



Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Sociais
Departamento de Antropologia

Funk no Distrito Federal: notas sobre música e pertencimentos

Dennis Novaes Saldanha Côrtes

Monografia apresentada ao curso de graduação em Ciências Sociais com habilitação em Antropologia pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de graduado.

Orientadora:

**Professora Dra. Cristina Patriota
de Moura**

Brasília – DF

2013

Resumo

A cada dia de forma mais intensa, espaços de lazer em Brasília têm tido cantores de funk como principais atrações. Apesar de um discurso que a todo o momento reitera signos de pertencimento a segmentos sociais muitas vezes marginalizados, este gênero musical tem penetrado ambientes bastante variados. A intensificação dos meios de comunicação em massa, relações características a uma camada jovem da população, clivagens socioeconômicas e simbólicas são alguns elementos que se fazem presentes nestes espaços de interação. O objetivo deste trabalho é explorar o que o olhar da Antropologia pode oferecer para a compreensão deste fenômeno em Brasília, desnudando os atores envolvidos, expectativas e hierarquias que muito têm a dizer sobre o Brasil urbano contemporâneo.

Palavras-chave: Antropologia Urbana; Funk; Brasília; Jovens; Música

Agradecimentos

Estes agradecimentos se direcionam não só às pessoas que diretamente tornaram esse trabalho possível, mas também àquelas que fizeram e fazem de mim o que sou. Gostaria de agradecer à minha mãe Valdineia, ao meu pai Evilásio, à minha irmã Lívia e a toda minha família: a segurança desse amor tornou possível traçar em paz os meus caminhos. Minha prima Fernanda, grande amiga e também antropóloga, incutiu desde cedo em mim o carinho e o interesse pela antropologia.

Difícil separar família e amigos queridos como Ítalo, João Paulo, Ana Elisa, Paulo Rufino, Taísa Passoni, Thiago Leão, Tiago Schwingel e Gabriela de Almeida: ouviram exaustivamente todas as reflexões e dramas do processo de elaboração deste trabalho, com paciência para discutir, aconselhar e confortar. Vocês me fazem lembrar a cada dia quão encantador e interessante é o mundo. Neste grupo faz-se necessário um destaque a Guilherme Tavares, que além de tudo me acompanhou em praticamente todos os momentos do trabalho de campo (o que, tenho certeza, não foi nenhum sacrifício). O contato com a UnB me revelou amigos maravilhosos que muito admiro e aos quais sou grato: Júlia Vilhena, Ana Rabêlo, Paulo Henrique, Isabella Pina, Ariadne Santiago, foram essenciais ao longo da minha formação acadêmica e pessoal.

A disponibilidade, paciência e solicitude de minha orientadora Cristina Patriota de Moura fizeram desta experiência de pesquisa algo bem menos estressante do que poderia ser. Sua capacidade de manter a acuidade teórica e densidade das reflexões num discurso claro, objetivo e sereno é responsável pela melhor parte deste trabalho. Em relação às outras, assumo a culpa. Agradeço também à professora Juliana Braz Dias que me ajudou com diversas considerações ricas e pertinentes, as quais me esforcei para incorporar ao trabalho.

Agradeço a André Fernandes, fundador da Agência de Notícias das Favelas, cuja extensa rede de contatos me possibilitou alguns pontos privilegiados de observação: fico feliz em ter contato com um trabalho tão grande e vitorioso quanto o realizado por ele. Por fim agradeço a MC Bockaum e Mister Catra, pela atenção que me deram e pela presteza com que me trataram. Este trabalho não seria o mesmo sem vocês.

Índice

Introdução	7
Capítulo 1: O Surgimento e a Evolução do Funk no Brasil	17
1.1 - O Funk Carioca na Década de 90.....	21
1.2 - Funk e Sexualidade: A tônica dos anos 2000.....	26
1.3 - O Funk Ostentação.....	30
1.4 - Unindo forças no mercado fonográfico: O “Funknejo”.....	33
Capítulo 2: O Funk e os Ambientes de Lazer no Distrito Federal.....	36
2.1 - Funkeiros da Capital.....	40
Capítulo 3: Os shows de Mister Catra e MC Jenny.....	44
3.1 – Os shows de Mr. Catra.....	45
3.1.1 - Esperando no Hotel.....	45
3.1.2 - Primeiro Show: A Boate Garota Carioca.....	46
3.1.3 - No meio do caminho.....	49
3.1.4 - Segundo Show: A Boate Empório Sertanejo.....	50
3.1.5 - A Caminho de Casa.....	51
3.2 - O Show de MC Jenny.....	52
Capítulo 4: Funk em Brasília: Circuitos e Fronteiras.....	57
4.1 - Diferentes Shows, Diferentes <i>Performances</i>	59
4.2 – Música e Pertencimentos.....	60
4.3 – Fronteiras, Distinções e Apropriações.....	63
4.4 – Música e Antropologia.....	65
Conclusão.....	70
Bibliografia.....	73

Certamente uma nova política de construção de identidade, com estabelecimento de diferenças e também com anulações simbólicas dessas diferenças está em jogo no Brasil contemporâneo. É cedo ainda para decifrar as regras do jogo ou prever as suas consequências. Mas um fato é certo: a música popular continua a ser uma arena privilegiada para se observar os nossos diferentes jogadores em ação. (Hermano Vianna)

É som de preto, de favelado, mas quando toca ninguém fica parado. (Amilkar e Chocolate)

Introdução

A epígrafe deste trabalho foi retirada de uma das músicas de maior sucesso nacional na primeira década do século XXI. “Som de Preto”, que alcançou grande visibilidade na interpretação dos *MC’s* Amilckar e Chocolate, tornou-se um clássico do funk nacional, tendo seu refrão executado até hoje por diversos intérpretes deste gênero musical em seus respectivos shows. Uma análise atenta pode facilmente explicar o porquê desta escolha para a apresentação do tema aqui proposto. Num primeiro momento – “É som de preto, de favelado” –, os compositores reiteram a noção do funk como um gênero musical de origem negra e pertencente à favela para depois afirmarem o potencial de acesso desta linguagem aos mais diversos ambientes – “Quando toca ninguém fica parado”. Esta ideia fica ainda mais clara quando se assiste ao videoclipe da música, ao longo do qual os intérpretes aparecem sobre imagens de favelas cariocas, migram para uma festa repleta de jovens brancos, para depois dançarem com uma caricatura do então presidente Lula e, ao fim, com policiais que inicialmente tentam prendê-los.

O sentido desta música, bem como do clipe, apenas se faz possível por meio da manipulação de diversas categorias referentes a continuidades e discontinuidades dentro do complexo espectro de pertencimentos que tomam forma em ambientes urbanos. O discurso fílmico engendrado pelo clipe deixa claro em que posição os autores da canção se consideram inseridos – entre os pretos favelados – e quem são os “outros” que também não ficam parados ao som do funk - jovens brancos, governantes e policiais.

Ao traçar caminhos de reflexão sobre o estudo antropológico nestes meios, Gilberto Velho elenca duas dimensões que se inter-relacionam na configuração do que ele chama ‘sociedades complexas’: uma elaborada divisão social do trabalho e certa heterogeneidade cultural (Velho: 1987, p. 14). É a partir desta configuração característica a meios urbanos que se tece uma teia de inter-relações, expectativas e hierarquias orientadas por sociabilidades passíveis de observação etnográfica. Trata-se aqui, como propõe Magnani, de resgatar por meio da etnografia uma dimensão que a chave política muitas vezes não alcança (Magnani: 2002). Diferentemente do que ocorreu no Rio de Janeiro ou em São Paulo, a produção de funk em Brasília ainda é pouco expressiva. Apesar disso, os novos meios de acesso à informação possibilitam aos brasilienses que apreciam este gênero musical um contato quase imediato com as mais novas produções cariocas ou paulistas.

Em um processo recente semelhante ao que ocorre nestas outras cidades, o funk nacional tem acessado ambientes frequentados por membros de uma elite econômica do Distrito Federal, apesar do tipo de discurso ‘identitário’ que marca muitas de suas letras. Como este gênero musical é percebido nos diferentes lugares a que chega e o que isso tem a dizer sobre a dinâmica social de Brasília? Nas palavras de Gilberto Velho, “uma questão interessante em antropologia é, justamente, a procura de localizar experiências suficientemente significativas para criar fronteiras simbólicas” (Velho: 1987, p. 15). É exatamente sobre estas fronteiras – ou em que sentido elas podem ser pensadas enquanto tais dentro das experiências que compõem o objeto de estudo – que tratam tanto a música tema deste trabalho quanto o escopo da pesquisa etnográfica.

Um evento foi decisivo para o delineamento da problemática aqui proposta: em Janeiro de 2013, diversos meios de comunicação anunciavam que “Mister Catra”, figura renomada no ‘mundo’ funk, faria duas apresentações em Brasília numa única noite. A primeira seria na boate “Garota Carioca”, localizada no Plano Piloto, área nobre de Brasília, e a segunda na “Empório Sertanejo”, a 30 quilômetros da boate anterior, num espaço próximo ao Riacho Fundo I. Tais ambientes são frequentados por públicos que se diferenciam não só por ocuparem lugares distintos dentro da divisão social do trabalho brasileiro, mas também por padrões de pertencimento, estéticos e de interesse aparentemente heterogêneos. Apesar disso, ambos assistiriam ao mesmo show naquela noite, separados apenas por algumas horas de diferença.

Wagner Domingues da Costa, mais conhecido como Mr. Catra, é sem dúvida o cantor de funk de maior repercussão no Brasil nos últimos 5 anos. A forma como pensa relações de gênero, sexo e uso de drogas está estampada tanto em suas letras quanto em sua vida particular exposta pela mídia. Catra tem três esposas e aproximadamente 21 filhos, dos quais a maior parte não é oriunda destas esposas. Um documentário sobre seu dia a dia chamado “90 dias com Catra” possui mais de 5 milhões de visualizações no *site Youtube* e gerou polêmica, entre outras coisas, pelo constante uso de maconha ao longo do filme e por discursos acusados por muitos de objetificação da mulher.

A boate Garota Carioca tem como maior parte de seus frequentadores jovens de classe média alta que habitam principalmente o Plano Piloto ou áreas contíguas. A entrada, no dia da referida apresentação, custava R\$80,00 para homens e R\$30,00 para mulheres, valores altos para grande parte da população do Distrito Federal e aproximadamente quatro vezes maiores que os cobrados na Empório Sertanejo. É possível ver no *site* da boate um claro direcionamento quanto ao padrão de vestuário que deve ser apresentado: “*Não é permitida a entrada na casa com os seguintes trajés*”

masculinos: boné ou gorro, camiseta regata, camisa sem manga, camisa de time de futebol, bermuda ou sandálias”. O próprio astro daquela noite é um exemplo de quem se dirige tais mecanismos de controle: apesar de criado por uma família branca de classe média alta, Catra é negro e manteve ao longo de sua vida uma estreita relação com favelas do Rio de Janeiro. Sua postura é de ostentação, mas ressaltando por diversos códigos sua ligação à “periferia”. Além de seus trajes bastante discrepantes com os dos presentes, era o único naquela noite que usava boné.

A partir de uma densa pesquisa que problematizou a forma como eram manipuladas categorias estéticas por franceses na década de 1970, Pierre Bourdieu elabora reflexões que tangenciam alguns dos elementos aqui abordados (Bourdieu: 2006). É possível dizer que a divisão social do trabalho e certo nível de heterogeneidade cultural, elencados por Velho como características fundamentais do que ele chama sociedades complexas (Velho: 1987), são também as bases que, em ‘A Distinção’, sustentam um emaranhado de hierarquias e fronteiras simbólicas que legitimam determinados setores da sociedade como detentores do direito de definir padrões estéticos. Caberia à elite econômica a definição do ‘bom gosto’ e, por outro lado,

“quanto às classes populares, sua única função no sistema das tomadas de posição estéticas é, certamente, a de contraste e ponto de referência negativo em relação ao qual se definem, de negação em negação, todas as estéticas (Bourdieu: 2006, p. 57-58)

Respeitando-se as diferenças históricas nacionais e evitando anacronismos, é possível dizer que processos como os analisados por Bourdieu se expressam em alguma dimensão também no contexto brasileiro. Na situação descrita anteriormente, tais hierarquias atuam, por exemplo, nas proibições quanto aos tipos de traje a serem usados na boate.

Apesar disso, outra dimensão se faz presente na situação descrita. É possível que Mr. Catra não correspondesse às expectativas daquele ambiente fora do lugar de grande atração da noite – é possível inclusive que nem entrasse, a não ser que tirasse seu boné. De uma forma ou de outra, lá estava ele e, além de ter as músicas de sua autoria cantadas por todos os presentes, entoou - também acompanhado pelo coro geral – conhecidos refrões no mundo funk como a canção que serve de referência a este trabalho, além de outras canções que reiteram o pertencimento a “periferia”.

O show da funkeira brasileira MC Jenny na boate “Oficina” também irá “embalar” este trabalho e representa um bom exemplo da complexidade de códigos e valores que transitam pelos espaços de lazer do Distrito Federal. A “Oficina” é voltada principalmente para o público LGBTT e, assim como outras boates de orientação semelhante, recorre constantemente a funkeiras para o papel de atrações principais. A cantora MC Jenny alcançou relativa projeção nacional embora não tenha sido alçada ao mesmo nível de prestígio que suas renomadas colegas cariocas. Como será descrito mais a frente, o show de Jenny representa o quão densas podem ser as diferenças entre as apreensões de uma mesma música – e os sentidos dados a um mesmo gênero musical – em ambientes distintos.

Uma relevante ferramenta analítica para compreender como se espacializam as sociabilidades em meios urbanos é a noção de *circuito*, proposta por Magnani. Esta categoria

“descreve o exercício de uma prática ou oferta de um determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial, sendo reconhecido em seu conjunto pelos usuários habituais” (Magnani: 2002)

Seria possível pensar um *circuito* funk em Brasília? A questão colocada é, parafraseando o próprio autor, se os frequentadores de shows e festas que têm como mote este gênero musical *reconhecem* uns aos outros na condição de quem compartilha

expectativas e valores semelhantes. Esta questão tem muito a acrescentar à compreensão de como interagem diversos atores envolvidos na dinâmica da sociedade brasileira e como atuam os novos processos de comunicação em massa na manipulação de categorias de pertencimento e no remanejamento de fronteiras simbólicas

Eventos como o mencionado anteriormente, longe de representarem casos isolados, têm se mostrado muito frequentes no Distrito Federal. Diversos artistas ligados ao funk nacional se apresentam na cidade constantemente e têm como característica um forte ‘nomadismo’: muitas vezes fazem seus shows em ambientes bastante heterogêneos tanto espacialmente quanto em relação ao público a que se dirigem. Esta frequência dos shows ajuda a elucidar e definir os contornos de um fenômeno que tem como singularidade a capacidade de dialogar com atores muitas vezes separados simbólica e espacialmente pelas posições que ocupam na configuração da cidade.

O objetivo desta pesquisa foi produzir uma etnografia que ajudasse a compreender como estes atores lidam com os espaços de lazer que frequentam, as músicas que escutam e a forma que se relacionam com a dinâmica urbana como um todo. Por meio de entrevistas e observação etnográfica foi possível traçar caminhos de reflexão sobre novas dinâmicas sociais que têm tomado forma em Brasília e em que sentido alguns aspectos musicológicos se relacionam a essas dinâmicas na configuração do fenômeno aqui elucidado. A questão colocada é se estes shows, por manterem o mesmo artista como atração principal, são de fato percebidos de forma semelhante nos diversos ambientes que ocorrem, ou não. Há ou não alguma comunhão de valores, expectativas e interesses entre aqueles que assistem tais apresentações na “periferia” de Brasília e aqueles que o fazem nas áreas “nobres” da cidade? Da mesma forma, quais as diferenças e semelhanças entre shows deste gênero musical em boates gays ou heterossexuais?

No estudo das relações sociais em ambientes urbanos, Magnani identifica semelhanças que permitem pensar dois tipos de perspectivas: uma que ressalta o caos urbano, causado por um ‘capitalismo tardio’ e outra que aborda o caos semiótico, fruto de um ‘capitalismo selvagem’. No primeiro caso, são elucidados fatores desordenados de crescimento como más condições de infraestrutura, saneamento básico, colapso do sistema de transportes, etc. O foco da segunda perspectiva seriam as rupturas e saltos tecnológicos que tornam obsoletas as estruturas urbanas anteriores e suas formas de sociabilidade (Magnani: 2002). Ambas as abordagens seriam caracterizadas por um olhar “de longe e de fora” que tende a ver o indivíduo “só em meio à multidão” e dá pouca atenção às nuances das relações que delineiam regularidades no comportamento individual. À Antropologia é possível oferecer outra dimensão de análise por meio de um olhar “de perto e de dentro” que compreenda como os indivíduos em interrelação apreendem o espaço e o lugar que ocupam na organização social com base em sociabilidades específicas (Magnani: 2002).

Um evento como o show mencionado anteriormente no qual todos os presentes – majoritariamente brancos e trajando suas roupas de grife devidamente correspondentes com as restrições para entrada – entoam, animados, a música “Som de Preto”, tem muito a dizer sobre o contexto brasileiro e sobre como se estruturam hierarquias e pertencimentos nos ambientes de lazer da cidade. Tanto Max Gluckman quanto Clyde Mitchell demonstram como análises ‘em situação’ podem ser ricas para a construção do conhecimento antropológico. No trabalho de Gluckman, a inauguração de uma ponte permite um denso trabalho etnográfico que desmembra os diversos atores envolvidos na dinâmica da África do Sul colonial abordando clivagens e hierarquias que envolviam este intrincado sistema de relações entre colonizadores e colonizados (Gluckman: 2009). Mitchell propõe uma abordagem semelhante ao descrever como eram

manipuladas – e também hierarquizadas – categorias de pertencimento e associação na Rodésia do Norte, partindo de suas observações sobre a dança Kalela; fenômeno que de acordo com o autor, toma tais contornos pela dinâmica urbana criada naquele contexto. (Mitchell: 2009).

Vários autores ressaltam como uma das principais características dos ambientes urbanos a intensidade dos fluxos: econômicos, de pessoas, informações, etc. Foi como reação à intensidade desses estímulos que Simmel viu no caráter *blasé* o típico habitante da cidade: só a indiferença poderia salvar o indivíduo de um ‘colapso nervoso’ (Simmel: 2005). Por outro lado, Louis Wirth alerta que “a interação social entre uma tamanha variedade de tipos de personalidades num ambiente urbano tende a quebrar a rigidez das castas e a complicar a estrutura das classes” (Wirth: 1979, p. 104). Trata-se enfim de um ambiente que permite um constante encontro com o ‘outro’, categoria cambiável e resignificada de acordo com os requisitos da interação. Voltamos mais uma vez ao ‘tribalismo’ ressaltado por Mitchell e a sua condição mutável de acordo com a situação social (Mitchell: 2009): de uma forma ou de outra, o próprio remanejamento das categorias de pertencimento pressupõe uma existência de ‘fronteiras simbólicas’.

Estes processos de construção e remanejamento de pertencimentos são intensos dentro do contexto brasileiro. Hermano Vianna oferece uma contribuição relevante ao pensar de que forma foi possível ao samba transmutar-se de manifestação étnica e marginal a símbolo de identidade nacional (Vianna: 2012). A resposta dada pelo autor a esta questão interessa em muitos sentidos à problematização do objeto aqui proposto: de acordo com Vianna existiam de antemão canais de interação entre a elite e o povo – ambas as categorias compreendidas em sua heterogeneidade interna – que possibilitaram o êxito deste processo de “invenção da tradição”.

Uma das questões suscitadas por este trabalho e perceptível no evento mencionado anteriormente é como estas interações que muitas vezes põem em contato indivíduos ‘separados’ por fronteiras simbólicas são também permeadas por hierarquias reconhecidas pelas partes envolvidas. Voltando à epígrafe deste trabalho: “É som de preto, de favelado/mas quando toca ninguém fica parado”. Tanto quanto estar atento aos significados dos versos é necessário pensar na palavra “*mas*”, partícula de oposição que relaciona as duas frases e que é a chave para a delimitação dos pertencimentos manipulados pela canção.

É este processo de penetração do funk nos mais distintos ambientes que coloca a seguinte situação: de um lado é recorrente nas letras das músicas um discurso que reitera a identidade do funk como atrelada às “periferias” e de outro a sua reprodução em ambientes distintos. Compreender algumas das relações que permeiam este fenômeno requer também uma discussão sobre os aspectos musicológicos do funk e qual a relação destes aspectos com o contexto no qual este gênero musical se insere, além de abordar as transformações advindas com as mudanças por que este contexto tem passado. Como afirmam Rita Segato e José Jorge de Carvalho, é necessário para esta reflexão estar atento aos problemas de se cair em uma “ontologia territorial da cultura” que associa um gênero musical a uma cultura e um território (Segato e Carvalho: 1994). Por fim, cabe ressaltar que os novos meios de comunicação em massa têm transformado significativamente a distribuição, apreciação e inclusive os mecanismos de produção musicais tornando ainda mais intensos do que sempre foram os processos de hibridização e reapropriação dessas manifestações.

No primeiro capítulo deste trabalho, intitulado “O Surgimento e a Evolução do Funk no Brasil”, será realizada uma breve contextualização histórica sobre o surgimento deste gênero musical nos Estados Unidos e como ele foi absorvido no contexto

brasileiro. Serão apresentadas canções relevantes para a compreensão do funk produzido no Brasil em suas diferentes vertentes com a intenção principal de elucidar a construção de uma clivagem presente até hoje no discurso dos funkeiros: a que separa o preto, favelado e pobre do branco, rico e habitante do “asfalto”.

O segundo capítulo será dedicado ao “Funk e os Ambientes de Lazer no Distrito Federal”, descrevendo as principais boates que incorporam shows deste gênero em sua programação. Dados como os valores cobrados para a entrada, preço das bebidas, perfil dos freqüentadores e localização destes espaços de lazer são essenciais para compreensão das nuances que permeiam os caminhos percorridos pelo funk. Será traçado também um breve perfil de MC Bockaum e MC Jenny, os dois funkeiros brasilienses mais conhecidos fora da capital.

O terceiro capítulo concentra-se em relatos dos shows de Mr Catra e MC Jenny, dois eventos que motivaram este trabalho e a construção da abordagem proposta. Estes dois episódios de certa forma sintetizam a problemática lançada ao longo dos capítulos anteriores e servem de base para o capítulo seguinte.

No quarto capítulo serão elencados autores das Ciências Sociais e de outras áreas do conhecimento que pensaram não só a dinâmica social em meios urbanos, mas também a relação entre a produção, a apreciação musical e o que nelas está diretamente ligado às sociabilidades envolventes. É nesta etapa também que serão relacionados os capítulos anteriores e os alicerces teóricos do trabalho. Por fim, a Conclusão servirá como um breve apanhado de toda a discussão desenvolvida, reiterando alguns pontos centrais do trabalho.

Capítulo 1

O Surgimento e a Evolução do Funk no Brasil

Discutir o surgimento do gênero musical ao qual se atribui o nome de “Funk” e que feições este gênero adquiriu no Brasil requer ao menos um rápido panorama sobre a música negra americana e o processo que serviu de base aos bailes que se consolidariam no Rio de Janeiro a partir da década de 70. Foi nos anos de 1930 e 40 que se estruturou um novo gênero musical a partir da migração dos negros americanos oriundos do campo em direção à cidade: o *rhythm and blues*. Tratava-se do *blues* incorporado a instrumentos eletrificados. Rapidamente, este novo estilo musical contagiou também jovens brancos americanos que se apropriaram de tais elementos para criar o *rock*. O *rhythm and blues* também foi incorporado à música religiosa negra conhecida como *gospel* para assim dar origem ao *soul*. Ao longo do tempo, principalmente ao fim da década de 60, o termo *soul* foi se tornando vago e uma referência usada para a “*black music*” em geral. Foi também neste período que a gíria *funky* deixou de ser um termo pejorativo para significar um símbolo de orgulho negro. (Vianna: 1987)

Muitos atribuem a Kool Herc, jamaicano que se mudou para o Bronx no final dos anos 60, a responsabilidade por trazer os elementos dos famosos “sound systems” de Kingston. Herc era famoso por usar os aparelhos de mixagem para praticamente construir novas músicas. Mais tarde Grandmaster Flash, um de seus principais discípulos, inventou a técnica do *scratch*, que consiste em arranhar o vinil no sentido anti-horário para produzir um ruído específico. Assim atuavam os “disk-jockey” – os DJ’s –, responsáveis por selecionarem as músicas de forma bastante participativa e comandarem o ritmo da festa. Foi também Grandmaster Flash o responsável por

convidar dançarinos para improvisarem discursos ao ritmo da música, estes passaram a ser conhecidos como “*rappers*”, ou “masters of ceremony”, os MC’s. (Vianna: 1987)

Simultaneamente a essas inovações surgem nas ruas de Nova Iorque outros movimentos artísticos de origem negra como o *break*, o grafite, etc. Todas essas manifestações passaram a ser consideradas símbolos do *hip-hop*: o *rap* é a música do *hip-hop*, o *break* é sua dança e assim por diante. Desde o início da década de 80 já existiam os primeiros rappers brasileiros, os quais ganharam muito espaço nas “periferias” de São Paulo. O rap paulista, mais lento que o funk carioca e marcado principalmente por letras de protesto pouco melódicas, era o maior exemplo de como estes recentes movimentos culturais vinham sendo absorvidos no Brasil (Amorim: 1997). Uma ambientação diferente tomou forma no Rio de Janeiro com a disseminação dos chamados “bailes funks” pelos subúrbios cariocas. Na segunda metade da década de 80 estes bailes já eram considerados o principal meio de lazer entre a juventude negra e favelada do Rio: foi neste contexto que Hermano Vianna fez o primeiro estudo antropológico sobre estas festas na cidade.

Vinte e seis anos após sua conclusão em 1987, a dissertação de Hermano Vianna sobre os bailes funks no Rio de Janeiro continua a ter extrema relevância para a compreensão de como se estruturou tal movimento musical no Brasil. Até o fim da década de 80, estas festas se localizavam de forma maciça nas favelas cariocas e eram embaladas apenas por músicas produzidas fora do país. O trabalho de Hermano Vianna está diretamente relacionado ao surgimento do funk nacional: em sua pesquisa foi auxiliado por um jovem, de 20 anos à época, que iniciava sua atuação como DJ em bailes funks no Rio de Janeiro; era conhecido como DJ Marlboro e após o fim da pesquisa foi presenteado por Hermano Vianna com uma bateria eletrônica, instrumento ao qual nenhum dos DJs responsáveis por animar os bailes cariocas tinha acesso devido

ao seu alto custo. Com esta bateria Marlboro gravou o primeiro disco de funk nacional e é ele mesmo quem conta esta história em entrevista ao *site* do “Profissão Repórter”, programa da Rede Globo capitaneado pelo jornalista Caco Barcellos:

“Como começou a produção nacional de funk?”

O pesquisador Hermano Vianna fazia umas incursões no morro fazendo entrevistas para escrever o livro “O Baile Funk Carioca”. E um dia ele me deu uma bateria eletrônica. O professor dele inclusive deu uma bronca dizendo que o pesquisador precisa registrar sem interferir, e que ele poderia mudar a história me dando aquele presente. E foi o que aconteceu. A partir dessa bateria, eu comecei a criar as primeiras letras e os primeiros artistas. Porque na época não tinha nada.

E como você ajudou a criar esses artistas?

Incentivei a galera que já participava dos bailes a fazer letra em português. Fazia festival, incentivava na rádio a galera a compor. No primeiro disco, de 1989, o *Funk Brasil 1*, eu gravei o *Rock das Aranhas*, do Raul Seixas, com o Cambalhota e fui fazendo com os amigos, na solidariedade e com a bateria que o Hermano me deu. Daí veio o segundo disco, depois outro e virou um movimento

E você acha que o funk nacional se assemelha de alguma forma ao funk americano que tocava nos bailes antes?

Não, o funk daqui ganhou cada vez mais características nacionais. O que se faz no Brasil hoje não se faz em lugar nenhum do mundo. Hoje todos querem fazer o que se faz no Rio de Janeiro. O Will-i-am, do Black Eyed Peas, toda vez que vem ao Brasil quer ir no meu estúdio fazer uma pesquisa.

E o que tem de tão especial no funk nacional?

É uma característica bem brasileira que é a mistura. Um DJ alemão, que é musicólogo, me falou uma vez que o Brasil sempre foi muito respeitado musicalmente com a Bossa Nova e o samba, mas eles estavam esperando o dia em que o Brasil criasse a sua música eletrônica. E o funk é essa música. Porque eles sabem que aqui as coisas evoluem muito bem tudo, e os ritmos voltam melhor do que quando chegam. É comum ver funk com trecho de samba-enredo, com uma música moderna da Europa, com afoxé, rock, berimbau. O funk hoje é o que melhor representa a cultura brasileira na miscigenação.

Marlboro é hoje considerado um dos grandes responsáveis pela consolidação do funk enquanto movimento cultural de tamanha relevância no Brasil. Esta entrevista resume bem como é narrada a criação do primeiro disco de Funk nacional por um dos principais expoentes deste movimento musical. Os discos “Funk Brasil”, que vão dos volumes de 1 a 5, eram coletâneas organizadas por ele e que contavam com músicas de diversos MCs responsáveis por fazer as letras e cantá-las - diferentemente dos DJs, aos quais cabe a composição dos arranjos e principalmente da “batida” das músicas. Estes discos venderam milhares de cópias e lançaram artistas que se tornaram referência nacional por meio de canções até hoje presentes no imaginário brasileiro. Esta breve referência histórica não pretende dar conta das complexas relações envolvidas no surgimento do funk, entre elas sua diferenciação em relação ao *rap*, movimento que já havia se consolidado no Brasil anteriormente ao funk carioca e que também tinha origem na música eletrônica americana. Uma abordagem histórica densa deve levar em conta os diversos atores envolvidos neste processo de consolidação do funk enquanto movimento musical de grandes proporções no Brasil, o que está além das possibilidades deste trabalho. Na pesquisa já citada de Hermano Vianna, ele mesmo afirma que o funk carioca não pode ser considerado parte da cultura *hip-hop*:

As roupas dos dançarinos cariocas não têm nada a ver com o estilo bboy. As danças também são muito diferentes. O break chegou a ser divulgado pelos meios de comunicação de massa brasileiros (incluindo concursos de break em programas de televisão como Chacrinha ou Sílvio Santos), mas nunca se tornou popular nos bailes. (Vianna: 1989)

A entrevista supracitada servirá aqui para contextualizar uma análise fundamentada nestes primeiros discos, considerados os primeiros registros fonográficos do funk nacional e dos quais se pode dizer que aglutinaram uma “primeira geração” de MCs no Brasil que tiveram grande projeção na década de 90.

1.1 - O Funk carioca na década de 90

A maior parte dos funkeiros que alcançaram relativa projeção no mercado fonográfico no início deste período contou de alguma forma com a tutela de Marlboro e de grandes “equipes de som” como a “Furacão 2000”. O fato de ter sido o responsável por incentivar os primeiros MCs a comporem suas próprias músicas e também por gravar estas composições rendeu a ele um programa no horário nobre da rádio Manchete no Rio de Janeiro. Ter uma música tocada neste programa é um caminho importante para consolidar o sucesso no “mundo funk”. O foco desta seção será direcionado ao conteúdo das letras e ao imaginário construído tanto pelos músicos quanto por outros atores, imaginário que precedeu inclusive a existência dos primeiros funks nacionais: a relação entre funk, favela, a juventude negra carioca e o estigma que associava esta juventude à marginalidade e à violência urbana.

Os discos “Funk Brasil” – volumes 1, 2, 3 e 4 – eram compostos basicamente por letras bem humoradas que faziam pouca ou nenhuma referência às favelas ou aos locais em que ocorriam os bailes funks mais famosos no Rio. Estes discos foram lançados entre 1989 – data do Funk Brasil volume 1 – e 1994, ano de lançamento do Funk Brasil volume 4. Um bom exemplo da tônica que orientava estas canções é o “Melô do Bêbado”, interpretado por MC Batata em 1989:

1, 2, 3.

Você foi na minha casa me chamando de safado,
dizendo pra minha família que só ando embriagado,
embriagado é minha sina eu nasci pra ser bebum,

Vou te dar uma boa idéia se pagar 51.

"ÓÓÓÓÓÓ, a a a, bebo (ic!) cachaça.

ÓÓÓÓÓÓ, a a a, bebo (ic!) cachaça..."

Na barriga da mamãe planejam sem dinheiro,
que eu seria um grande homem invés de um cachaceiro,

mas meus pais se embriagavam gravidez que desespero,
os desejos só passavam tomando Velho Barreiro,
no dia do nascimento levei meu primeiro tapa,
e chorei o tempo todo com a cara de babaca,
minha mãe não agüentava disse que coisinha chata,
descobriram era dengo pra brincar com uma garrafa.
"ÓÓÓÓÓÓ a a a, bebo (ic!) cachaça.
ÓÓÓÓÓÓ a a a, bebo (ic!) cachaça..." ("Embriagado", MC Batata e DJ Marlboro)

Outra música de grande sucesso, ainda com um foco bem humorado, mas já prevendo uma tendência à sexualização que mais tarde tomaria grandes proporções é o "Melô do dá dá dá", cantado por Cashmere no segundo volume da série:

Se eu pedir você me da?
Dá dá dá
Se eu pedir você me da?
Dá dá dá
Me disseram que é gostoso
E que ela é demais
Essa mina pega fogo
Quando aumenta o seu gás
Aê galera com maldade
Que tem mente poluída
Eu tô falando na verdade
É do rangão, é da comida
Ela entra com a carne
E eu entro com espeto ("Melô do Dá dá dá", Cashmere e DJ Marlboro)

Nenhuma das músicas citadas, bem como nenhuma das músicas dos quatro primeiros discos faz referência à favela, à violência urbana, ou aos bailes funks em si. Apesar disso, se intensificavam as associações por parte da grande mídia entre estes

elementos. Um exemplo desta associação frequentemente feita à época é destacado por Adriana Facina:

“Não por acaso, é também o momento em que o funk, experimentado como diversão pela juventude da periferia desde a década anterior, ganha a mídia burguesa ao ser tratado como questão de segurança pública. As notícias sobre os “arrastões” na praia de Ipanema e no Arpoador em 1992 apresentaram os funkeiros à classe média da Zona Sul da cidade como os novos inimigos públicos, a ameaça jovem e preta que vinha das favelas e subúrbios. Um exemplo é a matéria intitulada “Movimento Funk Leva Desesperança”, publicada pelo *Jornal do Brasil* em 25/10/1992. Nela é traçado o “perfil do funkeiro” como jovens alienados politicamente, que gostam de filmes “enlatados de terror e violência”, sem perspectivas de longo prazo e que têm como heróis artistas de funk e traficantes de suas comunidades. Como se tratava de ano de eleição para a prefeitura do Rio, o jornal destaca ainda que os funkeiros são eleitores preferenciais da candidata do PT, Benedita da Silva, mulher negra e favelada (Facina: 2010, p. 3)

A partir da segunda metade da década de 90 ganha espaço uma geração de MCs que exaltavam os bailes que frequentavam e as favelas onde moravam, muitas vezes pedindo mais paz para as festas. Esta exaltação está presente nos títulos de canções como “Rap da Rocinha”, “Rap do Salgueiro”, “Rap de Magalhães”, “Bonde da CDD” (referência à Cidade de Deus), entre outros. Essa transformação fica ainda mais clara nas letras. A música “Endereço dos Bailes, dos MCs Júnior e Leonardo, expressa com clareza este teor:

É que no Rio tem mulata e futebol,
Cerveja, chopp gelado, muita praia e muito sol, é...
Tem muito samba, Fla-Flu no Maracanã,
Mas também tem muito funk rolando até de manhã
Vamos juntar o mulão e botar o pé no baile Dj
Ê ê ê ah! Peço paz para agitar,
Eu agora vou falar o que você quer escutar
Ê ê ê! Se liga que eu quero ver
O endereço dos bailes eu vou falar pra você

É que de sexta a domingo na Rocinha o morro enche de gatinha
Que vem pro baile curtir
Ouvindo charme, rap, melody ou montagem,
É funk em cima, é funk embaixo,
Que eu não sei pra onde ir
O Vidigal também não fica de fora
Fim de semana rola um baile shock legal
A sexta-feira lá no Galo é consagrada
A galera animada faz do baile um festival
Tem outro baile que a galera toda treme
É lá no baile do Leme lá no Morro do Chapéu
Tem na Tijuca um baile que é sem bagunça
A galera fica maluca lá no Morro do Borel
(...)
Vem Clube Íris, vem Trindade, Pavunense
Vasquinho de Morro Agudo e o baile Holly Dance
Pan de Pillar eu sei que a galera gosta
Signos, Nova Iguaçu, Apollo, Coelho da Rocha, é...
Vem Mesquitão, Pavuna, Vila Rosário
Vem o Cassino Bangu e União de Vigário
Balanço de Lucas, Creib de Padre Miguel
Santa Cruz, Social Clube, vamos zoar pra dedéu
Volta Redonda, Macaé, Nova Campina
Que também tem muita mina que abala os corações
Mas me desculpa onde tem muita gatinha
É na favela da Rocinha lá na Clube do Emoções
Vem Coleginho e a quadra da Mangueira
Chama essa gente maneira
Para o baile do Mauá
O Country Clube fica lá Praça Seca
Por favor, nunca se esqueça,
Fica em Jacarepaguá
(...)
Tem muitos clubes e favelas que falei
Muitas vezes eu curti, me diverti e cantei,
Mas isso é pouco vamos juntos fazer paz
Se não fosse a violência o baile funk era demais. (“Endereço dos Bailes”, Júnior e Leonardo)

Mesmo uma música de cunho romântico, como “Nosso Sonho” da dupla Claudinho e Buchecha, faz referências constantes a diversas favelas cariocas e bairros da Zona Norte:

Nosso sonho não vai terminar
Desse jeito que você faz!
Se o destino adjudicar
Esse amor poderá ser capaz, gatinha.
Nosso sonho não vai terminar
Desse jeito que você faz
E depois que o baile acabar
Vamos nos encontrar logo mais
Na Praça da Play-Boy ou em Niterói,
Na fazenda Chumbada ou no Coez.
Quitungo, Guaporé, nos locais do Jacaré,
Taquara, Furna e Faz-quem-quer.
Barata, Cidade de Deus, Borel e a Gambá,
Marechal, Urucânia, Irajá,
Cosmorana, Guadalupe, Sangue-areia e Pombal,
Vigário Geral, Rocinha e Vidigal.
Coronel, Mutuapira, Itaguai e Sacy.
Andaraí, Iriri, Salgueiro, Catiri,
Engenho novo, Gramacho, Méier, Inhaúma, Arará,
Vila Aliança, Mineira, Mangueira e a Vintém,
Na Posse e Madureira, Nilópolis, Xerém
Ou em qualquer lugar, eu vou te admirar.
(...) (“Nosso Sonho”, Claudinho e Buchecha)

Uma entrevista recente de MC Buchecha revela o quanto eram claros os preconceitos que recaíam sobre o funk e as fronteiras simbólicas que dividiam a “Favela” e o “Asfalto”. De acordo com ele, palavras como “adjudicar”, “ilícitas” e “desditoso” - presentes na música citada - não faziam parte do vocabulário cotidiano de seus compositores. É o próprio Buchecha quem esclarece o motivo:

"Surgimos quando o funk era do gueto e só usava gírias nas letras. Como não tínhamos um vocabulário vasto por termos estudado só até a quarta série, passamos a usar palavras mais refinadas. Enquanto cantavam ‘nós vai’ e ‘nós vêm’, nossa dupla usava palavras como adjudicar. Foi um recurso", lembra Buchecha, que trabalhou como servente de pedreiro ao lado de

Claudininho antes de os dois serem alçados à fama.” <http://www.fofoki.com/noticias/buchechea-comemora-15-anos-carreira-primeiro-dvd>

A entrevista de Buchecha mostra como os próprios funkeiros reconheciam os estigmas que recaíam sobre eles na década de 90. A estratégia escolhida por Claudinho e Buchecha neste caso foi ir de encontro a este estigma adotando a linguagem imposta por aqueles que detêm o poder sobre a divisão entre a língua “correta” e a “errada”. Apesar disso, não negam o lugar de onde falam e exaltam as favelas, concebidas pela mídia e pelo imaginário popular como “redutos” do funk. As canções aqui citadas longe de serem minoritárias são apenas exemplos pontuais de uma extensa lista de composições que faziam referências a estes espaços. Diversos autores já discutiram o papel da mídia impressa e televisiva se não na construção certamente na perpetuação do estigma que associa este movimento cultural à violência urbana e à marginalidade (Facina: 2010), (Lopes: 2009), (Caetano, 2010). A maioria dos representantes deste gênero musical era formada por negros moradores destas favelas. Esta tendência relativa à origem social de funkeiros se perpetua até os dias de hoje não só no Rio de Janeiro, mas também em São Paulo, tomando contornos distintos em Brasília.

1.2 - Funk e sexualidade: a tônica dos anos 2000

É possível datar de forma aproximativa o início dos anos 2000 como marco para o surgimento de uma nova geração de funkeiros. Gradativamente, as batidas começam a distanciar-se do “*Miami bass*” americano e adquirir feições mais nacionalizadas, muito influenciadas por matizes rítmicas afro-brasileiras. Há uma clara transformação também no teor das letras: multiplicam-se as músicas que abordam principalmente a sexualidade. Um dos grupos que sintetizam bem este novo direcionamento é o “Bonde do Tigrão”. O primeiro disco do grupo foi lançado em 2001 e vendeu 250 mil cópias, sendo premiado com o Disco de Platina. Algumas de suas músicas mais famosas

representam bem um meio termo entre o funk da década de 90 e o novo formato que viria a ser hegemônico alguns anos depois:

“Vem tchutchuca linda
Senta aqui com o seu pretinho
Vou te pegar no colo
E fazer muito carinho
Eu quero um rala quente
Para te satisfazer
Escute o refrão
É do jeitinho que eu fazer

Vem, Vem... Tchutchuca
Vem, aqui com o seu Tigrão
Vou te jogar na cama
E te dar muita pressão” (“Tchutchuca”, Bonde do Tigrão)

Este processo foi se intensificando ao longo da primeira década do século XXI. Cada vez mais o funk nacional atingia distintas camadas da sociedade brasileira, embora mantivesse o padrão: a maior parte dos compositores e intérpretes era negra e oriunda de favelas cariocas. Os conteúdos sexuais das letras foram se tornando cada vez mais explícitos, como é possível perceber na música “Passa nela” de Mr. Catra, um dos maiores expoentes do funk nos últimos 10 anos:

Essa que eu tô fazendo
é uma canção tão linda e bela.
Eu escrevi essa canção
de uma forma linda e tão singela.

Para as gatinhas muito lindas e muito belas
pode ser do asfalto, pode ser da favela.
Segura então:

Passa nela, passa nela
passa o pau na cara dela.

Soca nele, soca nele
joga só na cara dele.

Passa nela, passa nela
passa o pau na cara dela.

(...) (“Passa nela”, Mr Catra)

Paralelamente surgiram também funks que faziam referência a facções criminosas do Rio de Janeiro. Compostos muitas vezes por encomenda de traficantes ou como estratégia dos próprios MCs para conseguirem público numa determinada comunidade, estes funks têm como foco uma imagem negativa da polícia ao mesmo tempo em que rendem homenagens a grupos armados que dominam uma favela específica. Um exemplo deste tipo de composição alcançou grande sucesso por meio do filme “Tropa de Elite”:

“Parapapapapapapapa

Paparapaparapapara

clack

bum

Parapapapapapapapa

Morro do Dendê é ruim de invadir
Nós, com os Alemão, vamos se divertir
Porque no Dendê eu vou dizer como é que é
Aqui não tem mole nem pra DRE
Pra subir aqui no morro até a BOPE treme
Não tem mole pro Exército, Civil, nem pra PM
Eu dou o maior conceito para os amigos meus
Morro do Dendê também é terra de Deus” (“Rap das Armas”, versão de Cidinho e Doca)

Assim como o estilo de funk supracitado, aqueles que abordam a sexualidade de forma explícita muitas vezes não são bem vistos nos bailes funks em bairros elitizados. Os artistas passam então a compor duas versões diferentes para as mesmas músicas: uma para ser tocada nas favelas e comunidades e outra que é executada em rádios e festas nas áreas da cidade ocupadas por uma elite econômica. Ambos os estilos de funk são os considerados “proibidões”, termo que expressa muito bem as clivagens espaciais e simbólicas que os funkeiros compreendem tão bem. A questão dos “proibidões” será detalhada num momento posterior. Um bom exemplo da metamorfose sofrida por uma música ao “descer da favela para o asfalto” são as duas versões de uma canção

interpretada pelo grupo Gaiola das Popozudas. A primeira, tocada nas rádios e em boates elitizadas é:

Eu vou pro baile, eu vou pro baile, **de sainha**
Agora eu sou **solteira** e ninguém vai me segurar
Daquele jeito
De, de **sainha**
Daquele jeito
(Eu, eu, eu, eu, eu, eu, eu, eu)

Eu vou pro baile procurar o meu negão,
Vou subir no palco ao som do tamborzão
Sou cachorrone mesmo
E late que eu vou passar
Agora eu sou **solteira** e ninguém vai me segurar
Dj aumenta o som

Eu já to de **sainha**
Daquele jeito
De, de **sainha**

No local do **pega pega** eu exculaxo tua mina
No completo, ou no mirante, outro no muro da esquina
Na primeira tu já cansa
Eu não vou falar de novo
Ai que homem gostoso, vem que vem quero de novo
(ai vai)
Ai que homem gostoso, vem que vem quero de novo
Gaiola das Popozudas agora fala pra você
Se elas brincam com a xaninha eu faço o homem enlouquecer
Se elas brincam com a xaninha eu faço o homem enlouquecer (“Agora eu sou solteira”
Gaiola das Popozudas)

O “proibidão” da mesma música, também gravado pela Gaiola das Popozudas e muito conhecido em favelas e comunidades cariocas seria:

Eu vou pro baile, Eu vou pro baile
Sem calcinha!
Agora eu **sou piranha** e ninguém vai me segurar!
Daquele jeito
Sem, **sem calcinha!**

Eu eu eu eu eu eu eu eu
Eu vou pro baile procurar o meu negão
Vou subir no palco ao som do tamborzão
Sou cachorrone mesmo e late que eu vou passar
Agora eu **sou piranha** e ninguém vai me segurar!

DJ aumenta o som!

No local do **trep-trepa** eu esculaxo tua mina,
No completo ou no mirante outro no muro da esquina ,
Na primeira tu já cansa eu não vou falar de novo

Ai que piroca boa, bota tudo até o ovo

Eu queria andar na linha, tu não me deu valor

Agora eu sento, soco, soco, topo até filme pornô

Gaiola das Popozudas agora vai falar pra tu

Se elas Brincam com a xereca eu te do um chá de Cu!

Se elas Brincam com a xereca eu te do um chá de Cu! (“Agora eu sou solteira” - Gaiola das Popozudas)

Músicas como as do grupo “Gaiola das Popozudas” também dominam a cena do funk nacional do início dos anos 2000 até os dias de hoje. O conteúdo libertário das canções tornou Valesca Popozuda – líder do grupo supracitado – e outras funkeiras como Tati Quebra-Barraco e Deyse Tigrana ícones para grupos LGBTT e, em alguns casos, para movimentos feministas. Em um universo até então dominado por homens, estas cantoras dão voz à sua sexualidade e subvertem a visão da mulher submissa construída pelos funkeiros. Nas vozes destas funkeiras surge a mulher que não é apenas objeto de prazer, mas que também sente desejo e busca exercer sua liberdade sexual:

No melô que tá na moda, com seu gato eu vou meter

Te boto de quatro, de lado, por trás, mete tudo eu vou gemer

O tempo já é moderno, e sexo tem que variar

Se eles quer que você mame, manda eles te chupar

Canguru Perneteta, de quatro, de lado, linguinha na buceta

(“Abre as pernas, mete a língua”, Tati Quebra-Barraco)

1.3 - O “Funk Ostentação”

Uma das transformações mais estimulantes da história do funk nacional é a nova vertente trazida pelo chamado “Funk Ostentação”. Muito influenciado pelo *hip-hop* americano este estilo de funk mantém as matizes rítmicas desenvolvidas no Brasil, mas assume uma estética ligada à posse de bens de luxo como carros importados, bebidas caras, correntes de ouro, entre outros. Embora o processo de construção desta temática no funk nacional tenha raízes mais antigas é possível traçar um ponto que marca a sua

origem enquanto movimento de proporções sem precedentes: a criação da produtora “KondZilla”, capitaneada pelo diretor e designer gráfico Konrad Dantas.

Após estudar cinema e fazer cursos de especialização nos Estados Unidos, Dantas montou em 2010 sua produtora de clipes e concentrou grande parte dos seus esforços no desenvolvimento de uma estética musical e fílmica que se assemelhasse à americana. Junto a uma jovem geração de funkeiros da Baixada Santista – grande parte é formada por garotos que têm menos de 18 anos de idade – catalisou um movimento de transformação na “economia” do funk investindo todo seu foco em divulgação pela internet. Três dos dez vídeos brasileiros mais assistidos no site *Youtube* em 2012 foram produzidos pela KondZilla, cujo canal em três anos possui mais de 100 milhões de visualizações. Nos clipes é possível ver os funkeiros em carros luxuosos, rodeados por notas de dinheiro e mulheres seminuas. Apesar disso, grande parte destes garotos é oriunda de áreas mais pobres da Baixada Santista como é possível ver no funk improvisado por MC Daleste, um dos expoentes do novo funk paulista, sobre sua vida:

“Quando comecei
Passava a maior dificuldade
E lá em casa era fora de realidade
É revoltante eu sei
Senti o gosto do veneno
Até os 13 anos de idade não tinha banheiro
E lá em casa as paredes eram de madeira
Lembro como se fosse agora
Quando abria a geladeira, não tinha nada para comer
A barriga vazia
Mas amanhã eu vou pra escola
Como na merenda
Sábado e domingo é difícil
Mas a gente agüenta
Mas a fome não é nada
Em relação ao principal
Nunca entendi porque não tive a família normal
Minha mãe e meu pai trabalhando

E meu irmão na escola
Minha irmã mais velha na faculdade
Mas a vida é foda
Tudo ao contrário meu destino aconteceu
Mas entreguei tudo isso na mão de Deus
E hoje estou aqui, passando adiante
Cantando minha história pra quem gosta de funk
Muito obrigado pela atenção de todos vocês
O resto dessa história venho cantar outra vez
Eu sou vencedor na porra do bagulho
Sou funkeiro sim e disso me orgulho
Levo no peito as cicatrizes do preconceito”.

Um termo torna-se muito relevante com a consolidação deste estilo de funk: a ideia de “patrão”. Longe de significar apenas uma relação de trabalho entre empregador e empregado, o termo “patrão” torna-se no funk ostentação uma categoria que designa o homem que tem muito dinheiro, acesso a bens de luxo e a mulheres. Esta temática fica clara na música “Sou patrão, não funcionário” do MC Menor do Chapa. Carioca, este MC é considerado um dos precursores do funk ostentação e referência para os jovens funkeiros da Baixada Santista:

“Eu sou patrão não funcionário
Meu estilo te incomoda
Só pego as melhores e ando sempre na moda
Bacana eu tiro é onda, olha olha olha só
O baile do Andara no Rio é o melhor

A nossa roupa é da Ed Hardy, Rio Local ou da Armani
O bonde tem um Audi, um Veloster e um Megane
Eu to portando a Captiva com som de duzentos mil
Estilo panicat me deu mole quando viu

Elas tão doida, tão louca,
Olha só como elas curte
Whisky, Big Apple, Red Bull e Absolut”

(...) (“Sou patrão não funcionário”, MC Menor do Chapa)

Outra música produzida pela Kondzilla que alcançou grande sucesso no Youtube é a música “Plaquê de 100”, interpretada por MC Guimê. Também ajuda a resumir bem qual o mote desta vertente do funk:

“Contando os plaque de 100, dentro de um Citroën,
Ai nós convida, porque sabe que elas vêm.
De transporte nós tá bem, de Hornet ou 1100, Kawasaky tem Bandit, RR tem também. (2x)

A noite chegou, nós partiu pro Baile funk,
E como de costume toca a nave no rasante
De Sonata, de Azzera, as mais gata sempre pira
Com os brilho da Jóias no corpo de longe elas mira,
Da até piripaque do Chaves onde nós por perto passa,
Onde tem frevo tem nós, onde tem fogo há fumaça.

É desse jeitinho que é, seleciona as mais top,
Tem 3 porta, 3 lugares pra 3 minas no Veloster
Se quiser se envolver, chega junto, vamo além
Nois é os pica de verdade, hoje não tem pra ninguém.

Contando os plaque de 100, dentro de um Citroën,
Ai nós convida, porque sabe que elas vêm.
De transporte nós tá bem, de Hornet ou 1100, Kawasaky tem Bandit, RR tem também.

Nois mantem a humildade,
Mais faz sempre para tudo
E os zé povinho que olha, de longe diz que absurdo.
Invejoso se pergunta tão maluco o que que é isso,
Mas se pergunta pra nós, nós responder churisso,

Só comentam e critica, fala mal da picadilha
Não sabe que somos sonho de consumo da tua filha.
Então não se assuste não quando a noticia vier a tona,
Ou se trombar ela na sua casa, em cima do meu colo, na sua poltrona.

Contando os plaque de 100, dentro de um Citroën,
Ai nois convida, porque sabe que elas vêm.
De transporte nois tá bem, de Hornet ou 1100, Kawasaky tem Bandit, RR tem também.” (“Plaquê de cem”, MC Guimê)

1.4 - Unindo forças no mercado fonográfico: O “Funknejo”

Como ficará claro no capítulo dedicado à “cena funk” em Brasília, o “Sertanejo Universitário” tem sido um dos gêneros musicais mais bem quistos nos ambientes de lazer pelo Brasil afora, também percorrendo distintas camadas sociais. Nas grandes casas de shows brasilienses os dois estilos se cruzam constantemente: é comum escutar nos intervalos de shows de funk DJ’s dedicados ao sertanejo universitário, bem como

DJ's de funk entre as apresentações de duplas sertanejas. Num processo recente que se iniciou há aproximadamente três anos, esta parceria extrapolou as paredes das baladas para integrar também os quadros do mercado fonográfico. Diversos expoentes do sertanejo universitário passaram a fazer versões de funks já conhecidos e convidar os funkeiros responsáveis por estas músicas para gravarem em conjunto. Este encontro representa bem uma recente afinidade na temática de ambos os gêneros musicais, os quais têm se baseado principalmente em festas, bebidas, bens de luxo e mulheres. A parceria entre a dupla sertaneja “João Lucas e Marcelo” e MC K9 é um bom exemplo destes encontros:

“Louca,
Louquinha

Dá uma empinadinha
Dá uma agachadinha
Você tá soltinha
Que isso, gatinha?

Louca,
Louquinha

Dá uma empinadinha
Dá uma agachadinha
Você tá soltinha
Que isso, gatinha?

Mais uma do João Lucas e Marcelo
Que a gente fez para você
Meninas assanhada

Tá querendo me amar
E tá louquinha
Vai seduzindo devagar
Ai, que barriguinha

Empina, vai, se movimentada
Empina, vai, se movimentada
Pra baixo, pra cima
Quero ver se tu aguenta” (“Louca, louquinha”, João Lucas e Marcelo e MC K9)

Outra música muito tocada nas boates brasilienses e de temática semelhante é a parceria entre o cantor sertanejo Lucas Lucco e Mr. Catra:

“Tá doida é? Tá louca é?
Tá chapada, tá doidona... doidona

Elas sabem do que eu tô falando
Em frente ao espelho duas horas se arrumando
Cabelo impecável, perfume importado
Vestido colado ela tá demais
A noite passou, e o que restou
Passou da conta ela bebeu demais

Batom rebocado, cabelo bagunçado,
Bem mais safada que e o normal
Já desceu do salto, tá bem mais humilde
Bebinha que só começa a delirar
Princesa

Chega princesinha e sai mendiga
Com o sapato na mão e o vestido lá em cima
No começo da balada é a top sem igual
Mas agora princesinha vai embora

Tá doida é?
Tá louca é?
Tá chapada, tá doidoda, doidona” (“Princesinha”, Lucas Lucco e Mr. Catra)

As parcerias cada vez mais recorrentes entre artistas destes gêneros musicais estão intrinsecamente ligadas ao universo das baladas. O conteúdo das letras tem se tornado cada vez mais “metalinguístico” ao produzir um discurso que descreve e ao mesmo tempo tem como fim último um universo dionisíaco de festas, sexo e bebidas alcoólicas. A maior parte das canções elencadas neste capítulo foi tocada nas boates e shows que serão descritos nos capítulos seguintes. Esta seleção proposital teve a intenção de contextualizar a tônica que rege tais ambientes de lazer na capital federal.

Capítulo 2

O Funk e os Ambientes de Lazer no Distrito Federal

Discutir a apreciação do funk no Distrito Federal exige um conhecimento prévio das diversas ramificações já citadas deste movimento musical no Brasil. Como será destacado nesta seção, a produção de músicas deste gênero é ainda insipiente na capital, restringindo-se especialmente a dois MCs de crescente expressão nacional, os quais serão abordados com mais atenção neste capítulo. Apesar disso, a cidade tem se tornado há alguns anos ponto de passagem obrigatório para todos os funkeiros de maior sucesso no país, recebendo em média um show de funk por semana. Falar em “show de funk”, diferenciando-o do termo “baile funk” muito usado no Rio de Janeiro ou em São Paulo, é uma escolha consciente que busca ressaltar o desuso desta segunda categoria entre os frequentadores da “noite brasiliense”.

Os espaços de lazer citados ao longo deste capítulo foram escolhidos pelo fato de receberem, esporadicamente ou com muita frequência, funkeiras e funkeiros como atrações principais. A apreciação de funk foi muito intensa desde a consolidação deste movimento musical no Brasil e pode ser percebida em qualquer confraternização entre amigos, festas de aniversário, etc. Concentrar a atenção nos shows de funk foi uma forma de garantir que a maior parte dos presentes nestes espaços estava interessada em escutar principalmente este gênero musical.

No contexto do Distrito Federal torna-se muito difícil traçar um panorama histórico abrangente sobre quais boates ou casas de show consolidaram-se como “redutos funkeiros” ao longo do tempo: as boates da região são famosas pela curta existência, durando em média cinco anos ou menos e rapidamente dando espaço a uma

substituta que prometa dinamizar a vida cultural noturna com uma proposta mais inovadora. Dessa forma o mais comum é que os artistas de funk conheçam produtores e empresários da cidade que fazem a ponte entre eles e os ambientes interessados em recebê-los. Um bom exemplo desta característica é que a boate Garota Carioca, palco de um dos momentos cruciais da pesquisa de campo que deu origem a esse trabalho – o show de Mr. Catra em Janeiro de 2013 –, fechou suas portas em Maio do mesmo ano para dar lugar ao “Asiático Design & Café” transformando-se, quatro meses depois, no “Bar do Vesgo”.

Apesar de tamanho dinamismo é possível traçar um panorama mais ou menos claro sobre quais boates ainda em funcionamento dedicam com frequência parte de sua programação a shows de funk. O primeiro espaço que merece atenção é a boate “Planeta Country” localizada próximo ao Riacho Fundo I e dedicada principalmente ao público apreciador do “sertanejo universitário”, gênero musical que nos últimos anos tem sido um dos principais responsáveis por movimentar a noite da capital federal. Apesar deste direcionamento prioritário, o local reserva os domingos a shows de samba e pagode e a terça-feira ao funk. É a única casa dentre as pesquisadas que consolidou em sua programação uma noite por semana ao gênero musical aqui estudado. A não ser em caso de shows de maior expressão, a terça-feira no Planeta Country é comandada pelo “Bonde Tesão”, grupo brasileiro responsável por animar o ambiente como DJs e mais tarde apresentarem-se cantando e dançando grandes *hits* do funk nacional.

Uma característica interessante pode ser observada ao se comparar as diferentes noites nesta boate: naquelas dedicadas ao sertanejo universitário grande parte dos homens veste-se de calça *jeans*, botas de couro, cintos com fivelas enormes e chapéus de *cowboy*; já nas noites embaladas pelo funk é possível encontrar trajes como blusas de moletom com capuz, bonés, grandes correntes de ouro e prata – ou imitações destes

metais – e tênis largos. Entre as mulheres os trajes são parecidos em ambas as noites: saias ou vestidos curtos e sapatos de salto alto. Esta diferenciação indica que o público da boate tende a sofrer certa variação de acordo com a noite e as atrações musicais correspondentes. O valor do ingresso custa em média 30 reais para homens e é franca para mulheres até a meia-noite, sendo que elas têm direito a open bar. É possível perceber entre os presentes um grande número de pretos e pardos. Não vivenciei nenhum tipo de restrição expressa quanto ao tipo de traje a ser usado, nem encontrei nenhuma manifestação escrita que indicasse estas proibições na porta ou no *site* da boate.

Embora tenha sido desativada recentemente, uma descrição da boate “Garota Carioca” será essencial para a contextualização deste trabalho. Acredito que classificar esta boate, bem como a já citada Planeta Country, como ambientes “heterossexuais” é de extrema importância neste contexto. No circuito de boates em Brasília, o primeiro quesito para se diferenciar uma boate gay de outra heterossexual é a diferença entre os preços para a entrada de mulheres e de homens, prática difundida entre as “boates hétero” e inexistente nas boates gays. Na Garota Carioca, a entrada chegava a custar R\$100,00 para homens e R\$30,00 para mulheres em algumas noites, sendo que elas tinham direito a *open bar*. Esta discrepância claramente sexista pretende tornar as mulheres ‘alvos fáceis’ para os homens, que se dispõem a pagarem mais caro por isto. A maior parte dos frequentadores é formada por jovens de classe média alta que habitam o Plano Piloto e regiões próximas como Sudoeste, Lago Norte e Lago Sul.

Com a desativação da Garota Carioca, tornaram-se mais frequentes as apresentações de funk em outra casa de shows já muito conhecida pelo público de Brasília: a boate “Caribeño”. Localizada num espaço bem próximo ao Plano Piloto, mais especificamente no Setor de Clubes Sul, a Caribeño trouxe em agosto e setembro

de 2013 quatro funkeiros de expressão nacional. Embora estipule valores menos elevados que os cobrados na Garota Carioca, os frequentadores de ambas tem perfis sócio-econômicos mais ou menos semelhantes. A principal diferença está no fato de que a boate Caribeño é majoritariamente voltada ao público apreciador da dança de salão, dedicando a maior parte de sua programação a gêneros musicais como a salsa, o *zouk* e o forró.

A boate “Empório Sertanejo” também abriga shows deste gênero musical esporadicamente. Apesar de se basear num conceito bastante semelhante ao de outras casas como a já citada Planeta Country, esta boate cobra um valor bastante inferior pela entrada: em média 15 reais para homens e mulheres entram de graça até a meia noite. Também não existem restrições quanto ao tipo de traje a ser usado, de forma que nos dois momentos em que pude frequentá-la grande parte dos homens presentes usava boné e bermudas. O preço do chopp era de R\$ 4,00, bem inferior ao cobrado pela Garota Carioca, por exemplo.

Três outros ambientes atendem às demandas de um público distinto do que costuma frequentar os espaços citados anteriormente. As boates “Victoria Haus”, “Diesel” e “OF! Club” fazem parte do circuito de “boates gays”. As duas primeiras cobram em média de R\$30,00 a R\$60,00 pelo ingresso de acordo com o horário, contam com ambientes amplos capazes de abrigar aproximadamente mil pessoas e as bebidas atingem valores semelhantes aos da Garota Carioca. Na “OF! Club” a entrada é de graça até as 22h e mais tarde varia de R\$10,00 a R\$20,00. Em nenhuma das três há diferença entre os valores dos ingressos de acordo com o sexo. A maioria dos frequentadores é formada pelo público LGBTT e os shows de funk que ocorrem com bastante periodicidade nestas boates têm como atrações – é possível dizer exclusivamente – funkeiras como Tati Quebra-Barraco, Valesca Popozuda e Deyse Tigrona.

2.1 - Funkeiros da Capital

Como citado anteriormente, a produção de funk em Brasília ainda é pouco expressiva. Apesar disso é possível destacar com facilidade dois compositores brasileiros deste gênero musical que atingiram certa expressão nacional e a cada dia ganham mais espaço no “mundo funk”. As músicas de MC Jenny e MC Bockaum em momento algum suscitam, como o fazem muitos de seus colegas cariocas ou paulistas, o pertencimento à “periferia”. Ambos os cantores são brancos, oriundos de camadas médias brasileiras e tiveram contato com o funk da mesma forma que acessaram outros gêneros musicais como o axé, o pagode, ou o sertanejo: através dos caminhos traçados pelo mercado fonográfico.

MC Jenny, que antes de seu sucesso habitava a cidade satélite de Samambaia, iniciou sua trajetória no meio musical participando de grupos de axé e forró como dançarina. Mais tarde, após fazer algumas apresentações com MC Guga resolveu construir uma carreira solo como funkeira. Atualmente ela é sem dúvida a cantora brasileira de funk que alcançou maior sucesso no país. Grande parte de sua projeção nacional é devida ao lançamento, em 2007, de sua música “Aquecimento da MC Jenny”. Esta canção tornou-se um *hit* em bailes e festas pelo Brasil, com uma letra simples e coreografia divertida:

“Vou testar sua coordenação o clima vai ficar quente
agora vem comigo, vem que vem neguinho

Aquecimento da Mc Jenny
aê mulherada

Vou testar sua coordenação o clima vai ficar quente
Agora vem comigo vem que vem neguinho
vou testar sua coordenação o clima vai ficar quente
agora vem comigo

Aquecimento da Mc Jenny

Preste atenção
ó que minha cabeça tá fazendo óh óh óh
ó que meu ombrinho tá fazendo óh óh óh

ó que meu peitinho tá fazendo óh óh óh
o que minha mãozinha tá fazendo óh óh óh
ó que minha cinturinha tá fazendo óh óh óh
ó que o bumbum tá fazendo óh óh óh

fica fica fica com o bumbum tremendo, tremendo
Aê mulherada agora chegou a hora de balançar o corpinho

Cabeça, ombrinho, maõzinha, peitinho, cintura, bumbum
e óh oh” (“Aquecimento da Mc Jenny” Mc Jenny)

A partir desta música MC Jenny ganhou espaço na televisão participando frequentemente de programas de auditório capitaneados por apresentadores como Raul Gil, Silvio Santos, ou Ratinho. Jenny já teve uma canção de sua autoria integrando a trilha sonora de uma minissérie da Rede Globo e, em 2013, integrou também a trilha de uma novela dirigida ao público infantil na emissora SBT. Além disso, a funkeira possui músicas gravadas com Mr. Catra e com a equipe de som “Furacão 2000”.

A trajetória inicial de MC Bockaum tangencia em muitos pontos a vivida por Jenny. Assim como ela, seu primeiro contato com o meio musical veio por outro gênero: o pagode. Bockaum conta ter visto no funk uma forma mais simples de seguir seu projeto de vida livrando-se de todo o trabalho necessário para manter uma banda com muitos integrantes. Atualmente possui músicas gravadas com Mr. Catra e várias de suas composições circulam pelas mãos de grandes nomes do funk nacional como DJ Marlboro – que em seu programa de rádio toca músicas de Bockaum – e Denis DJ. Apesar das dificuldades de se viver em Brasília e fazer funk, Bockaum montou uma extensa rede de relações com funkeiros cariocas, que frequentemente o convidam para subir ao palco quando fazem shows em Brasília. Pode-se dizer que nas composições e clipes de Bockaum, em vez de se reiterar um pertencimento à “periferia” – o que não faz parte da realidade vivida por este músico habitante de Águas Claras – surge um discurso tanto musical quanto imagético que faz referência à Brasília por meio de seus

pontos turísticos. Esta característica fica clara, por exemplo, nesta música de Bockaum e

Mr Catra:

Ô ela quer! Ô ela dá! Ô ela quer ela dá!
Ela quer ferver, ela quer nhanhá (2x)
Ela quer meter na margem do paranoá
Comprei um barquinho
Que é pra gente navegar
Trouxe um do boldinho
Que é pra gente carburar
Mas dentro do barco
Eu não quero só pescar
Quero fazer sexo
Até o dia clarear
Ela quer ela dá!
Ela quer ferver, ela quer nhanhá (2x)
Ela quer meter na margem do paranoá
Faz um top less
Gatinha que eu quero ver
Não ligue pros outros
Só vai dar eu e você
Ela ta chapada
De whisky e red bull
Ela mama gostoso me olhando
Sem pudor nenhum
Ela quer ela dá!
Ela quer ferver, ela quer nhanhá (2x)
Ela quer meter na margem do paranoá
Ela senta ela quica
E sobe devagar
Com a mão no joelhinho
Ela vai se empinar

Eu mergulho no lago
E não sei nadar
Ela pede ela gosta até o sol raiar (“Lago Paranoá”, Mc Bockaum)

Outra canção que deixa claro o “local de fala” de Bockaum é “Salgueiro VS. Brasília”

interpretada por ele em parceria com o MC Menor do Chapa:

E aí MC Bockaum! Brasília é o caldeirão mané!
Caldeirão não menor, Brasília é a La Bombonera tá ligado?
Então vamos explodir malucoooo!
Salgueiro é o caldeirão , Brasília é a La Bombonera
Salgueiro é o caldeirão , Brasília é a La Bombonera
Salgueiro é o caldeirão , Brasília é a La Bombonera
As novinhas rebolam gostoso, descendo e subindo a noite inteira

É provável que existam em Brasília mais cantores e cantoras dedicados a compor e interpretar canções deste gênero musical. Apesar disso, uma vez que estes músicos são pouco conhecidos, torna-se extremamente difícil conseguir informações sobre shows, nomes ou músicas de autoria própria. É complicado enfim tomar conhecimento de sua existência e pesquisar mais a fundo se há outras dimensões da cena funk em Brasília que estão sendo silenciadas. O que fica claro pela descrição dos artistas supracitados é que a produção de funk em Brasília parte de vivências distintas das observadas entre a maior parte dos funkeiros cariocas e paulistas. Não há, tanto nas trajetórias de Jenny e Bockaum quanto no discurso de suas músicas, um imaginário de pertencimento às “cidades satélites” ou ao “entorno” do Distrito Federal. Apesar disso, estes signos vêm à tona de forma complexa quando pensam a que público se dirigem enquanto funkeiros e as transformações que o gênero musical tem sofrido ao longo dos anos. Estas características ficarão mais claras pelas entrevistas com MC Bockaum apresentadas no último capítulo.

Capítulo 3

Noites de shows com Mister Catra e MC Jenny

Os dois eventos que serão descritos a seguir foram escolhidos não só por terem fornecido a este trabalho os elementos que lhe servem de base, mas por serem eles próprios os responsáveis por evidenciarem a problemática aqui apresentada. Os shows de Catra e MC Jenny indicam que entre a maior parte do público brasileiro “gostar” de funk não é uma característica necessariamente identitária que suplanta outras identidades ou pertencimentos. Da mesma forma que os funkeiros se apresentam em pontos difusos da cidade estes shows também se dirigem a públicos distintos que dificilmente se encontrariam em um mesmo ambiente de lazer uma vez que separados por diferenças socioeconômicas, espaciais e simbólicas.

Entrevistar os frequentadores das baladas foi uma opção que ao longo do trabalho de campo evidenciou-se muito difícil já que poucos ali estariam interessados em responder às questões trazidas por um antropólogo. No show de Mr. Catra foi possível acompanhá-lo junto a sua equipe técnica, o que permitiu um nível maior de diálogo embora restrito a seu grupo no camarim, no palco e na van. A descrição do show de MC Jenny, por outro lado, parte de uma observação mais distanciada. As posições ocupadas nestes dois eventos ofereceram percepções distintas daquelas proporcionadas por entrevistas convencionais, mas foram bastante eloquentes no que tange à compreensão de diferentes aspectos relacionados ao funk em Brasília.

3.1 – Os Shows de Mr. Catra

A “Garota Carioca” era, em Janeiro de 2013, época dos shows aqui descritos, uma das boates mais famosas de Brasília. Localizada no Plano Piloto – em frente ao shopping Liberty Mall – era conhecida por cobrar valores altos pelas entradas e pela enorme discrepância entre estes valores para homens e para mulheres. Em relação a Catra, pode-se dizer que o próprio fato de trocar a alcunha de ‘MC’, utilizada entre muitos funkeiros, por ‘Mister’ se relaciona à sua posição no imaginário do funk: ele é o que se chamaria de ‘patrão’, categoria muito utilizada no “mundo funk”, atribuída ao homem rico que tem muitas mulheres. Diversos meios de comunicação anunciavam que ele faria shows em duas boates numa mesma noite: Garota Carioca, localizada na Asa Norte e Empório Sertanejo, próxima ao Riacho Fundo I. Na condição de colaborador da ONG carioca “Agência de Notícias das Favelas” foi possível acompanhá-lo junto a sua equipe técnica nos dois shows.

3.1.1 - Esperando no Hotel

Glauber foi o produtor com quem falei ao telefone e me disse que deveríamos esperar às 23h a van que levaria todos à primeira boate. Às 22h30 eu já aguardava no *hall* de seu hotel no Setor Hoteleiro Norte. Mandeí a ele uma mensagem avisando que já estava a postos e recebi como resposta um simples “Ok”. Até então não sabia se a entrevista seria no hotel como preferia para evitar o barulho das boates, nem se realmente seria possível acompanhá-lo na van da produção. Já passava da meia-noite e nenhuma notícia adicional era dada.

Aproximadamente à 1h da manhã desceram Glauber e Sandrinho, considerado por muitos um dos melhores DJs de performance ao vivo do Brasil, responsável há quase dez anos pelas *pick-ups* de Catra. Até o momento não havíamos nos visto e nos

apresentamos rapidamente. Glauber tinha apenas uma vaga ideia do que eu ia fazer e mesmo assim pouco perguntou. Todos da equipe estavam muito cansados dos shows na noite anterior e apenas sentaram calados aguardando Mr. Catra. Olhando para minhas roupas, Glauber perguntou: “Você não gosta de funk não, né?”. Afirmi que gostava bastante, reiterando que a intenção de meu trabalho era dirigir ao funk um olhar despido dos preconceitos que permeiam os discursos da grande mídia. Como resposta, obtive um descrente “Legal” que na verdade demonstrava com clareza quão desinteressante eram as minhas observações.

Pouco depois Mr. Catra desceu, acompanhado de MC Jenny e Alan. Glauber disse a ele “Aí Catra, este é o jornalista que vai acompanhar a gente nos shows”. Apesar de estarmos praticamente em frente a ele, Catra mal nos dirigiu o olhar e exclamou desdenhoso: “Jornalista, é? Tá fudido!”. Claramente, minha presença era incômoda naquele contexto. Receoso, expliquei a ele que era colaborador da Agência de Notícias das Favelas, projeto do qual ele foi desde o início um dos principais apoiadores. Neste exato momento ele abriu um grande sorriso, me abraçou e disse que era um dos fundadores da ANF e reiterou que eu deveria acompanhar sua equipe no próprio meio de uma Van, que seria utilizada por todos. Embora de início tenha entrado na Van para que pudéssemos conversar, Catra foi orientado a seguir em outro carro com seu segurança particular.

3.1.2 - Primeiro Show: A Boate Garota Carioca

Entramos pelos fundos da boate 1h40 da manhã. No camarim havia muita comida, vodka, energético, entre outras bebidas. Diversas pessoas entravam e saíam do camarim. Além de conhecidos do cantor, muitas fãs apareciam na porta pedindo para tirarem fotos com ele, que sempre autorizava a entrada de todas. Mal era possível andar lá dentro. Num dado momento, consegui me aproximar para realizar algumas das

perguntas que me interessavam. O intenso fluxo de pessoas e o barulho inevitável da boate tornaram a nossa conversa pouco conexa e nada proveitosa.

Admiti enfim o que já era óbvio: seria impossível naquele momento uma entrevista convencional, o jeito era deixar que ao longo da noite as questões e as oportunidades surgissem por si mesmas. Aproximando-se o início do show fomos direcionados ao palco, Mr Catra atravessou a boate cercado de seguranças e eu logo atrás, acompanhado de MC Jenny, seu DJ, sua irmã, Glauber e uma figura que até então eu desconhecia, embora mais tarde me fosse apresentado como MC Bockaum. A presença de Jenny e Bockaum neste contexto é justificada pelo fato de que ambos têm músicas gravadas com Catra e foram “apadrinhados” por ele na cena de Brasília.

A maioria dos presentes – com exceção de mim, Mr. Catra e DJ Sandrinho – era formada por brancos. Em geral as mulheres se vestiam com saias e vestidos aparentemente caros. Entre os homens, o mais comum eram as camisas de grifes como *Hollister e Lacoste*, entre outras. Esta distinção se fazia presente também nos corpos, claramente laborados em academias a fim de aparentarem força – no caso dos homens – e magreza, no das mulheres. Um copo de 300ml de chopp custava R\$12,00: os preços bem acima da média refletiam um padrão baseado no luxo e numa estética que associa dinheiro, saúde e beleza. Como citado anteriormente, era possível ver no *site* da boate um claro direcionamento quanto ao padrão de vestuário que devia ser apresentado: “*Não é permitida a entrada na casa com os seguintes trajés masculinos: boné ou gorro, camiseta regata, camisa sem manga, camisa de time de futebol, bermuda ou sandálias*”. Pelo perfil dos frequentadores da boate, era facilmente perceptível a qual público em potencial se dirigiam tais restrições, público este que claramente não se fazia presente naquele contexto.

Elementos aparentemente paradoxais foram abarcados por aquele show. Assim como citado no início deste trabalho, por diversos mecanismos dos quais o preço e as proibições quanto ao tipo de roupa são apenas exemplos, fica claro o direcionamento elitizado do ambiente, ao mesmo tempo em que todos estavam ali para ouvir um gênero musical que tem como uma de suas principais características reiterar símbolos de pertencimento à “periferia”. Como se não bastasse, Mr. Catra escolheu para sua primeira música uma versão funk da famosa frase: “*O senhor é meu pastor e nada me faltará*”. Em um *medley*, palavra utilizada na música eletrônica para designar duas músicas distintas que são unidas por uma mesma batida, Catra iniciou sua segunda música: “*Uh, Uh, papai chegou/ Uh, Uh, papai chegou*”. Nas paredes da boate diversos casais se beijavam, mãos escorregavam sob as saias e calças. Outra de suas músicas famosas executada naquela noite foi: “*Se o mundo é gay eu sou de outro planeta, homem de verdade gosta mesmo é de buceta*”. Num determinado momento, ao cantar outro refrão “*Fica caladinha/ Fica, fica caladinha*” ele pediu ao DJ que parasse a música e disse “*Agora eu quero que todas vocês calem a boca*” a maior parte das mulheres gritou. “*Aquela que gritar de novo vai ter que ficar de quatro em cima do palco*” mais uma vez os gritos. “*Agora chega! A que gritar de novo vai me esperar pelada lá no camarim*” os gritos se repetiram e o refrão foi novamente entoado. Todas as vezes em que havia na música palavras consideradas de “baixo calão” Catra não cantava, apenas apontava o microfone para o público e os presentes completavam a letra.

Quando Mr. Catra lançava uma destas frases impactantes MC Jenny cobria com a mão a boca aberta em um sorriso, se mostrando impressionada com tamanha irreverência do colega. A certa altura do show ela foi convidada para subir ao palco e cantar com ele algumas de suas músicas. A primeira foi seu famoso “Aquecimento da

MC Jenny”, logo depois uma parceria entre ela e Mr. Catra com o refrão “*É grande, mas é macia*” e por último uma de suas novas músicas “Quero Quero e Pica-Pau. - Mais tarde, foi MC Bockaum quem cantou sua música de trabalho junto de Mr. Catra. O fim do show foi reservado para alguns clássicos do funk e foram cantados por Catra conhecidos refrões como os das músicas “Som de Preto” e “Rap da Felicidade”. Passada uma hora de apresentação, de acordo com o acertado no contrato, Glauber, Sandrinho e o técnico de som desligaram todos os equipamentos. Em cerca de minutos estávamos todos na Van.

3.1.3 - No Meio do Caminho

Eram pouco mais de três horas da manhã quando entramos na Van a caminho do segundo show. Até aquele momento, era pouca a receptividade da equipe técnica de Mr. Catra em relação a mim. Consegui aos poucos incentivar Sandrinho, até então bastante reservado, a falar um pouco sobre como ele via seu trabalho e sobre as recentes transformações pelas quais o funk tem passado. Bockaum também se interessou e uma animada conversa foi iniciada. Perguntei se ele enxergava diferenças entre shows em boates elitizadas e nas favelas. Como resposta, ouvi que “Tirando o visual, só sinto que a galera se joga mais na favela”. Falou também sobre o “Funk Proibidão”, categoria que se refere aos funks que falam sobre tráfico de drogas, violência e sexo explícito. A opinião de Sandrinho me lembrou bastante a de Mr. Catra no programa “De Frente com Gabi”. O DJ argumentava que a ideia de “Proibidão” é uma categoria por meio da qual a sociedade marginaliza este tipo de funk, que apenas canta o cotidiano da favela. Sandrinho comentou também o fato de que o repertório dos shows muda de acordo com o ambiente. Alguns funks considerados ‘proibidões’ não são tocados em boates como Garota Carioca. Após trinta minutos de uma animada discussão, chegamos ao local do segundo show.

3.1.4 - Segundo Show: A Boate Empório Sertanejo

Ao longo da Estrada Parque Núcleo Bandeirante é possível encontrar diversas boates direcionadas principalmente aos apreciadores de música sertaneja em sua mais recente roupagem: o chamado ‘sertanejo universitário’. ‘Roda do Chopp’, ‘Barril 66’ e ‘Planeta Country’ são alguns destes estabelecimentos que, além das semelhanças quanto ao público alvo, encontram-se muito próximos uns dos outros, havendo de trezentos metros a um quilômetro de distância entre cada um deles. A maior parte dos frequentadores mora pelas redondezas em cidades-satélites como Núcleo Bandeirante, Guará, Riacho Fundo I e Recanto das Emas, ou de locais um pouco mais afastados do Plano Piloto como o Gama.

A Empório Sertanejo guarda diversas semelhanças em relação a esse famoso conjunto de boates: também localizada à margem da EPNB encontra-se a aproximadamente 2km das outras três citadas anteriormente e é mais próxima ao Riacho Fundo I. O custo da entrada é inferior à média de suas ‘concorrentes’ - R\$20 reais para homens e R\$10 para mulheres – e 1/4 do cobrado na Garota Carioca.

O cenário observado lá era muito distinto do anterior. As instalações da boate eram bastante precárias. Havia pouca estrutura de segurança, de forma que a própria equipe técnica, auxiliada apenas por dois funcionários não uniformizados da boate, precisou fazer a “escolta” que permitiu a Catra chegar ao camarim. O camarim e o palco estavam completamente ocupados por frequentadores da boate de modo que sua chegada pela entrada principal – não havia uma entrada pelos fundos – gerou um grande tumulto que desagradou a todos da equipe técnica. Apesar disso, o próprio astro era o único que permanecia paciente, cumprimentando e tirando fotos com todos aqueles que o requisitassem.

O perfil dos frequentadores também era diferente. A preponderância passou a ser de pretos e pardos, grande parte dos quais utilizando bermudas, sandálias e, principalmente, bonés. As camisas eram fartamente estampadas e os homens que utilizavam calças jeans optavam por modelos com vários bolsos e rasgadas já de fábrica. As mulheres usavam vestidos muito curtos e sapatos de salto alto. O show foi praticamente o mesmo, com a exceção de que agora era o próprio Catra quem cantava os trechos que antes ele “jogava para a platéia”. Além disso, MC Jenny não nos acompanhou ao segundo show e Bockaum, embora estivesse presente, não cantou junto a Mr. Catra em nenhum momento. Nem mesmo uma briga ocorrida no camarim, envolvendo garrafas quebradas e um grande corre-corre, foi capaz de impedir o andamento do show que terminou aproximadamente às cinco horas da manhã. Mais uma vez, entramos rapidamente na van e nos dirigimos de volta ao hotel.

3.1.5 - A Caminho de Casa

De volta a nosso ponto de partida havia se estabelecido entre nós um clima bem diferente da desconfiança causada por minha presença no primeiro momento. Despedi-me de Catra e de todos da equipe técnica, trocando contatos na entrada do hotel. Glauber me explicou que na noite seguinte eles fariam sete shows em São Paulo. Enquanto me dirigia ao meu carro, Bockaum pediu uma carona para sua casa em Águas Claras. Conversamos muito ao longo do caminho até que em um dado momento ele deixou claro que minha suspeita não era infundada: revelou-me que todos ficaram desconfiados por conta de minhas roupas, barba e “pose de jornalista”. De acordo com ele essa desconfiança foi deixada de lado quando perceberam que eu não estava interessado em “julgar ninguém” por meio de alguma matéria preconceituosa. Nos despedimos e voltei para casa cansado me perguntando como era possível fazer sete shows numa única noite enquanto eu mal havia aguentado dois.

3.2 - O Show de MC Jenny

A boate Oficina, mais conhecida como “Of”, está localizada no Setor de Oficinas Sul, região bastante movimentada em horário comercial, mas praticamente deserta no turno da noite. Nos finais de semana o espaço que ao longo do dia é ocupado principalmente por mecânicos e clientes interessados no concerto de seus carros é invadido, à medida que avança a noite, por carros estacionados nas calçadas das oficinas cujos alto-falantes ligados em volume máximo embalam os frequentadores da boate enquanto estes ingerem bebidas alcoólicas como vodka – geralmente acompanhada de energético - e cerveja antes do início da balada: um “ritual” típico conhecido como *esquenta*.

Embora seja pequena em comparação a outras boates brasilienses direcionadas ao público gay, a “OF” é bastante conhecida neste circuito e considerada uma das mais tradicionais de Brasília. Naquela noite de sexta-feira a principal atração seria a funkeira brasiliense MC Jenny. O show de Jenny naquele contexto ia ao encontro de um padrão recorrente nestas boates, as quais são as responsáveis por trazerem praticamente todas as mulheres representantes deste gênero musical para tocarem na capital. Embora Jenny seja incontestavelmente a maior funkeira brasiliense em termos de projeção midiática pode-se dizer que ela ainda não alcançou o sucesso e prestígio angariados por cantoras cariocas como Tati Quebra-Barraco, Deyse Tigrana ou Valesca Popozuda. Essa discrepância reproduz simetricamente a existente entre as diferentes boates gays da capital: enquanto aquelas de grande porte como a “Diesel” ou a “Victoria’s Haus” possuem a estrutura e o capital necessários para receberem tais funkeiras cariocas de grande prestígio – e o fazem com muita frequência – a “Of” restringe-se a festas de porte bem inferior.

Aqueles que colocavam seus nomes na lista de e-mails da boate poderiam entrar de graça até as 22h, ao passo que os interessados em comprar o ingresso sem aviso prévio pagavam, no máximo, R\$20,00. A cerveja era vendida em lata - caso raro entre as boates de Brasília onde geralmente se transfere o conteúdo da lata para copos descartáveis, inofensivos caso sejam arremessados – e custava R\$3,00, um preço abaixo da média entre tais ambientes. O espaço da “Of” é preparado para abrigar aproximadamente quinhentas pessoas. Para ouvir o show de MC Jenny não mais que trezentas deviam estar presentes. O público era composto principalmente por homens, havendo naquela noite apenas dez mulheres. Os trajes usados primavam por cores chamativas, muitas vezes combinando bermuda e camisa com a mesma tonalidade. Embora não fosse uma noite quente, a maior parte dos presentes usava bermudas acima do joelho e camisas que deixavam ao menos um dos ombros à mostra. Os penteados eram em geral muito bem elaborados e quase sempre mantidos à base de muito gel para cabelos. Não era raro encontrar alguns portando bolsas de mão, aparentemente compradas em feiras ou em camelôs, que estampavam logotipos de marcas conhecidas como “Victor Hugo” ou “Louis Vitton”.

A trilha sonora antes da atração principal era garantida por uma sequência de DJ's. Das 22h à meia-noite foram executados alguns *hits* da música pop internacional, principalmente de cantoras femininas como Beyoncé, Madonna, Rihanna e Katy Perry, tratadas pela alcunha de *divas* entre o público gay. Alguns poucos dançavam, mas a maioria permanecia na área externa da boate bebendo, fumando e conversando. Neste primeiro momento poucos casais haviam se formado, embora duas garotas se beijassem em cima do palco da boate de forma tão ardente que chamava a atenção dos que por ali passavam.

Dessa forma seguiu a festa ao longo das duas primeiras horas, até que um novo DJ assumiu as *pick-up's*. A música que abriu sua *setlist* era interpretada por Valesca Popozuda e, ao soarem as primeiras notas, todos aqueles que se encontravam na área externa da boate adentraram a pista de dança correndo e gritando, deixando claro o entusiasmo gerado pela canção. Ao contrário do que geralmente ocorre em boates heterossexuais, nas quais os homens praticamente não se movem enquanto cabe às mulheres a realização de passos quase acrobáticos e que exigem grande maleabilidade, naquele momento eram os homens que buscavam imitar as coreografias sensuais famosas entre as funkeiras.

Como afirmado anteriormente, estas cantoras são muito queridas no circuito de boates gays; por outro lado, alguns funkeiros como Mr. Catra não são bem quistos, especialmente por militantes do movimento LGBTT, em razão do conteúdo de suas letras, considerado machista e algumas vezes homofóbico. Esta observação faz-se necessária para explicar a série de surpresas que tomaram forma a partir da segunda música selecionada pelo DJ – o qual, é importante ressaltar, também era gay. Foi escolhida uma canção de Mr. Catra cujo início é marcado apenas pela voz do cantor, sem o acompanhamento do *tamborzão*. Sua voz grave e rouca soou pelos alto-falantes: “Os bonitinho tão virando viadinho!”. Todos os presentes gritaram, não em tom de protesto pelo sentido pejorativo que o cantor dava à sexualidade alheia, mas como quem agradece por um elogio. A voz de Catra soou novamente, agora em volume mais elevado: “Os bonitinho tão virando viadinho!”. Também mais elevados foram os gritos entusiasmados da plateia. A terceira frase prenunciou um momento catártico: “Só quer saber de levar fio terra!”. Desta vez os gritos dos presentes foram acompanhados pela entrada do *tamborzão* e todos voltaram a dançar ainda mais entusiasmados que na

música de Valesca Popozuda, mas agora ao som do seguinte refrão: “Se o mundo é gay eu sou de outro planeta, homem de verdade gosta mesmo é de buceta”.

Para o descontentamento de muitos, a sequência de funks nacionais foi rapidamente interrompida sob pedido da direção da boate, receosa de que algumas músicas executadas pelo DJ entrassem em choque com as escolhidas por Jenny e assim tornassem repetitivo o repertório da cantora. Outro DJ retornou a sucessos internacionais enquanto começavam os preparativos para o show de MC Jenny. Neste momento muitos casais já haviam se formado, dançando juntos e beijando uns aos outros. Jenny entrou no palco aproximadamente às 2h da manhã, acompanhada de seu DJ e de um dançarino. Ela usava um vestido prateado muito justo e salto alto, o DJ trajava calça jeans, uma camisa branca com estampas chamativas e óculos escuros; o dançarino, por sua vez, usava camisa regata e calça jeans. Além de grandes sucessos de sua autoria como “Aquecimento da MC Jenny” e “Digdin”, foram executadas outras músicas muito conhecidas do funk nacional.

Na metade do show, Jenny perguntou se algum candidato se disporia a subir ao palco para dançar com seu bailarino. Várias pessoas se candidataram e foi escolhida apenas uma mulher que trajava um vestido não muito curto e salto alto. Para o primeiro momento da “performance”, o bailarino pediu que a sua parceira deitasse ao chão enquanto ele rebojava sobre sua cabeça num movimento de “sobe-desce”. Neste primeiro momento a moça claramente se divertia, enquanto a plateia gritava entusiasmada. No segundo ato os papéis se invertiam, ou seja, era ela quem dançava sobre o bailarino, situação que pareceu deixá-la constrangida, aparentemente por conta de seu vestido. O terceiro passo gerou certa tensão: o rapaz postou-se atrás de sua parceira, já de pé, segurando sua cintura. Até aquele momento não estava exatamente claro o que viria a seguir. Jenny iniciou uma contagem regressiva ao fim da qual o ritmo

controlado pelo DJ tornou-se ainda mais frenético enquanto o bailarino deu início ao passo conhecido como *pentada violenta*, o qual simula um ato de sexo anal: ele a empurrava com muita força acompanhando o ritmo acelerado da canção de forma que ela parecia prestes a cair do palco caso não tivesse sua cintura segurada com firmeza. Neste momento a mulher se mostrou claramente incomodada e pedia a ele que parasse, mas sem sucesso uma vez que o bailarino, por estar atrás dela, não conseguia enxergar sua reação.

Parte das pessoas presentes, especialmente os que estavam na primeira fila, gritavam entusiasmados, outros pareceram assustados diante de uma cena tão caricatural e simplesmente pararam de dançar, hipnotizados pelo palco. Foi MC Jenny quem deu fim ao controverso espetáculo utilizando-se do microfone para dizer, com um sorriso incapaz de ocultar seu desconforto: “Deixa ela, ela não quer não!” “Quem quer subir no lugar dela?”. A maior parte dos homens presentes ergueu os braços e gritou ansiosa. Rapidamente o bailarino selecionou um candidato franzino cujos ombros estavam à mostra por conta da camisa decotada. A contagem regressiva foi novamente iniciada e a subsequente entrada do tamborzão num ritmo acelerado, junto à retomada do passo, deu cadência ao delírio geral. Após este ápice, o show de Jenny seguiu por meia hora, intervalo no qual foram cantadas conhecidas músicas de outros compositores como “Dako” – de Tati Quebra-Barraco – e o refrão da música “Som de Preto”.

Capítulo 4

Funk em Brasília: Circuitos e Fronteiras

Na matéria de 1992 publicada pelo “Jornal do Brasil” e citada no primeiro capítulo deste trabalho, há uma clara associação externada por este periódico entre a juventude negra favelada e a apreciação de funk. Mais do que isso, essa “massa negra e funkeira” é ostensivamente marginalizada pelo jornal, sendo diretamente associada à violência urbana. Esta matéria escrita há mais de vinte anos não representa apenas um posicionamento datado e inconcebível atualmente. Prova disso é que em Junho de 2013 a repórter âncora do Jornal do SBT, Rachel Sheherazade, compara este gênero musical a lixo numa tentativa insensata de deslegitimar um trabalho acadêmico sobre o tema. Num prefácio acrescentado em 2005 ao seu livro “Outsiders”, Howard Becker afirma que se fizesse uma revisão de sua tese acrescentaria certas observações de Gilberto Velho a fim de orientar suas considerações sobre o *desvio* ao processo de acusação, suscitando perguntas do tipo “quem acusa quem? Acusam-no de fazer o quê? Em quais circunstâncias essas acusações são bem sucedidas no sentido de serem aceitas por outros?” (Becker: 2009, p. 14). A abordagem proposta por Becker considera que “grupos sociais criam desvio ao fazer as regras cuja infração constitui desvio, e ao aplicar essas regras a pessoas e rotulá-las como outsiders” (Idem: 2009, p. 22).

A exemplo da reportagem recente transmitida pela emissora SBT, ter o funk como gênero musical preferido em ambientes de lazer ainda pode ser um comportamento tachado como desviante por alguns segmentos da sociedade. Apesar disso, a experiência etnográfica deste trabalho sugeriu o quanto podem ser complexas as fronteiras que separam – e ao mesmo tempo unem – os indivíduos com base em pertencimentos, relações de hierarquia e preferências estéticas em meio ao dinamismo

que caracteriza estes elementos em ambientes urbanos, o que tornaria difícil considerar hegemônico qualquer movimento de marginalização do “ouvir funk” no Distrito Federal. A problemática do desvio será aqui utilizada com cuidado em casos específicos que não necessariamente são dirigidos ao funk como um todo, mas a segmentos da sociedade que incorporam este gênero musical a seus ambientes de lazer.

A tese de Gilberto Velho sobre o uso de “tóxicos” entre habitantes da Zona Sul carioca na década de 70 demonstra que apesar de estar coberto sob o estigma de *desviante*, imposto por uma parte da sociedade, este comportamento integrou a sociabilidade de grupos distintos e em cada um deles era resignificado de acordo com contextos e estilos de vida específicos. O uso de tóxicos não representava um elemento de coesão que suplantava outros pertencimentos como origem social ou faixa etária (Velho: 2005). O relato sobre o estranhamento sentido pelos jovens surfistas de Ipanema – brancos e de camadas médias altas – ao se depararem com os “hippies do Museu” – negros e habitantes da Zona Norte – indica que diferenças de classe e cor de pele representavam fronteiras mais significativas que o fato de ambos os grupos usarem tóxicos (Idem: 2005, p. 143). Apesar da enorme discrepância entre o uso de tóxicos na década de 70 e o gosto brasileiro pelo funk, pode-se dizer que também no segundo caso não há um elemento identitário – neste caso com base no gênero musical – que una os públicos dos diferentes shows de Mr. Catra e MC Jenny, havendo inclusive distinções conflitantes entre esses grupos. Estes três shows relatados no capítulo anterior servirão de base para as reflexões feitas a seguir.

4.1 – Diferentes Shows, Diferentes *Performances*

As preferências musicais exercem um importante papel distintivo na sociabilidade de jovens em meios urbanos, mas estão diretamente relacionadas a outras orientações estéticas isoladas das quais não podem ser amplamente compreendidas. José Machado Pais sugere que a “insuficiência” dos tradicionais estatutos de passagem da adolescência para a vida adulta lança muitos jovens num espaço de dissidência, já que estes se veem incapazes de aceitarem as estruturas prescritivas que lhes são impostas. Estas transições dariam espaço a culturas *performativas* (Pais: 2006): as criativas mixagens do rap e do funk, a força corporal do *break*, o impacto visual do grafite ou das pichações; performances que buscam dar novos significados ao corpo, à sonoridade ou aos estímulos visuais construindo inusitados caminhos de expressão. O corpo é um elemento essencial neste processo de significação do mundo e do que o autor chama de “busca de si”:

“Os jovens não são só possuidores de um corpo como eles próprios são um corpo, e por isso o simbolizam quando o vestem. Em porque assim é, para a maior parte dos jovens a moda não se impõe por seu *valor de uso*, mas por seu *valor de troca*, ao permitir-lhes trabalhar a imagem no quadro das interações comunicativas que têm com outros jovens e com os demais” (Idem: 2006, p. 19).

Em cada um dos shows descritos anteriormente, os diferentes universos de valores se expressavam não só no vestuário, mas na simbologia inferida ao corpo como um todo. Um jovem do sexo masculino carregando uma bolsa de mão ou trajando uma camisa decotada nos ombros – como usado por vários frequentadores da boate Oficina – provavelmente seria considerado excêntrico na Empório Sertanejo ou na Garota Carioca. Da mesma forma, muitos frequentadores do segundo show de Mr. Catra não poderiam assistir ao primeiro por trajarem camisa regata, bonés ou bermudas. As justas

camisas de grife ou os justos vestidos usados na Garota Carioca não teriam o mesmo efeito se não fossem acompanhados por um trabalho laboral sobre o corpo:

“A moda não é apenas aquilo que é veiculado nas revistas que lhes são dedicadas (...). Ela abrange o corpo, incluindo aí não apenas a anatomia, a forma corporal, mas também os gestos, a voz, a entonação, o olhar, a postura, o andar, o tom, a textura e a tonicidade da pele, os pelos, os cabelos, enfim, esse todo que compõe a imagem corporal” (Portinari e Coutinho: 2006, p. 65).

As calças jeans rasgadas muito comuns na boate Empório Sertanejo e inexistentes na Garota Carioca são, bem como os outros exemplos supracitados, símbolos de orientações estéticas distintas. Nos shows de Catra e Jenny, os trajes e as posturas corporais estavam intrinsecamente ligados às expectativas, às apreensões da música e à inserção em “campos de possibilidades” singulares. Esta noção proposta por Gilberto Velho trata “do que é dado com as alternativas construídas do processo sócio-histórico e com o potencial interpretativo do mundo simbólico da cultura” (Velho: 2003, p. 28). Trazer ao palco um homem e com ele realizar a *pentada violenta*, alternativa escolhida pelo dançarino de Jenny, é uma atitude que provavelmente causaria estranhamento nas boates que receberam Mr. Catra. Da mesma forma, o refrão “se o mundo é gay eu sou de outro planeta, homem de verdade gosta mesmo é de buceta” adquiriu contornos completamente diferentes na boate Oficina em comparação à Garota Carioca ou à Empório Sertanejo. A concretização destes elementos esteve em todos os casos necessariamente atrelada a um universo de valores e códigos compartilhados pelos frequentadores nos diferentes ambientes descritos.

4.2 – Música e Pertencimentos

De volta à categoria *circuito* proposta por Magnani e às perguntas formuladas na introdução deste trabalho, pode-se problematizar a existência de um “circuito funk” em Brasília. Por um lado, os diferentes ambientes descritos atendem a alguns pontos

elencados pelo autor na delimitação desta categoria: oferta de um determinado serviço – os shows de funk – ou o fato de não manterem entre si uma relação de contiguidade espacial (Magnani: 2005). Apesar disso não se pode dizer que os frequentadores das diferentes boates considerem-nas inseridas num circuito, nem que reconheçam uns aos outros enquanto interessados nos mesmos serviços, ou semelhantes que compartilham expectativas afins. Pode ser mais proveitoso pensar que os shows de Catra e MC Jenny perpassam circuitos diferentes e que em cada um desses lugares estão imersos em universos de expectativas significativamente distintos.

É possível identificar nas descrições dos capítulos anteriores ao menos três circuitos: primeiramente, o das boates heterossexuais do Plano Piloto frequentadas por jovens brancos de classe média alta para os quais o funk é um ritmo que divide espaço com outros estilos como a música pop e eletrônica internacional; em segundo lugar, há um circuito bem delimitado de boates dedicadas à música sertaneja, frequentadas principalmente por habitantes de áreas menos valorizadas pela especulação imobiliária no Distrito Federal, entre os quais se percebe um número bem maior de negros que no circuito anterior; por fim, o circuito das boates gays é bastante afinado com cantoras do pop internacional abrindo espaço especialmente às funkeiras nacionais.

A relação entre música e sociabilidades já foi tema de reflexão para diversos autores das Ciências Sociais. Os trabalhos realizados no “NAU” – Núcleo de Antropologia Urbana da USP – orientados por Magnani evidenciam bem a relevância desta temática. A pesquisa de Márcio Macedo sobre as “Baladas Black” no centro de São Paulo mostra como os estilos de música e os ambientes de lazer neste circuito estão diretamente relacionados às estratégias dos frequentadores – principalmente jovens negros – que equacionam, junto a suas preferências musicais, os tipos de parceiros que pretendem conquistar, como desejam ser vistos por seus pares, ou o preço dos ingressos

(Macedo: 2007). A adesão ao “Forró Universitário” entre jovens paulistas de classe média e o desagrado externado por estes em relação às casas de forró frequentadas por migrantes nordestinos também deixa claro como a vivência de distintas experiências sociais interfere na apreciação e percepção musicais (Alfonsi: 2007). Em todos estes trabalhos etnográficos realizados na primeira década do século XXI uma dimensão fica clara: longe de transitarem de forma caótica pelos espaços da cidade, os indivíduos seguem uma lógica pautada por sociabilidades específicas. Essas sociabilidades se espacializam, ou seja, incorporam espaços concretos à sua vivência, de acordo com interesses, códigos e valores, dando significado à materialidade urbana.

A dissertação de Lara dos Santos Amorim sobre o hip-hop na “periferia” de Brasília em meados da década de 90 descreve este movimento como formado majoritariamente por jovens negros habitantes de regiões periféricas do Distrito Federal. Havia no discurso destes jovens um forte caráter identitário pautado pela condição de negros e pelas vivências de um sistema injusto e opressor. O Rap seria então um

“movimento musical de revolta e de denúncia quanto às difíceis condições de vida das comunidades negras, travando uma violenta luta no campo simbólico, criando ideologias e influenciando o comportamento de jovens, negros ou não, de todo o mundo”. (Amorim, 1997 p. 13)

Amorim ressalta o duplo caráter deste movimento que seria ao mesmo tempo local, uma vez que versa sobre o cotidiano e as dificuldades de uma comunidade mais ou menos delimitada, mas também global, já que veiculado por uma indústria cultural transnacional recebida nos centros urbanos brasileiros. A problemática local/global potencializada pelo adensamento da indústria cultural também possui paralelo nas origens do funk no Brasil. Os bailes pesquisados por Hermano Vianna ao fim da década de 80 deixam clara esta relação: embalados principalmente por canções internacionais, americanas em sua maior parte (Vianna: 1987), são um bom exemplo de como esta

indústria tem o poder de influenciar as opções de lazer entre jovens pelo mundo afora e como é apropriada nos diferentes contextos. À medida que surge um funk produzido no Rio de Janeiro, cria-se também um discurso fundado em experiências locais, fazendo referência às favelas, à juventude negra carioca e tecendo narrativas com base nas vivências deste segmento.

4.3 – Fronteiras, Distinções e Apropriações

No trabalho de Hermano Vianna sobre como as relações entre a elite e as camadas populares no Brasil contribuíram para o sucesso do samba enquanto símbolo de identidade nacional é formulada a seguinte pergunta: “Por que fingir que essa interação elite/cultura popular não acontecia? Por que dizer que nossos músicos populares eram simplesmente reprimidos ou desprezados pela elite brasileira?” (Vianna: 2012, p. 47). Ao mesmo tempo, nas referências feitas aos músicos populares do século XIX por seus contemporâneos, geralmente surgiam como destaques a cor da pele e a origem social. Ainda no trabalho de Vianna é citada a descrição de Moraes Filho sobre Alexandre Trovador, exímio músico de origem social humilde, famoso por tocar modinhas brasileiras e óperas italianas nos salões da elite. Apesar disso, talento e sucesso não o impediram de “morrer na pobreza e ter seu corpo enterrado em vala comum” (Idem: 2012, p. 43).

Ecos dessas relações raciais e de classe ainda persistem no Brasil, de forma que uma resposta alternativa à pergunta de Vianna pode ser que o sentimento de repressão e desprezo é sentido especialmente por aqueles que os sofrem. A imagem de jovens brancos que puderam dispor de R\$ 80,00 para assistirem a um show de Mr. Catra cantando a música “Som de Preto” poderia à primeira vista reiterar a visão de um país em que tais interações são possíveis e bem quistas. Apesar disso, as restrições para a

entrada – perpetradas neste caso pela boate Garota Carioca – podem ser uma boa chave explicativa, além dos preços cobrados, sobre o porquê de apenas jovens brancos estarem presentes naquele espaço. MC Bockaum conta uma cena de repressão sofrida por ele e “Cardosão”, seu amigo e antigo vocalista do “Afro-Reagge”, num show realizado nesta boate. Cardosão canta atualmente na banda “Carrossel de Emoções”, dedicada principalmente ao funk *melody* e que se apresentou na noite narrada por Bockaum:

MC Bockaum: Ele foi se apresentar na Garota Carioca, eu também fui de boné e logo lá no começo já foi informado que não podia usar boné, eu falei tudo bem, aí tinha que colocar numa chapelaria: quer dizer, além de você não poder usar ainda tinha que morrer numa grana na chapelaria pra deixar o boné lá. Eu não coloquei em chapelaria, fiquei com ele. Quando eu tava lá dentro colocava o boné, eles pediam pra tirar, tirava, colocava de novo e ficamos naquela, até eu ficar puto e ir embora. Mas o que eu fiquei bolado foi com o Cardosão, que era a atração da noite - era o Carrossel de Emoções e o Trio Ternura - e aí o Cardosão foi pra lá resolver umas paradas e depois ele voltou pra mim sem boné. Eu falei “Porra Cardosão, por que é que você tá sem boné?” E ele falou “Porque os caras proibiram, disseram que não pode usar boné aqui na casa, que é regimento interno, não pode”. Eu falei: “Como assim não pode Cardosão? Você é a atração da noite, cara! Isso é indumentária, cara. Faz parte da sua apresentação”. E o Cardosão disse: ‘Não, mas eles falaram que boné só pode usar no palco’.

Entrevistador: É isso que eu fico pensando: você vai lá no Planeta Country, por exemplo, no dia do funk. Geral vai estar de boné, capuz...

MC Bockaum: Pois é, mas lá já é mais voltado pra periferia. Por isso que não tem esse tipo de problema.

As falas de Bockaum indicam que o boné é um reconhecido signo de pertencimento à “periferia” e também ao mundo funk. Provavelmente pelo primeiro motivo é perseguido pela direção da boate. A indumentária proibida, bem como as pessoas que a utilizam enquanto parte integrante de sua imagem corporal, é bem vinda naquele ambiente contanto que separada pelo limite ritualístico do palco. Este jogo nada sutil de apropriações e proibições permite aos frequentadores da boate a incorporação

do funk em seus ambientes de lazer, mas distinguindo-se do “funkeiro ideal” construído pelos estereótipos midiáticos. Nesta complexa trama de fronteiras simbólicas e signos de pertencimentos o boné - bem como o gorro, a bermuda, ou as sandálias – ocupam a posição paradoxal de vestirem tanto os *outsiders*, nos termos de Becker, como as principais atrações da noite. Semelhanças há entre este processo de marginalização ao sentido pelos músicos populares no século XIX e sambistas no início do século XX, com a diferença de que neste caso era assumidamente a cor da pele que os tornava “*outsiders* bem quistos” nos altos salões da elite branca brasileira.

Dentre as boates que abrigaram os três shows descritos anteriormente, a Garota Carioca foi a única que lançou mão deste tipo de condicionantes para a entrada. Este recurso está diretamente ligado às necessidades criadas pela posição social de seus frequentadores. Neste caso, para assistir a um show de funk é necessário buscar outros caminhos de diferenciação no que tange às orientações estéticas, separando-os dos “pretos favelados”:

“Assim, a disposição estética é a dimensão de uma relação distante e segura com o mundo e com os outros que pressupõe a segurança e a distância objetivas; (...) No entanto, ela é, também, a expressão distintiva de uma posição privilegiada no espaço social, cujo valor distintivo determina-se objetivamente na relação com expressões engendradas a partir de condições diferentes. Como toda espécie de gosto, ela une e separa” (Bourdieu: 2006, p. 56)

4.4 – Música e Antropologia

A ideia de “Arte” está diretamente ligada ao Ocidente e tem pouco sentido se desvinculada de uma matriz de pensamento europeia. O “olhar desinteressado” sobre qualquer tipo de produção artística, capaz de discernir entre o belo e o feio fora de seu contexto social, é uma abstração idílica que não pode ser tomada nestes termos pela abordagem antropológica (Price: 2000) (Dias: 2000) (Geertz: 1998). A análise de Geertz

sobre a produção artística entre poetas do islã deixa claro o quanto essa produção parte de pressupostos dados pelo contexto destes poetas. O estilo verbal enquanto uma questão moral, a composição do poema com base em temáticas e fórmulas preestabelecidas, o jogo agonístico que equaciona metáforas gestuais e a reação do público: elementos manipulados pelos poetas na semiótica de sua construção artística, mas que extrapolam em muito a arte por eles praticada (Geertz:1998). Sem compreender o contexto social islâmico - e a posição que o poeta nele ocupa - nada se apreende do significado dessa arte e das nuances que envolvem sua produção:

“(…) para que uma abordagem da estética possa ser chamada de semiótica – ou seja, uma abordagem cujo objetivo seja explicar o significado de determinados indicadores – ela não pode ser uma ciência formal como a lógica ou a matemática e sim uma ciência social como a história ou a antropologia. Neste caso, a harmonia e a prosódia são tão importantes como a composição e a sintaxe, e não podem ser dispensadas” (Idem: 1998, p. 178-179)

A problemática que envolve a produção de funk no Brasil também manipula as categorias e diferenciações presentes no contexto social envolvente. As diferentes vertentes do funk descritas no primeiro capítulo deste trabalho dialogam com expectativas de públicos com distintos interesses, orientações estéticas e – consequentemente - éticas, diálogo este que exerce forte reflexo sobre a musicalidade. À parte o discurso das letras, pode-se identificar dois tipos principais de construção rítmica e harmônica no funk nacional: o funk *melody* e o *montagem*. O primeiro era hegemônico na geração de funkeiros da década de 90 e ainda pode ser observado no trabalho de funkeiros como Buchecha (da dupla “Claudinho e Buchecha”) e mais recentes como do cantor “Naldo”. O segundo tipo tornou-se mais difundido a partir dos anos 2000 e embala não só a música de Catra e Valesca Popozuda, mas também de todos os representantes do “funk ostentação”. A diferença entre os dois tipos de funk

parece estar relacionada às fronteiras que diferenciam os apreciadores deste gênero musical, como na explicação de MC Bockaum:

Entrevistador: Qual a diferença entre o funk montagem e o funk melody?

MC Bockaum: O funk montagem é o estilo que o Catra canta. O funk mais com os pontos do DJ, o tamborzão, sem muita harmonia. O funk melody já tem uma harmonia por trás, violão, teclado, o baixo... A montagem não, a montagem é só aquilo ali (batendo na mão). É o que ta tendo muito hoje, por causa do K9 e do Magrinho, que é aquela repetição e na maioria das vezes eles fazem duas versões: uma “rádio” e uma que estoura nas comunidades. Na das comunidades geralmente já possuem palavras de baixo calão. Como as rádios não tocam, eles fazem duas versões.

Entrevistador: Pois é. Como você vê isso daí? Você acha que é uma forma, sei lá, de ‘censura prévia’?

MC Bockaum: Eu acho o seguinte, se não houver essa mutação não vai entrar nesses grandes veículos. Eu já não vejo tanto como censura nesse aspecto específico porque entra na casa de todo mundo, né cara? Então, são crianças que já dançam por si só, não sabem nem o que tão fazendo direito, e já tão ali ouvindo esse tanto de coisa. Então é melhor continuar nesse pique, às vezes nem só exclusivamente pra tocar na rádio, mas pra dar esse tipo de opção pro público consumidor. Porque as vezes da mesma forma que tem uma rapaziada que se amarra no som, se amarra na batida e não quer ser agredido, do outro lado tem a rapaziada que só quer aquilo! E não adianta vir mudando palavrinha não porque lá não entra, sacou? Porque neguinho lá diz, “mermão, eu não quero água com salsicha, aguinha no açúcar, eu quero é porrada!”. Então é bom até mesmo pro movimento em si ter essas opções pra quem quiser escolher.

Bockaum se considera adepto à linha do funk *melody* e argumenta que esta vertente não é tão bem recebida pelo “público da periferia”, embora faça muito sucesso entre o público de camadas médias altas. Apesar disso, Mr. Catra é um representante do funk *montagem* e estava presente na boate Garota Carioca. O próprio Bockaum oferece uma resposta a esta questão:

MC Bockaum: Eu não tenho esse tipo de problema [se apresentar na periferia], mas eu sei que o público da periferia não é o meu público alvo, não porque eu quero, mas porque são vertentes diferentes dentro de um único estilo que é funk. A vertente do pessoal de São Paulo é o funk ostentação. Então é aquela parada, carro, moto, R1, plaquê de 100, essa parada, o que eles

querem lá é isso. E não é a minha praia. E o funk de putaria também, que é o que vende bastante pra lá. Lá na playboyzada não entra, esse tipo de funk não entra.

Entrevistador: Mas o Catra entra, né?

Bockaum: Mas o Catra é uma unanimidade, né cara? É o único cara que entra. O Catra não tem música estourada, a única música de expressão nacional que o Catra teve foi 4x4, que já vai fazer sete, oito anos. O negócio do Catra é que ele é um cara estourado. Ele tem uma estrela muito grande. Essa parada de 22 filhos, várias mulheres, isso atíça a cabeça do público e todo mundo quer ver que porra é aquela, entendeu? Se o cara é de verdade, se aquilo não é fingimento. Isso mexe muito com o público cara. Ele faz música direto, várias músicas fodas, mas ele é um cara estourado e os outros artistas dependem de música. O caso do Lelek, por exemplo, estourou uma música foda aí, mas e amanhã? A imagem do cara, niguem sabe. O negão [Mr. Catra] não, ele é o único cara que entra em todo lugar e dá sacode. Tanto na periferia quanto na playboyzada.

As falas de Bockaum elucidam uma dimensão importante de como é pensada a produção de funk com base em certas categorias de pertencimento – periferia e playboizada, por exemplo – de acordo com um dos responsáveis por ela. A divisão entre asfalto e favela, na qual o “funkeiro ideal” era encaixado no segundo quadrante por grande parte da história deste gênero musical, dá espaço nas falas de Bockaum para uma diferença de público fundamentada pelo interesse em diferentes vertentes do funk.

Sob a perspectiva da teoria musical é possível classificar os funks *melody* e *montagem* respectivamente na clivagem *tonal* e *atonal*. A relação entre som e ruído - ou seja, o que é considerado música e o que é barulho – é claramente pautada pelo contexto social. A concepção da música tonal é oriunda do sistema de pensamento Europeu e diferente das outras produções musicais mundo afora. O próprio processo evolutivo deste sistema elucidam a relatividade do ruído: no sistema polifônico medieval, um intervalo de terça maior seria considerado dissonante, ao passo que na música tonal surgida séculos mais tarde torna-se puramente consonante (Wisnik: 2011). Claudinho e

Buchecha, representantes do funk *melody* que tiveram diversas músicas gravadas por expoentes da MPB, passaram por um processo consciente de adequação à linguagem imposta como “correta”. Este processo fica claro na entrevista citada no primeiro capítulo deste livro. Até hoje, Buchecha é um dos funkeiros mais requisitados entre os bailes elitizados Brasil afora. Mister Catra, por outro lado, é um representante do funk *montagem* e tem um posicionamento diferente em relação aos preconceitos que levaram Buchecha a buscar palavras atípicas em suas letras: como citado no terceiro capítulo, tanto ele quanto Sandrinho – seu DJ – não concordam com o termo “proibidão”, uma vez que para eles estas canções apenas relatam o cotidiano da favela.

Embora seja arriscado – e longe da proposta deste trabalho - traçar um nexo causal nessa relação, pode ser interessante pensar como o funk *melody* se adéqua aos cânones tonais de origem europeia e assume um posicionamento linguístico mais bem aceito pelas camadas médias e altas. Por outro lado, o funk *montagem*, com suas características atonais – ou pós-tonais, para usar os termos de Wisnik – utiliza-se de uma linguagem não muito bem recebida por essas camadas e pelos grandes meios de comunicação, mesmo assim sem abrir mão de sua proposta musical. Mais uma vez, a musicalidade acompanha as diferenças de público e universos de valores.

Conclusão

A estrutura deste trabalho assemelha-se, não por acaso, à da música “Som de Preto”, um dos eixos norteadores das considerações aqui propostas. Num primeiro momento buscou-se elucidar o imaginário que associa o funk nacional à juventude negra e favelada, imaginário reiterado não só pela mídia, mas também por muitos funkeiros e funkeiras. Embora este discurso presente em grande parte das letras das canções tenha se tornado menos frequente a partir dos anos 2000, a distinção simbólica entre “favela e asfalto” ou “centro e periferia” foi mantida por outros mecanismos, por exemplo, no caso dos “proibidos” – uma versão da música para as boates de elite, outra para as regiões periféricas. A partir do segundo capítulo, já dedicado aos ambientes de lazer em Brasília que recebem shows de funk, fica claro quão diversos são os espaços e públicos interessados nesse gênero musical, evidenciando fronteiras que extrapolam as diferenças de classe e raça: o circuito de boates gays em Brasília elucidada bem este ponto.

Termos como “favela”, “gueto” ou “comunidade”, referentes à significação do espaço, surgem a todo o momento ao longo deste trabalho. Estas expressões estão muitas vezes ligadas a contextos específicos, como no caso de favela e comunidade, e dificilmente poderiam ser utilizadas como categorias amplas aplicáveis a diferentes cidades. O termo “periferia” – recorrente ao longo do texto - não é muito diferente neste sentido. O uso de aspas foi então um mecanismo usado para ressaltar o que o contexto já sugeria: esta palavra surge não para indicar apenas lugares afastados de um “centro” urbano, mas espaços que sofrem um processo de desvalorização simbólica e material.

Como citado anteriormente, a consolidação do funk produzido no Brasil está necessariamente ligada a processos de apropriação e hibridização de uma música

transnacional que ganhou espaço nos centros urbanos brasileiros. O foco deste trabalho não foi o processo de produção musical, muito menos encontrar neste processo relações estruturais com o contexto social. Como ressaltado por Rita Segato e José Jorge de Carvalho é necessário reconhecer o “corte entre a consciência propriamente musical do produtor (músico nativo) e a apropriação do produto musical pelo discurso não musical, do auditor” (Segato e Carvalho: 1994, p. 7). Apesar disso as falas de MC Bockaum, bem como a criação de diferentes versões de um mesmo funk, evidenciam que o “auditor” – ou pelo menos a imagem que dele tem o “produtor” – interfere nos processos de criação musical a partir do momento em que há a preocupação com um mercado fonográfico clivado por fronteiras e distinções reconhecidas.

O potencial de disseminação da música, intensificado pelos meios de comunicação em massa, não se reflete necessariamente numa homogeneização das sociabilidades: as canções, muitas delas repetidas nas diferentes boates, são por vezes percebidas de formas diferentes e incorporadas a ambientes de lazer pautados por códigos também distintos. Os corpos, apesar de conduzidos ao som de um mesmo ritmo, movimentam-se com base em diferentes esquemas. Este movimento está presente nas danças – a *pentada violenta* entre dois homens na boate Oficina contrasta com a quase imobilidade dos frequentadores do sexo masculino nas boates “heterossexuais” -, mas também nos trajetos que estes corpos percorrem pelo espaço urbano. A cidade adquire assim uma simbologia, uma significação projetada em sua materialidade por aqueles que a vivenciam e imprimem aos espaços roteiros, fronteiras e certa previsibilidade em relação aos caminhos que nela devem ser traçados.

É impossível afirmar que não há interação entre os frequentadores das diferentes boates no cotidiano de Brasília. As vivências destes atores não se restringem, obviamente, ao universo das baladas. Por outro lado, os ambientes de lazer são parte

integrante da multiplicidade de papéis que estes indivíduos assumem em seu cotidiano: a intenção deste trabalho foi apresentar algumas singularidades, distinções e pertencimentos expressos nestes ambientes de lazer. Acompanhar detalhes sobre os trajetos que estes frequentadores percorrem pela cidade seria uma dimensão importantíssima que não foi contemplada aqui pela peculiaridade do local de observação no trabalho de campo. Apesar disso, foi possível perceber alguns elementos da “apresentação de si” almejada pelos frequentadores dos diferentes espaços. Pode-se dizer que na problemática da interação, como sistematizada por Goffman, os indivíduos buscam criar “imagens de si” de acordo com os requisitos da interação (Goffman: 2012). Parte integrante dessa imagem são as posturas corporais, os trajes, os espaços que se frequenta.

Acompanhar os caminhos percorridos pelo funk em Brasília é transitar por espaços entre os quais diferentes códigos, valores e hierarquias se fazem presentes, é perceber a intensidade dos fluxos e certa multiplicidade de pertencimentos tão característica a ambientes urbanos. Como nas considerações de Guattari

“As cidades são imensas máquinas (...) produtoras de subjetividade individual e coletiva. O que conta, com as cidades de hoje, é menos os seus aspectos de infraestrutura, de comunicação e serviço do que o fato de engendram, por meio de equipamentos materiais e imateriais, a existência humana sob todos os aspectos em que se queira considerá-las” (Guattari: 2012, p. 174)

Algo há de comum em meio às nuances que separam as diferentes formas e concepções de lazer aqui descritas: em todos estes ambientes o principal interesse é a festa e o prazer. A festa é a tônica de todos estes espaços bem como a do funk. A conclusão, assim, também já foi dada por Amilckar e Chocolate: “Quando toca ninguém fica parado”.

Bibliografia

- AMORIM, Lara Santos. **Cenas de uma Revolta Urbana: Movimento Hip-Hop na Periferia de Brasília.** Dissertação de Mestrado: DAN/UnB, 1997.
- BECKER, Howard S. **Outsiders – Estudos de Sociologia do Desvio.** Trad: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BECKER, Howard S. **Uma Teoria da Ação Coletiva.** Trad: Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1977.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: Crítica Social do Julgamento.** Trad: Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006
- CAETANO, Mariana Gomes. **A Representação Feminina do Funk em Jornais Populares do Rio de Janeiro: Estigma, Indústria Cultural e Identidade.** Trabalho de Conclusão de Curso: Departamento de Estudos Culturais e de Mídia/UFF, 2010.
- CARVALHO, José Jorge de. e CACHADO, Rita Laura Segato. “Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais.” In: **Série Antropológica, 164.** Brasília, 1994.
- COSTA, Márcia Regina da. “Culturas Juvenis, Globalização e Localidades”. In: **Sociabilidade Juvenil e Cultura Urbana.** Orgs: Márcia Regina da Costa e Elisabeth Murilho da Silva. São Paulo: Editora EDUC, 2006.
- DIAS, José Antonio B. Fernandes. “Arte e Antropologia no Século XX: Modos de Relação”. In: **Revista Etnográfica.** Lisboa, 2001.
- FACINA, Adriana. “**Eu só quero é ser feliz**”: quem é a juventude funkeira no Rio de Janeiro? In: Revista EPOS, vol 1, N° 2. Rio de Janeiro, 2010.
- GEERTZ, Clifford. **O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa.** Trad: Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

GLUCKMAN, Max. “Análise de uma situação social na Zululândia moderna”. Trad: Roberto Yutaka Sagawa e Maura Miyoko Sagawa. In: **Antropologia das Sociedades Contemporâneas – Métodos**. Org: Bela Feldman-Bianco. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

GOFFMAN, Erving. **Ritual de Interação – Ensaio sobre o comportamento face a face**. Trad: Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

GUATTARI, Felix. **Caosmose – Um novo paradigma estético**. Trad: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012.

LOPES, Adriana Carvalho. **A favela tem nome próprio: a (re)significação do local na linguagem do funk carioca**. Revista Brasileira de Linguística Aplicada, vol. 9, N°2. Belo Horizonte, 2009.

MACEDO, Márcio. “Baladas Black e Rodas de Samba da Terra da Garoa”. In: **Jovens na Metrópole: Etnografias de Circuitos de Lazer, Encontro e Sociabilidade**. Orgs: José Guilherme Cantor Magnani e Bruna Mantese de Souza. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2007.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Da Periferia ao Centro: trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012.

MAGNANI, José Guilherme Cantor de. “De Perto e de Dentro: notas para uma etnografia urbana”. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, 2002.

MITCHELL, J. Clyde. “A dança Kalela: aspectos das relações sociais entre africanos urbanizados na Rodésia do Norte” Trad: Marcelo Gruman. In: **Antropologia das Sociedades Contemporâneas – Métodos**. Org: Bela Feldman-Bianco. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

PAIS, José Machado. “Bandas de Garagem e Identidades Juvenis”. In: **Sociabilidade Juvenil e Cultura Urbana**. Orgs: Márcia Regina da Costa e Elisabeth Murilho da Silva. São Paulo: Editora EDUC, 2006.

PARK, Robert Ezra. “A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano”. In: VELHO, Guilherme Otávio (org.). **O fenômeno urbano**. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1979

PRICE, Sally. **Arte Primitiva em Centros Civilizados**. Trad: Inês Alfano. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

SEEGER, Anthony. “Por que os índios Suya cantam para as suas irmãs?”. In: **Arte e Sociedade**. Org: Gilberto Velho. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1977.

SIMMEL, Georg. “As grandes cidades e a vida do espírito”. Trad: Leopoldo Waizbort. In: **Revista Mana**. Rio de Janeiro, 2005.

VELHO, Gilberto. **Projeto e Metamorfose: Antropologia das Sociedades Complexas**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1994.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e Cultura: Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1987.

VELHO, Gilberto. **Nobres e Anjos – Um estudo de tóxicos e hierarquia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2012.

VIANNA, Hermano. “Música no Plural: Novas Identidades Brasileiras”. In: **Revista de Cultura Brasileira**. Org: Gilberto Velho. Editada por la Embajada de Brasil em España, 1998.

VIANNA, Hermano. **O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos**. Dissertação de Mestrado: PPGAS/UFRJ, 1987.

WIRTH, Louis. “O urbanismo como modo de vida”. In: VELHO, Guilherme Otávio (org.). **O fenômeno urbano**. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1979