
- _____ (2003 b) "Identifica o territorial, identifica o étnica em Cartagena, Col mbia" *Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 25, no 1, pp. 123-143
- _____ (2007) "De Kinshasa a Cartagena, pasando por París: itinerarios de una música negra, la champeta" en *Aguaita* No. 15-16. Diciembre 2006-Junio 2007. pp. 176-192.

DE CERTEAU, Michel (2000) “Andares de la ciudad” y “Relatos de espacio”, en La invención de lo cotidiano I. México, ITESO.

“Decomisan el Rey de Rocha por contaminación ambiental en Cartagena”

<http://www.caracol.com.co/noticias/regionales/decomisan-al-rey-de-rocha-por-contaminacion-ambiental-en-cartagena/20120603/nota/1699402.aspx>

DELGADO, Luis Antonio (dir.). (2014) Sabroso! A road trip to Colombia’s caribbean coast. Documentario. Native Instruments. Disponível online:

<https://www.youtube.com/watch?v=0RzwcBxoiKg#t=1032>

DENORA, Tia. (2004) Music in everyday life. Cambridge: Cambridge University Press.

DOMINGOS, Emilio (dir.). (2013) “A batalha do Passinho” Osmose Filmes. Documentario.

ESSINGER, Silvio (2005) Batidão, uma historia do funk. Rio de Janeiro e São Paulo. Editora Records.

FACINA, Adriana. (2009) “Não me bate doutor”: funk e criminalização da pobreza. V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Faculdade de Comunicação/ufba, Salvador-Bahia-Brasil.

FONTANELLA, Fernando Israel. (2008) Do Brega popularesco ao Calypso do consumo. Corpo e subalternidade na hegemonia do consumo. Disponível on line, <http://www.uff.br/revistacontracultura/>

FOUCAULT, Michel. (1978) La gubernamentalidad. em Estética, ética y hermenéutica, Barcelona, Paidós, 1999.

FREIRE, Joao e HERSCHMANN, Micael. (2003) Funk Carioca. Entre condenação e aclamação na Midia. ECO-PÓS, vol 6, n. 2. Agosto-dezembro.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. (2006) A construção da favela carioca como destino turístico. Rio de Janeiro: CPDOC.

FREUD, Sigmund (1930): “El malestar en la cultura”, en BRAUNS-TEIN, NÉSTOR, editor (1981): A medio siglo de El malestar en la cultura de Sigmund Freud. México: Siglo XXI Editores, 4. 1986. pp. 13-116.

GEP Grupo de Estudios Urbanos (2012). Fim da polémica sobre as classes sociais. <http://www.geu.com.br/news/fim-da-polemica-sobre-as-classes-sociais>

GILROY, Paul. O Atlântico Negro. São Paulo, Editora 34, Ltda. 2001

GOFFMAN, Erving (1988). Estigma. Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro, Guanabara.

HALL, Stuart. (1996) “Identidad cultural y diáspora”. En: Castro- Gómez, Santiago, Oscar Guardiola-Rivera y Carmen Millán de Benavides (editores). Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial. Bogotá, Centro Editorial Javeriano (CEJA), Instituto de Estudios Sociales y Culturales (PENSAR), Pontificia Universidad Javeriana.

HERSCHMANN, Micael (2000). Funk e o hip-hop invadem a cena. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

HUDSON, Ray. (2006) “Regions and place: music, identity and place” in Progress in Human Geography 30, 5 pp. 626–634

HUFFSCHMID, Anne (2012). “From the City to lo Urbano: Exploring Cultural Production of Public Space in Latin America”. Iberoamericana, XII, Nº 45, pp. 119-136.

KONG, Lily. (1995) “Popular music in geographical analyses” Progress in Human Geography. No. 19, 2. DOI: 10.1177/030913259501900202. SAGE publications. pp. 183-198

LEFEBVRE, Henri. (1976) “Reflections on the politics os Space” Antipode, 8 (2), pp. 30-37

LEYSHON, Andrew. Matless, David. Revill, George. (1995) The Place of Music. Transactions of the Institute of British Geographers, New Series, Vol. 20, No. 4, pp. 423-433

LIPPMAN, Alexandra. (2013) “For the English to Hear”: Pacifying the Soundscapes of Rio de Janeiro. Chapter 1. In Piracy, Publics, and Payola: Contested Soundscapes in Brazil. Department of Anthropology, UC Irvine.

LOCK, Margareth. FARQUHAR, Judith. (2007) Beyond the body proper. Reading the anthropology of material life. Durham and London: Duke University Press.

LUDEMIR, Julio. (2013) 101 funk que você tem que ouvir antes de morrer. Rio de Janeiro: Aeroplano editora.

MARTINEZ Miranda, Luis Gerardo (2011). La champeta: una forma de resistencia palenquera a las dinámicas de exclusión de las elites “blancas” de Cartagena y Barranquilla entre 1960 y 2000. En: Boletín de Antropología. Universidad de Antioquia, Vol. 25 N.o 42 pp. 150-174

MAUSS, Marcel. (1974) Sociologia e Antropologia, com uma introdução à obra de Marcel Mauss, de Claude Lévi-Strauss; tradução de Lamberto Puccinelli. São Paulo, EPU.

MEINTJES, Louise (2004). Shoot the Sergeant, shatter the mountain, the production of masculinity in Zulu Ngoma Song and dance in post-apartheid South Africa. Ethnomusicology Forum. Vol 13, No. 2. Routledge, Taylor and Francis group. November. pp 173-210.

MIZRAHI, Mylene. (2014) A estética funk carioca. Criatividade e conectividade em Mr. Catra. Rio de Janeiro: 7 Letras.

_____ (2010) “*É o beat que dita*”: criatividade e a não-proeminência da palavra na estética Funk Carioca. Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, nº 7, jul/dez, 2010, pp. 175-204

MOORE, Robin (2012) Música negra e a diáspora: reflexões sobre o caribe hispânico. Projeto História, São Paulo, n. 44, pp. 305-319, jun. 2012

MUÑOZ Vélez, Luis Enrique (2002). “La música popular: Bailes y estigmas sociales. La champeta, la verdad en el cuerpo” en *Huellas. Revista de la Universidad del Norte*. No. 67-68 Barranquilla: Uninorte, pp. 1-112. 04-08/MMIII. ISSN 0120-2537

NASH, Catherine (2000) “Performativity in practice: some recent work in cultural geography” *Progress in Human Geography* 24,4 pp. 653–664 DOI: 10.1191/030913200701540654.

“No Rio de Janeiro, os bairros das classes A e B contrastam com as favelas, estas últimas compostas por maioria afro-brasileira.” <http://jornalggn.com.br/noticia/mapa-revela-distribuicao-de-negros-e-pardos-no-brasil>.

NUNOMURA, Eduardo (2014). “O proibidão de Haddad” <http://farofafa.cartacapital.com.br/2014/01/02/o-proibidao-de-haddad/farofafa>

OLIVEIRA, Federico (2004). Espaço Urbano e Música Popular no Rio de Janeiro: Diálogos e conflitos. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 17, no 1, p. 81-98, jan/jun.

OLIVEN, Ruben (2010). *Violência e cultura no Brasil*. Biblioteca virtual de ciências humanas do Centro Edelstein de Pesquisas Sociais. Rio de Janeiro.

PACINI Hernandez, Deborah (1993). The picó phenomenon in Cartagena, Colombia. En *Revista América Negra* No. 6. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 1993. Pp. 69-115.

PALOMBINI, Carlos (2013). “Funk proibido” em Arvitzter, Leonardo. Bignotto, Newton. Filgueiras, Fernando. *Dimensões Políticas da Justiça*. Civilização Brasileira.

PARDO, Mauricio. (2010) Entre el espectáculo y la agencia. Signos afrodescendientes y políticas públicas en Cartagena. En: Ávila Domínguez Freddy, Pérez Montfort Ricardo et Rinaudo Christian (eds), *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz, y La Habana*, México D.F., CIESAS-IRD-Universidad de Cartagena-AFRODESC.

PEREIRA de Sá, Simone. De Oliveira Miranda, Gabriela (2012). Economic Aspects of Brazilian Popular Music: The Baile Funk Circuit. *Journal of international association for the study of popular music*. Vol 3, no 1. ISSN 2019-387

PEREZ, Gerson Javier. Salazar Mejía, Irene. (2007) *La pobreza en Cartagena: Un análisis por barrios*. Documentos de Trabajo sobre Economía Regional, No 94. Cartagena de Indias: Banco de la República, CEER, Agosto.

QUINTERO, Angel (2009). *Cuerpo y cultura: las músicas “mulatas” y la subversión del baile*. Madrid: &nexos y diferencias.

RIBEIRO, Marcela. (2013). Conheça o segredo do sucesso de Carol Sampaio, a promotora favorita do Rio. <http://celebridades.uol.com.br/noticias/redacao/2013/08/29/conheca-o-segredo-do-sucesso-de-carol-sampaio-a-promoter-favorita-do-rio.htm>

SANDRONI, Carlos. (2001) *Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar.

SANZ, Maria Alejandra (2012). *Fiesta de picó: Champeta, espacio y cuerpo en Cartagena, Colombia*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

SMALL, Christopher (1999). “El musicar: un ritual en el espacio social”. En *Trans*, enero, 4. Disponible en www.sibetrans.com/trans/trans4/small.htm, consulta realizada el 16 de noviembre de 2010.

SOARES, Luciane. (2014) *Agora abaixe o som: upps, ordem e música na cidade do rio de janeiro caderno crh*, Salvador, v. 27, n. 70, p. 165-179, Jan./Abr.

STALLYBRASS, Peter. WHITE. Allon. (1986) *The Politics and Poetics of Transgression*, Cornell University Press, Ithaca, Nueva York.

THOMAS, William Isaac e ZNANIECKI, Florian. (1974) *Polish Peasant in Europe and America*. New York, Octagon Books.

TORRES, Cristina. (2001) *La equidade em matéria de salud vista com enfoque étnico*. http://www.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1020-49892001000900015

VIANNA, Hermano. (1987) *O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos*, UFRJ.

_____ (2003) *Do samba ao funk: música e globalização no rio de janeiro do século XX*” revista *Tribuna Americana*, Octubre. Disponível em : <http://www.overmundo.com.br/banco/do-samba-ao-funk-musica-e-globalizacao-no-rio-de-janeiro-do-seculo-xx>

_____ (2006) O funk como símbolo da violência carioca. Velho, Gilberto. Alvito, Marcos. Organizadores. Cidadania e Violência, Editora UFRJ e Editora FGV.

VIDAL, Dominique (2003). “América Latina y la antropología de la ciudad. Entrevista con Michel Agier”, en Anuario Americanista Europeo. N° 1.

WADE, Peter, (1997a) “La comunidad negra y la música” en Gente negra, nación mestiza. Dinámicas de las identidades raciales en Colombia, Bogotá: Editorial Universidad de Antioquia-ICAN-Siglo del Hombre Editores-Ediciones Uniandes.

_____ (1997b) “Entre la homogeneidad y la diversidad: la identidad nacional y la música costeña en Colombia”. En María Victoria Uribe y Eduardo Restrepo (eds.), Antropología en la modernidad, pp. 61-91. Bogotá: ICANH - Colcultura.

_____ (2008) African Diaspora and Colombian Popular Music in the Twentieth Century *Black Music Research Journal* Vol. 28, No. 2, Fall.

_____ (2009). “Traslaciones, legitimaciones e identificaciones. Música y sociedad en Colombia” en *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

www.dane.gov.co

<http://www.barranquillaestereo.com/news.php?newsid=97>

<https://www.youtube.com/watch?v=KyEWho8Dink>

<https://www.facebook.com/MCMARCIORISO?fref=ts>

<http://www.valescapopozuda.art.br/site/index.html>

<http://anittaoficial.com.br/>,

<http://www.warnermusic.com.br/portal/artistnews.aspx?>

<https://www.facebook.com/BaileDoBene>

<https://www.youtube.com/watch?v=WtXzaWNOE4o#t=241>

ANEXOS

Anexo 1: Rio de Janeiro e Cartagena de Indias a escala 1: 500.000

