

Englobement, subversion and connectivity in the carioca funk

Mylene Mizrahi

Resumen

El funk carioca opera por medio de un constante engendrar de imágenes y contra-imágenes constituyéndose por oposición a lo que cree que representa “la sociedad”, al mismo tiempo que manifiesta una clara fascinación por ésta y sus producciones.

Este artículo refiere a la creatividad en el funk carioca tomando como guía el hacer artístico de uno de sus más prominentes artistas, el cantante Mr. Catra. Propone que el arte urbano obra de manera conectiva considerando el modo en que estética y política se articulan.

Funk carioca; arte urbano; estética; política

Abstract

The carioca funk operates through a constant production of images and counter-images constituted in opposition to what “society” represents. At the same time, shows a clear fascination for it and its productions.

This article refers to carioca funk’s creativity taking as a guide the artistic creations of one of most prominent artists in the genre, Mr. Catra. Proposed that the urban art works in a connective way, taking in consideration how aesthetics and politics are assembled.

Funk carioca; urban art; aesthetics, politics.

Englobamiento,* subversión y conectividad en el funk carioca**

Mylene Mizrahi

El funk carioca opera por medio de un constante engendrar de imágenes y contra-imágenes. Estas imágenes son suscitadas tanto a partir de disputas internas como externas. Es distintivo del funk, operar por medio de una lógica subversiva que toma el poder establecido oficialmente y el gusto a él asociado como contraste. En otros términos, es propio del funk construirse por oposición a lo que cree que representa “la sociedad”, que surge como “externa” y “exterior”, al mismo tiempo que manifiesta una clara fascinación por esta “sociedad” y sus producciones.

Esta dinámica creativa es presentificada por la estética, por su forma y contenido, resultante de sucesivos englobamientos y apropiaciones. La lógica que rige la relación artística musical es, en sí misma, análoga a aquella que gobierna el gusto indumentario de los jóvenes frequentadores del Baile Funk, aspecto al cual referí en otra ocasión (Mizrahi 2006; 2007). Así, del mismo modo que su cultura material resulta de una *mimesis* que no es pura copia, la creación musical funk es regida por una dinámica de apropiación similar, donde el *rouba-rouba*, la categoría nativa empleada para designar el acto de un músico de apropiarse de la producción de otro, parece ser inherente al modo de creación, sin que esto resulte en una pura reproducción del trabajo ajeno. La viabilidad de la creación funk es altamente dependiente de la libertad con que son hechas estas apropiaciones,

* La noción de “englobamiento” totalmente corriente en la antropología brasileña condensa la amplia influencia de la obra de Louis Dumont para el que el espíritu humano obra efectuando, al mismo tiempo, diacrisis y jerarquizaciones: distinguir es al mismo tiempo plantear una relación de subordinación/inclusión entre los términos distinguidos.

** Traducción: María Bargo. Traducido de: Artículo basado en *A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra* (Mizrahi 2010; 2014).

ISSN
0329-2142

Apuntes de
investigación
del CECYP
2015.
Año XVII.
Nº 25.

pp. 51-91.

Recibido:
20/03/2015.
Aceptado:
5/05/2015.

Tema central:
Rock

apuntes
CECYP

25

PÁGINA

51

lo que no exenta al proceso de peleas y disputas. Al contrario, la rivalidad confirma la racionalidad de la creación funkera, una vez que la disputa, muchas veces, está en su centro.

Esta lógica, en lo que refiere a la producción musical, se hace evidente de dos modos. A partir de la musicalidad del ritmo y sus melodías y a través de las letras de las canciones. En el presente artículo, al detenerme exclusivamente en las letras, evidenciaré la importancia que las imágenes y los tropos poseen en las mismas (Lagrou 2007), de modo de visibilizar la manera por la cual las apropiaciones y la manipulación de los símbolos generan imágenes otras, exclusivamente verbales, que, a su vez, se encuentran en concordancia con el propio mundo imaginario de aquellos implicados en la creación.¹ Así, procurare evidenciar como, al mismo tiempo en que la propia creación se revela dependiente de mundos que son muchas veces representados en franca oposición, sus fronteras resultan poco nítidas. Veremos, entonces, que juntamente a la habilidad de desafiar al otro rival, las oposiciones, en vez de reificadas, se entremezclan.

En este artículo refiero a la creatividad en el funk carioca tomando como guía el hacer artístico de uno de sus más prominentes artistas, el cantante Mr. Catra, para proponer, de este modo, que el arte urbano obra de modo conectivo. Relaciono estética y política en el contexto teórico de una discusión de la antropología del arte guiada por dos ambiciones fundamentales: una de ellas es traer al artista Mr. Catra al primer plano, evidenciando su especificidad artística al hacerse simultáneamente ejemplar y singular en el funk. Entonces a través de un movimiento que alterna inmersión y emergencia que se tornará posible delinearlos. En algunos momentos, Mr. Catra será figura destacable en el *plot* que nos concede el funk. En otros, Mr. Catra sumerge en el fondo, y vemos su unicidad, su singularidad, como pasible a ser aprendida en contraposición a un fondo funk común. La otra ambición remite al papel que los márgenes poseen en el proceso de creación funkero. Procuraré explicitar como la categoría “*mente*”, utilizada por todos, estén ellos implicados en la creación o en las labores domésticas que fatalmente soportan la creación, nos habla de una cualidad de articulación y procesamiento del “*pensamiento*” que se hace fundamentalmente a través de las imágenes. Las imágenes entran y salen por la cabeza, y lo que tenemos son imágenes otras, que pueden ser

1. Esta lógica apropiativa está presente en distintas modalidades del funk, y da lugar a innumerables versiones de canciones. Muchas de las “respuestas” y “duelos” que dan título a canciones de este ritmo musical tienen por tema las relaciones de género como tema. Así, una MC, una cantora, puede “responder” a un MC, un cantor, que compuso una canción que “escuchala, ofende a las mujeres, com una versión que a parodia o alude a esta a través de su narrativa, defendiendo así el género femenino. Un “duelo” también puede establecerse entre dos cantantes, una cantando en lugar de esposa, “fiel” y otra en posición de “amante”.

verbales, como las expresadas por los artistas en las letras de las canciones, o visibles en el proceso de representación y presentación de sí.

Las imágenes y contra-imágenes

A diferencia de otros artistas funk, Mr. Catra canta también MPB, reggae, hip-hop, pop, soul y samba. El entrelazamiento de diferentes géneros musicales se hace presente igualmente en su cotidiano profesional a través de su tránsito por distintos universos sociales y estéticos cariocas, nacionales y globales. Este aspecto característico es, inclusive, reconocido por los otros artistas del medio, estén ellos implicados o no en el universo de este MC (Maestro de Ceremonias). Algunos atribuyen esta plasticidad a su formación musical, a su buena escolaridad y al modo en que fue criado. Me resulta verosímil creer que al haber sido educado y adoptado en el seno de una familia blanca de clase media, le permitió a este negro, hijo de una empleada doméstica y por ella simultáneamente criado, tener acceso a un conocimiento diferenciado. Pero la capacidad de mezclar diferencias y reinventarse es, a mi ver, un aspecto también propio del funk, de modo que este le presenta a Mr. Catra la posibilidad de hacer música a su modo, reinventando e inventándose a sí mismo y a su arte.

Uno de los hilos conductores de la presente discusión es concedido por la formulación de Wagner (1981[1975]) según la cual la cultura hace de modo análogo al quehacer artístico. El autor, a propósito de la creación inventiva y del oficio del antropólogo, defiende que arte y antropología pueden ser pensadas en una misma clave, al alimentarse ambas de los tropos y metáforas que encuentran en el mundo. La antropología “inventa” la cultura que estudia por medio de un proceso de objetivación de aquella realidad que el antropólogo está llamando “cultura”. Es en la propia construcción de conocimiento de esa “cultura” que la objetivación ocurre, de modo que el trabajo de campo mismo puede ser visto como el momento de “invención” de la “cultura”. Por otro lado, nuestros interlocutores en el campo también inventan nuestra cultura, al objetivar las instituciones que entienden que nos sintetizan, como los *cargo cult*, de los que nos habla Wagner. Si para nosotros muchas veces se torna factible aprender a nuestros otros por medio de, digamos, rituales de acceso al mundo sobrenatural, para ellos parece que lo que nos distingue es nuestra relación con los objetos materiales. El autor nos está hablando de como nosotros estamos presentes en el mundo de ellos y ellos están presentes en nuestros mundos, y como es que al compartir presencias de nos describimos a nosotros mientras que los “inventamos” a ellos. Esta dinámica es precisamente lo que posibilita que esos mundos se relacionen, ya que no son realidades compartimentadas.

Wagner me permite avanzar desde una perspectiva más sociológica hacia una que entiendo como más propiamente antropológica. El término “avanzar” tiene sentido a partir de mi propio recorrido de investigación

Tema central:
Rock

apuntes
CECYP

25

PÁGINA

53

y reflexión. Al iniciar mi investigación, una de mis hipótesis centrales era la idea de que el arte funk, para ser comprendido, tendría una estrecha relación con una determinada *cultura*, en especial localizada en la *favela*. A pesar de esto, mi trayectoria en el campo fue evidenciando que las complejidades que regían en el universo funk eran demasiadas como para amarrarlo al ambiente de la *favela*.

Al dejar el baile funk donde hice mi investigación para la maestría, ya había comprendido que un contexto bien circunscripto como el de la fiesta no me daría instrumentos empíricos para conceptualizar la estética funk. Y fue por este motivo que Mr. Catra me pareció tan instigante. Me permitía conciliar el estudio del funk con el deseo de desconstrucción de nociones reificadas sobre este universo, como “*asfalto*” y *favela*, centro y margen, al mismo tiempo que posibilitaba desestabilizar categorías antropológicas de pensamiento que entrarían, en gran medida, en la discusión sobre la parte y el todo (Strathern 1992). Sin embargo este proceso en sí no fue simple o rápido. Evolucionó del mismo modo lento, extenso e intenso con que se desplegó el trabajo de campo. Y la mayor resistencia para que esta transposición ocurriese me fue dada por las letras de las canciones. Eran tan explícitas que no podían estar hablando de otra cosa. La inmersión en el estudio de grabación me permitió ver que de hecho no hablaban de otra cosa. Hablaban de lo mismo pero en otro registro, en el registro del arte.

La dinámica creativa del funk usa los símbolos de la *favela*, así como los de la “pista”, o sea, las imágenes que la “cultura” ofrece, como una especie de acervo de imágenes o como un “conjunto instrumental”, al proveer el repertorio sobre el cual el artista *bricoleur* trabajará (Lévi-Strauss 1989). En vez de que la cultura explique el arte, será la invención del arte la que permitirá ver como la cultura se “inventa”.

Veamos la letra de una canción funk para que comience a ilustrar mi punto.

FP me deu um papo
Deu um toque no radinho
Pedi uma XT
E também uma Dobló vinho

O bonde foi na pista
Nem quero falá mais nada
Me dá logo o segredo
Se não te joga na mala

Os irmão tá ligado
Você vai ficá fudido
Se tivé cu criança

Tu vai passá batido
Já peguei sua chave
Seu segredo e o documento
Teu carro tá na Chatuba
Dentro do estacionamento

Se tu não tá ligado
Eu vou logo te explicar
Eu não tirei a roda
E nem tirei o ar,

Sabe por quê?

É encomenda, encomenda
Não podemos arranhá
Encomenda, encomenda
Passa teu carro!

Oi, é encomenda, encomenda
Não podemos arranhá
Ah!, é encomenda, encomenda
Passa a tua moto pra cá

FP me deu um papo
Deu um toque no radinho
Que qué uma Hornet
E uma Dobló vinho

Nosso bonde foi pa pista
Todo boladão
Foi com vários bicos
E um carro sangue bom

O bonde tá revoltado
Eu não quero briga
essa vai pu Jansen,
FP e pu Naíva

Oi, oi mano Pufa
Mano MK
O bonde tá perverso
Pronto pa te derrubá

Se liga no papo reto
Tu vai passá mal
O bonde tá partindo
Lá pu Banco Central

Manda o dinheiro todo
Preste atenção
Oi esse é o novo funk
Eu mando no cha...

É encomenda, encomenda
Não podemos arranhá
Encomenda, encomenda
Manda seu carro pra cá

Se tu não se ligou

Ou se tu ainda não viu
Fecharam a Marechal Rondon
E fecharam a Brasil

Os moleke bolado
Olha aqui tu não se mete
Trouxeram uma Pajero
Um Corolla e uma Hornet

O bagulho é doidão
Vê se experimenta
O bonde vai na pista
Mas só pega de encomenda

É encomenda, encomenda
Aí?!
Aí eu te explico
Se liga aqui, ó

O bonde já deu o papo
Tu vai ficá fudido
Se tivé cu criança
Tu vai passá batido

Que o bagulho é doidão
E os moleke tão bolado
E quando vão na pista
Só pega encomendado

É encomenda, encomenda...
É encomenda, encomenda...
Aí vem assim, ó

A pedido do FP
Pra toda a rapaziada
Chegando no Chatubão
Atividade dobrada

A pedido dos irmão
Pra toda a rapaziada
Chegando aqui no Complexo
Atividade dobrada

De dia, até de tarde
De noite, de madrugada
Chegô aqui no Complexo
Atividade dobrada²

Tema central:
Rock

apuntes
CECYP

25

PÁGINA

55

Encontramos en esta letra diversos elementos, representaciones que remiten a esferas de la cotidianidad de la ciudad de Rio de Janeiro y a algunas de sus localidades. Su narrativa nos cuenta sobre la acción de un “bonde”, en este caso un grupo de bandidos, que va hasta la “pista”, el espacio exterior a la *favela* a robar autos y motos, en su mayoría de marcas extranjeras, a pedido del jefe del bando. Nos habla de un universo que, así como la música que lo narra, se construye por oposición al mundo oficial, oposición que está presentificada por la agresividad con que se da el encuentro, pero que se alimenta de esa misma “pista”, de sus elementos, de los objetos e imágenes allí conseguidos, para inventarse.

La canción que reproducimos es un funk prohibido. De modo sintético, podemos decir que la expresión clasifica y reúne canciones que hacen apología del crimen organizado en las *favelas* al enaltecer el nombre de sus jefes, o tematizan las relaciones con el enemigo, que puede ser la facción criminal vecina o el enemigo común: la policía. Estas canciones son así proscriptas por la policía y fuentes indican que ha sido ella misma la creadora del término.³ Pero, desde la perspectiva de los funkeros, estas canciones pueden ser llamadas “Funk de Contexto”, el Funk que versa sobre la “realidad” de la vida en la *favela*. Este dato no es poco importante, pues los funkeros muchas veces tienen la percepción de que no sólo está prohibido cantar sobre lo que es legalmente proscripto, sino que existe una asimetría de poder que envuelve la relación de las habitantes de la *favela* con la policía y sobre la cual la sociedad oficial no tendría interés en tener conocimiento. Por este motivo, Mr. Catra me dijo que haría un disco llamado “Papo Reto não é Provido”, queriendo decir con el título que decir “la verdad sobre los hechos”, lo que acontece en el día a día de la *favela* no puede ser considerado ilegal.

Pinta um na sua frente
Abordando o negão Sebá
Pergunta se está portando
Por isso vai lhe revistar

Ofendem, são intolerantes
Marginalizam só para variar
Dizendo favela é local suspeito
Por isso vai lhe interrogar

Responde Sebá...

Meu movimento é político-social
Meu tráfico é cultural
Meu movimento é político-social

Meu tráfico é cultural

Vem comigo...

Vamos traficar cultura
Desentoca dessa
Marca atividade
O negócio é plantar pra colher
Tem preto, tem branco, tem mofo, tem sim
Empenhado no seu bem-estar
A favela é socialista
Me deu overdose de consciência
Religiosidade, fé em deus
Trazemos no coração
Paz, justiça e liberdade

3. Testimonio del entonces comisario Orlando Zaconne en el documental *Mr. Catra, o Fiel*

Guerra pelo bem e sem desunião

Vem comigo...

E responde Sebá!

Vamos traficar cultura

Desentoca dessa

Meu movimento é político-social

Marca atividade

Meu tráfico é cultural

O negócio é plantar pra colher

Meu movimento é político-social

Meu tráfico é cultural

[Essa parada. Sem neurose. Taí. Isso daí é a realidade do cotidiano. De vários cidadãos que infelizmente habitam em nossas favelas]⁴

Otro aspecto fundamental del funk prohibido, que tuvo su gran auge en la segunda década de los años 90, es el hecho de que este posea circulación restricta no solo por ser proscrito por la policía, sino también por ser esta, al principio, la intuición de sus productores. Esta retórica se hace presente en las charlas de Mr. Catra y otros compañeros de creación, al definir las como canciones creadas para ser ejecutadas en los llamados “bailes de favela”, de y para la *favela*, como una conversación interna que no debería tener que “salir para afuera”. Pero, como dijo el MC Jota, “*não tem jeito*”: es propio de la música filtrar, “romper barreras”. MC Kapella, por su parte nos cuenta que “antiguamente” se componía un funk prohibido y la canción “se transformaba al día siguiente”, se tornaba en éxito inmediato fuera de la *favela*. Por lo tanto, lo prohibido era un modo de comunicación con la sociedad como un todo. Y el “romper barreras” no se hace solamente por una casualidad propia prohibida a de la música, sino porque estará en ciernes dentro del funk y ocurre por la intención de sus creadores. Una intención de subversión que se manifiesta estéticamente y está al servicio de la conectividad.

La conversación que el funk prohibido establece posee carácter endógeno, y se engendra por oposición a la “*pista*”, al mismo tiempo que necesita del otro y de su incorporación para que esta realidad cerrada se defina. Aunque la circulación de los funk prohibidos, las canciones del sub género prohibido, se diesen de modo restricto al ambiente interno de la *favela*, la dinámica de su creación igualmente necesitaría del mundo exterior y de los elementos que le son asociados para poder establecerse. Por lo tanto, los dos mundos están incondicionalmente comunicados, sin contar que no se precisa mucho esfuerzo para tener acceso a estas canciones. Las mismas pueden ser adquiridas en el comercio informal carioca, aunque su circulación asuma un carácter sigiloso y sea, por la ley, prohibida. De esta manera, el aspecto relacional que Vianna (1988) indicó como constitutivo

4. Sebá, cantada por Mr. Catra.

del funk al destacar sus aspectos antropofágicos, permite al ritmo correr hoy simultáneamente en paralelo y en relación con el mundo oficial. El funk establece una relación ambigua con la sociedad. Actúa de modo conectivo al pertenecer y rechazar, simultáneamente, la sociedad formal.

El funk carioca, al mismo tiempo rompe con la malicia de la *malandragem* y de la no ruptura más propia de la samba, como ya mencionaron algunos autores (Herschmann 1997; Coelho 2004), perpetra por medio de su estética de choque una estrategia de acción que se enfoca en el intercambio con esa misma sociedad exterior que desafía. De modo que el conflicto aquí no significa rechazo de relacionarse sino que un modo más de hacerlo. El funk actúa conectando.

Aquí, el concepto de conectividad, acuñado por Strathern (2004[1991]), es crucial. En busca de una solución para lo que define como “un problema de la escritura”, la autora argumenta que la descripción etnográfica no debe buscar rehacer una totalidad, sino antes ser entendida como el producto de las “conexiones parciales” establecidas entre partes que por su naturaleza diferencial no pueden engendrar un encaje perfecto. Strathern substituye la metáfora del organismo vivo por la imagen del *ciborgue*, la figura mítica derivada de narrativas de la ciencia ficción, en que el cuerpo, el todo, está compuesto por partes de materialidades intrínsecamente diferenciadas- partes humanas y no humanas. Esta condición diferencial necesaria hace que todo en la vida social, esté formada no por partes perfectamente integradas, sino por partes que establecen conexiones precarias. Parto así de la noción de conectividad para destacar la dimensión política del hacer del artista funk que actúa conectivamente al relacionar de modo ambiguo, parcial, con su público. El funk, al conectarse con las diferentes partes de la ciudad, sean ellas grupos sociales, gustos, áreas geográficas o estéticas, mantiene su diferencia y en ese sentido su identidad.

Pero si proponemos una noción social que sigue por caminos que cuestionaron la validez del uso teórico analítico del concepto de sociedad (Strathern 1988; 1996), vemos entre los sujetos creativos funk una conceptualización de la sociedad formal en sentido durkheimiano. Esta conceptualización, a su vez, hace posible que la estética del funk tome a “la sociedad” no tanto imponiéndose sobre el individuo sino como oportunidad de evidenciar que es posible traspasarla como fuerza coercitiva. La objetivación de la sociedad formal en tanto cosa cumple el papel de una elección y permite a los artistas funk no ser parte de ella, sino participar de la misma parcialmente. Esta concepción de sociedad como exterior al colectivo demuestra la habilidad que poseen los sujetos creativos del funk para la manipulación de las relaciones con los de afuera de modo que actualizan esas relaciones simultáneamente independiente y dependiente de la sociedad que construye el funk.

Esa “sociedad” poco inclusiva y tematizada explícitamente por los funk prohibidos, alimentará la *putaria* y será relacionada de modo más

ambiguo por medio de las parodias que hace Mr. Catra. El funk es producto de ese ir y venir entre sociedad formal e informal del cual Mr. Catra es, en este sentido, un exponente. La producción de ese sentido estético que es doblemente propio del funk es pautado por la similitud. Diferentes pero iguales.

Reproduzco ahora otras canciones, para seguir ilustrando mi punto. Las dos letras son de canciones que resultan de lecturas y relecturas de otras producciones funk, de modo que el ejercicio de devorar al otro permanece actuando internamente. Esas composiciones ilustran de modo adecuado la manera por la cual la dinámica que rige el proceso creativo funkero se asemeja a una *usina de imágenes*, colocada en movimiento por medio de procesos miméticos que se construyen por oposición y simultáneo englobamiento del otro. Pero ahora el otro no está más afuera y sí al lado.

Sai da frente
Lá vem eles minha gente
Agora o chumbo é quente
Eles têm toda razão

Não fique aí
Se não quiser virar defunto
Ir pra *cidade dos pés junto*
Dentro de um lindo caixão

Um perdeu querido pai
O outro perdeu o irmão
Os dois querem os bandidos
Pra levá-los à prisão

Se os bandidos resistirem
atirarem de repente
Se *sarve* quem puder
Porque daí é chumbo quente⁵

Atenção

Sai da frente
Porque *nóis* não é a gente
Na Mangueira o chumbo é quente
Eles têm toda razão

Não fique aí
Se não *quisé virá* peneira

Esse é o bonde da Mangueira
Esse é o bonde do Gordão

ADA perdeu o pai
O *treis* cu perdeu o irmão
Porque aqui é *nóis* à vera
É os Quarenta Ladrão

Nosso bonde é chapa quente
Só bandido prepotente
Se salve quem puder
Que na Mangueira o chumbo é quente

Vai
Vamos
Saíam todos da minha frente
Sai da frente, já disse⁶

Tema central:
Rock

apuntes
CECYP

25

PÁGINA

59

5. *Chumbo Quente*, de Leo Canhoto e Robertinho.

6. *Chumbo Quente Treis Cu*, artista desconocido.

La primera canción es de un duo sertanejo⁷ de la ciudad de Goiânia, formada en los años 60, proveedora de otros personajes para el funk, dando origen a los montajes “Hombre Malo” y “Jack Matador”. Con el nombre de *Chumbo Quente*, su melodía remite a las canciones de las películas del lejano oeste y su letra es cantada con una tonada particular, como la de un vaquero de un área rural o del interior, lo que concede cierta gracia a la producción. Esta ya es una versión *remixada*. Recibió toques funk y *samplers* que reproducen el sonido de los tiros de armas de fuego, el llamado “punto de tiro”. Pero esta música jamás fue considerada prohibida.

La segunda canción es un funk prohibido y resulta de la subversión anterior, que a su vez, ya resulta de una modificación previa. Esta segunda canción, trata de acciones ilícitas en una *favela* carioca, la Mangueira, y posee otra versión, que enaltece la misma *favela* de Chatuba, del Complexo do Alemão, en el barrio de Peña, mencionada en el funk prohibido *Toque no radinho*, citado anteriormente. Pero a diferencia de la música que la inspira, que habla del “bandidagem” de modo esencialmente cómico no hay humor en su narrativa. A pesar de eso, para quien comprende el lenguaje propio de las facciones, ella discurre explícitamente sobre grupos criminales rivales y sus principales jefes. Al decir que “*nóis não é a gente*” MC se está distinguiendo de sus antagonistas. “*Nóis*” es el término que los miembros de la facción criminal Comando Vermelho utilizan para auto denominarse, mientras que “*a gente*” es el término correspondiente utilizado por uno de los bandos rivales representados en la canción: Amigos de los amigos o ADA. El Tercer Comando, otro bando rival, es denominado en la canción como “*treis cu*”.⁸ Es interesante notar que estas tres canciones nos permiten visualizar la vida de estas personas como si estuviesen construidas a través de una relación conflictiva con la alteridad, lo de afuera, hecho que aparece recurrentemente en las charlas nativas. Pero estas narrativas describen al otro enemigo más como un rival que estimula la disputa que como una amenaza disruptiva.

7. Género musical popular que es de los más difundidos en Brasil (aún cuando sea de los relativamente menos valorizados entre los grupos de más alto nivel educativo)

8. La grafía de las palabras en las letras de las canciones reproducen el modo exacto en que estas son pronunciadas y escritas. El termino “*nóis*”, por ejemplo, es escrito precisamente de esta forma (y no con la grafía oficial “*nos*”). Como me dijo el DJ Ratinho, no se escribe “*nóis* por desconocimiento de un modo correcto de escribirlas, pero si porque se trata de una “palabra otra”, aún cuando su significado tenga que ver” col el significado de “*nós*”. En ese sentido, la escritura expresa un modo mas de, a través de la forma, de oponerse a una norma oficial, a que rige la lengua culta. El propio Mr. Catra afirma en el documental *Mr. Catra o Fiel* (2005) que huy se hablan dos idiomas en Rio de Janeiro, la del asfalto y la de la *favela*. La última es designada como “*favelês*” por el cantante de Hip-Hop MV Bill (2006) en su canción *O preto em movimento*.

Estas canciones al ofrecernos la posibilidad de pensar el mecanismo de creación funk en proximidad con la lógica identificada por Dumont (1982) entre las castas en la India, donde la oposición entre lo puro y lo impuro sería el principio ideológico del sistema, nos muestran como el “englobamiento del contrario” parece ser una “ideología”, que se refleja en el arte y en la estética funk. El contenido semántico de sus letras imagéticas produce una jerarquía expresada por los objetos materiales, por los bienes de consumo que aparecen dispuestos a lo largo de la narrativa. Nuevamente, esta jerarquía no es denunciada para ser deshecha, pero es expuesta como el epítome de la propia dinámica cultural y artística.⁹

Los objetos materiales están presentes en el funk prohibido citado al inicio de éste artículo, en el transcripto encima, y continúa ilustrando la maquinaria creativa del funk en la canción que muestro a continuación. La letra de ésta concede una exposición destacada y diferenciada a las imágenes de artefactos y sus marcas, e indica la recurrencia de una relación ambigua con el mundo oficial que al mismo tiempo reniega del “*asfalto*” y se alimenta de él. La versión que presento es una desgravación en vivo de la que el MC que “*puxa*” la letra hace una pequeña introducción.

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

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

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

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

Se é pá roubar, limpo
Eu não deixo pra depois
CDD é um cinco sete
E o Mangueirão é vinte dois

9. Tomo como inspiración el modo no-dicotómico pero aún así dualista de operar la clasificación de la diferencia de que nos habla Lagrou a propósito de los pueblos de lenguas pano amazónicas. En ellas ser A no significa no ser B, de modo exclusivo (Lagrou 2001:96). En el caso específico kaxinawa, las oposiciones presentes en el pensamiento y en la acción no existen para ser disueltas (Lagrou 2001:105).

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

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

Se vacilar, sangue, você não vai ter nada
Tu vai ficar enterradinho lá na pedra
Aí maluco, ninguém vai mais te ver
Foi o cinco sete que baleou você...¹⁰

El MC “puxador” llama a Mr. Catra para que participe, pidiéndole “*mandá* o refrão”. Portador de una voz ronca y melódica y que gracias a su peculiaridad contrasta de modo interesante con otras voces del funk, Mr. Catra hace su participación intercalando risas y carcajadas, y en su voz se puede adivinar el tono jocoso de su performance. Él canta,

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

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

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

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

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

10. Cinco siete, uno cinco siete y veintidos son, respectivamente, referencias a los artículos del código penal que concierne a os crímenes culposos de transito, o robo con violencia o imposibilidad de reacción o crimen de coacción irresistible y obediencia jerárquica.

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

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

Civic Honda, trago Audi S10...
(falando apenas, sem cantar)
Vou te dizer humildemente
Meu Nike tá no pé
Baseado na boca
Humildemente? Uísque e Red
Bull...¹¹

Mr. Catra e o funk – alterando a cultura

Mr. Catra introduce la risa, ausente hasta entonces en las otras canciones de funk prohibido. Introduce hasta la figura del patrón burgués, que representa “la sociedad” a la que el artista y el funk se oponen de modo ambiguo, conectivo.

Mr. Catra ya fue uno de los nombres más representativos del funk prohibido, en una época en que, me cuenta, había “ideología encubierta, ideología del colectivo” y ser MC de funk prohibido era un “estilo de vida”

Nunca deje de cantar funk prohibido, solo que yo siempre canté funk prohibido con ideología, entonces yo no cantaba funk prohibido, cantaba un canto revolucionario. Hoy yo sé que nunca canté funk prohibido, yo siempre canté revolucionario, funk revolucionario.

Le pregunto entonces qué fue lo que lo llevó a “abrazar esta causa”, ya que Wagner, como es llamado en el ambiente familiar, no tuvo una infancia dura, ni pasó por privaciones. El me dice que fue su color y su fisonomía lo que lo llevo a buscar otra vida. Este “punto de vista” que el cuerpo el concede me parece una clave importante, especialmente porque cuestiones de color raramente son mencionadas y esta vez fueron expuestas en un momento en que conversábamos solos, lo que era una oportunidad rara, en la sala de su casa. Mr. Catra elabora una “perspectiva del cuerpo”

11. *Mangueira*, con Mr. Catra y otros. “Uísque e Red Bull” se refiere a una bebida excitante y estimulante, bastante consumida entre los funkeros.

de un modo que descoloca la discusión de las cuestiones de “raza”, como categoría de pensamiento socio-antropológico, promoviendo su desencialización. Como él mismo dice, “estamos en los años 2000” y no será más a través de un discurso explícito de la denuncia que se llamará la atención sobre las discriminaciones que el color de la piel genera.

Mr. Catra estaba de hecho inspirado para hablar y tal vez por estar ya muy consciente de que podría hacer declaraciones que pudiesen comprometer la imagen del artista, controlaba, con el timbre de su voz, la capacidad de registro de mi grabador digital que con la ausencia de su voz o en presencia de sonidos inesperables, producía una pausa en la grabación. Catra, conocedor de su voz y de los equipamientos de captación de sonido, aprovecha su habilidad para hablar y evitar el registro. Le dije que precisaba que hablara más fuerte, porque decía cosas importantes y así nada quedaría registrado. Él me respondió, con una risa sutil, diciendo que sabía y uso como justificación el compromiso por el cual “la mística de Catra” podía pasar. Le pregunté si no pensaba que el hecho de que las ambigüedades que me revelaba pudiesen testimoniar a su favor. Y él me respondió: “no existe gánster playboy”.

La inquietud que esta doble pertenencia parece generar, y que surge en el cuerpo, puede ser traducida por medio del contraste establecido por las figuras del “playboy”, del “favelado” y de la “sociedad”, presentes tanto en las charlas cotidianas como en las canciones de funk como un todo. Mr. Catra me dijo, en esta misma conversación, que es “un playboy fudido”, refiriéndose al hecho de nunca haber sido “favelado”, tornando evidente la oposición entre un personaje y otro. El “playboy”, se bien no está tan presente en las letras de las canciones, es representado de modo omnipresente en las charlas de los jóvenes funkeros (Mizrahi 2006). La categoría nativa designa a los hijos de clase media carioca, los jóvenes “con condiciones”. Ellos son “los boys del Sur”, los chicos bien nacidos de la Zona Sur, área privilegiada de Rio de Janeiro. “En el morro no hay playboys”, dicen, y mismo teniendo “condiciones” no sería “playboy”, porque es hijo del “cara”, hijo del jefe local.

Le pregunto a Mr. Catra cómo es que él mismo se define artísticamente, ya que canta otros géneros musicales, debiendo notar que el modo como se relaciona con el hip-hop no puede ser considerado un circunstancial. Al contrario, el MC cada vez incorpora más canciones del género en sus performances. Mr. Catra responde que es funkeiro y explicita la posibilidad que la “cultura” funk le concedió de hacerse a través de ella al mismo tiempo que le permitió “alterarla”, bien en los moldes de la dinámica que, según Sapir (1949), viabiliza la constitución de una “cultura auténtica” y la persona individual que le corresponde.

Voy a hablar bien. Yo me considero funkeiro. Es el sonido que me lanzó, fue el sonido con el que me identifiqué,

es la cultura que yo alteré, que tengo libertad para cambiar. Del beat, hasta la danza, hasta las levadas, hasta el flow (...) Fue la cultura que me abrazó, que me adoptó. Y si hoy yo tengo alguna cosa es gracias al funk. (...) Es mi cultura de verdad, porque yo lo hago a mi modo, del modo en que yo quiero hacerlo. Del modo que mi cultura me acepta. Porque mi referencia en el funk soy yo mismo. Escogí [el funk] en primer lugar porque es lo más auténtico para hacer. Yo sabía que si fuese alguien dentro de esta cultura no sería más otro. Yo sería alguien. Si yo fuese alguien en la cultura samba, sería uno más de la samba; del rock, sería uno más del rock; del rap, sería uno más del rap. No tenés espacio para sobresalir. No tenés como inventar una samba nueva, un rock nuevo.

Y cuando le pregunto por qué no escogió ser un “playboy”, él dijo:

Es más copado ser funkeiro. Porque [siendo] playboy, vos solo sos playboy. [Siendo] funkeiro sos un ídolo. ¿Es mejor bailar conforme a la música, o ser vos el que hace la música para bailar?

No es que Mr. Catra no haya sido “playboy”, pero ser funkeiro le permitió ser “playboy” a su manera. Un “playboy gánster”, como él dijo.

Mr. Catra confunde, subvierte papeles. Si él es “playboy”, cantará en nombre de la *favela*, mostrando que “*favela* también es arte”, como él dice en una canción, llevando “cultura” a las favelas.¹² Su “tráfico”, como él afirmó en la canción *Sebá*, “es cultural” y su “movimiento es político-social”. Esta posibilidad que la historia personal de este artista le ofrece, como la de asumir tan diferentes puntos de vista, le permitirá construir puentes entre mundos, pinchando de aquellos por los cuales circula los símbolos con los cuales jugará, los que manipulará, conectando mundos supuestamente no comunicables. Fue esto lo que su padre le enseñó a hacer, mezclas entre mediaciones de un modo que, cree Catra, es más propio del negro. Por eso cree que su padre blanco es “más negro que muchos negros”, porque posee, como pocos, las habilidades necesarias para la empresa de la mediación.

Mr. Catra dice que desde “*moleque*”, con cerca de once años, sabía que sería músico. Y fue en la escuela donde montó su primera banda, de rock, que se llamó “El Beco”. El rock era para Mr. Catra “la cultura más copada de Brasil”. “Escuchaba todo” y “gastaba mucho dinero en discos”:

12. *Favela también é arte*, de Dr. Rocha e Mr. Catra.

“Ojerizah, Picassos Falsos, Biquini Cavadao, Ultraje a Rigor, RPM, Ira, Garotos Podres, Replicantes, As Mercenárias, Kid Abelha, Lobão”. Más tarde formó el grupo de hip-hop “El Contexto”. Y después, continua, “el funk vino y me adoptó”.

El doble sentido y el hyper realismo en el funk

Según Mr. Catra son las mujeres las que gustan de escuchar “putaria” y es haciendo referencia a esta convicción que él anuncia en su show la llegada del momento en que cantará tales canciones. Fue también basándose en esta percepción que criticó al romántico funk Melody compuesto por otro de sus compañeros de creación, MC Jota, y que nos presentaba entusiasmado:

Conheci ela no baile
Meu coração se apaixonou
Seu jeitinho bem stáile¹³
Que me impressionou

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

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

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

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

Ela gamou, gamou
Se amarrou, marrou
Na noite que ela me amou¹⁴

MC Jota defiende su creación diciendo que es una canción para “ pasar cuando está terminando la fiesta”, música para el final de la noche,

13. Del inglés “style”, significando que la chica es “estilosa.”

14. *Tão bom*, de MC Jota.

argumentando que con una composición de esas podés “llevar a la chica a cualquier lugar”. Mr. Catra dice que “eso ya está pasando” y que hoy es la “pija la que está mandando: pija en la concha, concha en la pija”. MC Jota se opone diciendo que “eso” es para él que es “todo *ôu! ôu! ôu!*”, queriendo decir que Mr. Catra es demasiado abrupto, imitando a su voz grave y ronca.

Las divergencias entre Jota y Catra hablan de diferentes percepciones en relación a la circulación del funk y de sus distintos sub géneros. Jota cree que el melody, como es a su nueva composición, “entra en cualquier lugar”, mientras que Mr. Catra atribuye esta permeabilidad a la “*putaria*”. Mr. Catra es considerado como uno de los “inventores” de este sub género, que trata de forma más o menos explícita el erotismo y la sexualidad. Recibió inclusive el nombre de “rey de la *putaria*”, y es bajo ese nombre que muchas veces su entrada en escena es anunciada.

El funk melody no posee tiene gran presencia en el “baile de favela”, donde la música romántica es tradicionalmente ejecutada al final de la noche de dos formas: como modo de señalar que la fiesta está terminando o cuando queda poco público, acompañando el vaciamiento gradual de la fiesta. Lo que comanda la selección musical de estos eventos es la alternancia entre las canciones de funk prohibido y “*putaria*”. Estas últimas son anunciadas por el DJ que dirige la fiesta como la “*sequencia da mulherada*”, refiriéndose al hecho de que los juegos sexuales, cuando se explicitan en las canciones, son un asunto que concierne a las mujeres, e indicando que llegó la hora de que ellas entren en escena. Así, después de un conjunto de canciones cuyas melodías son invariablemente compuestas por frases como “*nosotros somos los que traficamos*” y por el sonido de los disparos de armas de fuego, muchas veces nombrándolas, oímos dichos como “*vem mulher, vem rebolando*” y “y ella no se molesta de que su pollera se esté levantando”. Otros dichos son menos sutiles y no solo se refieren al erotismo y la sexualidad sino que describen el acto sexual de manera casi fisiológica, nominando los órganos sexuales, como en el dicho repetido antes por Mr. Catra durante su debate con MC Jota y presente en diversas canciones del sub-género.

La “*putaria*” presenta aspectos de continuidad con el funk “*proibidao*”.¹⁵ Similarmente, esta abarca cantantes con voces melódicas o no, facilitando la adhesión profesional al ritmo. A pesar de eso, retiene el elemento transgresor del “*proibidao*”. Es para que la circulación establezca el puente

15. Es posible hacer referencia a las canciones explícitas de “*putaria*” como “*proibidoes*”, indicando su contenido censurado, “*x-rated*”, como dice Mr. Catra. Sin embargo, entre los músicos con que trabaje, “*proibidao*” es algo que refiere a las acciones ilícitas. Más allá de eso la resonancia de uno y otro sub-genero marcan momentos distintos de la trayectoria histórica del funk.

entre distintos mundos, como hizo el “*prohibidao*” en los 90, la explicitación en el tema de la sexualidad debe ser sustituida por el doble sentido. Las canciones invariablemente poseen una versión “pesada” y otra “*light*”, de modo que la misma canción puede tocar tanto en el baile de *favela* como en los bailes de club, en las boates de la Zona Sur, en las radios y en la televisión.¹⁶ Lo que variará será su versión. La canción de MC Mágico que Mr. Catra cantó la tarde en que anunció su disponibilidad para los juegos sexuales posee dos variantes.

Hoje eu *tô facim*, hoje
Hoje eu *tô facim*, hoje

Vem quebrando de ladinho
Vem quebrando de ladinho
Vem quebrando de ladinho
Pode vim que eu *tô facinho*

Hoje eu *tô facim*, hoje
Hoje eu *tô facim*, hoje

Eu sou Mágico MC
Represento toda hora
Vou tirando devagar
É meu boneco da cartola

Hoje eu *tô facim*, hoje
Hoje eu *tô facim*, hoje

Vai quebrando de ladinho
Vai quebrando de ladinho
Vai quebrando de ladinho
Pode vim que eu *tô facinho*

Vai mulher não fique assim
Vem que vem, vem rebolando
Rebolando, rebolando, rebolando
Porque hoje eu *tô facim*¹⁷

Hoje eu *tô facim*, hoje
Hoje eu *tô facim*, hoje

16.Las canciones poseen al menos dos versiones, pues se re-graban constantemente, muchas veces en vivo, lo que agrega siempre diferencia a la reproducción. Aún así el funk no siempre tiene libre circulación. Una radio puede no pasar canciones funk, pero para garantizar la recaudación que estas puedan generar anuncia shows de artistas funk y aún así no proferir los nombres de los artistas.

17.*Hoje eu tô facim_light*, MC Mágico.

Vou chorar seu cabacinho
Vou chorar seu cabacinho
Vou chorar seu cabacinho
Pode vim que eu *tô facinho*

Hoje eu *tô facim*, hoje
Hoje eu *tô facim*, hoje

Eu sou Mágico MC
Represento toda hora
Vou tirando devagar
É minha piroca da cartola

Hoje eu *tô facim*, hoje
Hoje eu *tô facim*, hoje

Vou chorar seu cabacinho
Vou chorar seu cabacinho
Vou chorar seu cabacinho
Pode vim que eu *tô facinho*

Vai mulher não fique assim
Vem que vem, vem rebolando
Rebolando, rebolando, rebolando
Porque hoje eu *tô facim*¹⁸

La “*putaria*” aparece “para unir las facciones”, como dice Cíntia, comadre de la pareja de Catra, también involucrada en la cadena de producción del funk. Y el doble sentido es utilizado para que eso “salga para afuera”. Pasada la moda de los funk prohibidos, el elemento subversivo permanece vivo en la “*putaria*”. Más allá de eso, el “*prohibido*” y la “*putaria*” parten del hiper-realismo estético con que son construidas sus letras. Este hiper-realismo está directamente relacionado con el aspecto imagético de estas canciones y la estrategia de chocar que utilizan sus productores.

Las letras imagéticas permiten no solo visualizar la narrativa que desafían, sino que le posibilitan al bailarín vivir situaciones que en la vida real no le sería posible. Pero no se trata de fantasear con otra vida o de que esto sea un “escape compensatorio”, sino de vivir un plano en otro, que acá llamamos arte pero podría ser llamado juego, como argumenta Bateson (1999). Bailando y cantando sucede lo que en otros registros no se podría tornar posible.

Para Das Sete, músico que estuvo apenas unos meses trabajando con la Sagrada Familia- el colectivo de músicos que se articulaban con Mr. Catra – y que prefiere escribir letras que cantar, el funk es “libertad de expresión

18. *Hoje eu tô facim*, MC Mágico.

de la vida”. El funk, cree él y Mr. Catra también, permite decir y vivenciar cosas que no sería posible de otro modo. Das Sete ejemplifica su punto con la mujer que tiene pareja y baila “tranquila” cantando al mismo tiempo cosas que si un hombre escuchase o si le dijese a su marido “hasta lo asustaría”. Lo *tricky* de las letras de funk reside en esa elaboración sobre lo posible. Su contenido de realidad hace que un emprendimiento improbable sea visto como posible.¹⁹ Junto con Bateson (1973), busco menos el significado del mensaje codificado y más de qué modo el código escogido, su estilo, nos puede revelar el sentido de la expresión artística. Es desde esta perspectiva que esta faz más real que la propia realidad, la faz hiper-real, se torna relevante para mi argumento.

Pero no se trata de una hiper realidad construida para escamotear un real imposible, como afirmó Baudrillard (1994) en su interpretación sobre el parque temático *Disneyland*. Ni tampoco resulta de una sociedad que no existe, produciendo un signo sin referente y una relación mapá-territorio en la cual lo primero es precedido por lo segundo, una “antecedencia del simulacro” (Baudrillard 1994:1). Denota, contrariamente, como la música funk elabora la relación con la “sociedad”, en el sentido durkheimiano que le es dado por los sujetos creativos funk, a partir de su desapego de lo social. Por social no me refiero aquí al sistema formado por los colectores de diferentes naturalezas, como propone Latour. En este momento, aludo más exactamente a la noción de sociedad que, siendo exterior al individuo, se impone sobre éste, moldeando sus acciones y creaciones.

Las relaciones mapa-territorio en el funk se darían más propiamente de acuerdo con el modelo del “encuadre del juego”, como propone Bateson (1999), “un principio *explanatório*” del que el autor se vale para reflexionar sobre diferentes formas de comunicación, dentro de las cuales se encuentra el arte. En el *frame* del arte, mapa y territorio, realidad y representación, son simultáneamente “neutralizados” y “diferenciados” (Bateson 1999:41). Pues el arte es un lenguaje metacomunicativo, que funciona a partir de un código icónico, de acuerdo con el cual el objeto de los discursos es menos su contenido semántico y más la relación entre los que hablan. En tal caso, como ejemplifica Bateson, una mordida en chiste denota de hecho una mordida, pero no denota lo que la mordida de verdad denotaría. El funk habla de armas y sexo, pero no denota lo que estas implicarían en un encuentro con la policía o durante el acto sexual.

19.Me refiero a las innumerables historias que circulan, muchas veces informadas por letras de las canciones, constituyendo una especie de ‘leyenda urbana’ sobre la actividad sexual en que se involucraron los jóvenes dentro del local de la fiesta. Como dijo una de mis interlocutoras en campo, el “que quiere coger va al motel” y no al Baile. Al Baile se va para bailar, como lo subrayé en mi investigación de maestría (Mizrahi 2006).

Si “lo paradójico del realismo consiste en inventar ficciones que parecen realidades”, como afirma Jaguaribe (2007:16), el funk va a producir una ficción avasalladoramente real. Delante de las descripciones hiper-realistas que promueve el funk, los colores de lo real se tornan “empalidecidos” (Jaguaribe 2007:186), como lo serían también la realidad si se la comparase con la que está diseñada en los juegos virtuales que se desarrollan en el cyber-espacio, tan presentes en los momentos de ocio en el estudio o en la casa de Sílvia, la esposa de Mr. Catra. A pesar de eso, estas letras imagéticas son engendradas a partir de una realidad que no es apenas experimentada, sino que muchas veces es informada a través de los medios de comunicación que por su parte ya elaboran imágenes realistas sobre lo real. Muestran la omnipresencia de la imagen, ya sea a través de la televisión, de las películas, de los *cartoons* o de los video juegos, y del modo por el cual, como vimos al inicio de este artículo, estas imágenes alimentan el repertorio sobre el cual los sujetos creativos operan.

Mr. Catra se divierte contando que el X9, el delator y figura más odiada en las narrativas sobre la *favela*, como cantó en un funk prohibido, proviene de una serie de animación japonesa de la década del 80. El “corredor enmascarado”, del auto número 9, posee una identidad secreta y es el misterioso hermano del otro competidor “Meteoro”, a quien acompaña de lejos, manteniendo su anonimato.

Oi cachorro...
Quer din din?
Quer din din?
Pede um X9 pra mim

Quer din din?
Quer din din?
Traz um verme
Traz um ganso

Se faz de amigo só pra escotar
Sujeito safado tem que apanhar
Por causa dele o meu mano morreu
Plantando o trabalho ele enfraqueceu

Causou muitas mortes deixando infeliz
Família dos manos que eram raiz
Os moradores já querem pegar
Até grampearam o seu celular

Patrão tava preso e mandou avisar
Com sua certeza *vamo* executar
Bala de AK!

Cachorro
Se quer ganhar um din din

Tema central:
Rock

apuntes
CECYP

25

PÁGINA

71

Vende um X9 pra mim
Vende um x9 pra mim

Cachorro
Me entrega esse canalha
Deixa ele bem amarrado
Pega o dinheiro e rala
Sujeito safado já sabe de cor
O endereço, o contato lá do DPO
Comédia fudido que entrega o irmão
Se eu pego esse verme não tenho perdão

Eu pago quanto for mas me dá o canalha
Eu vou comer esse verme na bala
De qualquer modo não vai escapar
Tenho pra ele uma bolsa de AK

Cachorro
Se quer ganhar um din din
Vende um X9 pra mim
Vende um x9 pra mim

Cachorro
Me entrega esse canalha
Deixa ele bem amarrado
Pega o dinheiro e rala²⁰

Crary (1990), en la estela de Baudrillard, localiza en el siglo XIX, en el desarrollo de máquinas miméticas que antecedieron el surgimiento de la fotografía, como el estereoscopio, la emergencia, de un nuevo tipo de “observador” compatible con las futuras “prácticas en las cuales las imágenes visuales no poseen más una referencia a la posición del observador en un mundo ‘real’, ópticamente percibido” (Crary 1990:2). El pasaje fundamental se da de la visión enraizada en la “verdad visual”, posibilitada por la “cámara oscura”, a otra que el autor denomina como “visión subjetiva”, derivada de un nuevo modo de experiencia visual abstraída de cualquier referente (Crary 1990:14). Desde esa perspectiva, los procesos miméticos como los desmenuzados por Benjamin (1996) en “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, no tendrían más relevancia en la producción imagética actual, f que es más producto de la “equivalencia y de la indiferencia” producidas por la “esfera del simulacro”(Baudrillard *apud* Crary 1990:12) un producto de la imitación y la semejanza que la copia posibilita.

20. *Cachorro*, de Mr. Catra. *Cachorro*” refiere al policia corrupto y según el cantante esta música versa sobre la “institución corrupción” de modo general.

Taussig (1993), sin embargo, no abandona el “problema de la *mimesis*” (Crary 1990:12), sino que lo retoma volviendo a Benjamin y re-afirmando el poder que las imágenes conceden al que las produce o controla. La *mimesis*, como la conceptualiza el autor, está intrínsecamente relacionada con el resultado de procesos imitativos que se establecen con la alteridad pero no producen lo idéntico. En estos términos, la copia no produce el equivalente, pero a través de la semejanza permite que uno se apodere de las propiedades del otro. A partir de ese esquema Taussig (1993) analizará fenómenos distintos como el desafío al poder colonial y al nazismo. Es basado en el modo en que Taussig analiza la magia simpática que Gell (1998) formula su concepto de “persona distribuida”. Por su parte, Gonçalves y Head (2008) acuñan la noción de “devenir imagético” para hablar de un modo de percepción mimético que se hace a través de las imágenes, sean ellas captadas a ojo o a través de máquinas, y “permite una fusión [*merging*] entre el objeto de la percepción y el cuerpo del perceptor” (Gonçalves & Head 2008:4). El abordaje que le imprimo a las imágenes en este trabajo se relaciona menos con la “experiencia visual” como la elaborada por Crary (1990), que con el modo en que las imágenes visuales entran por el ojo, que de acuerdo con Taussig (1993) es también un órgano táctil, y son procesadas por la mente y producen imágenes otras: verbales como en las canciones, o artefactuales, como en los cuerpos.

Latour (2002) igualmente insiste en el poder que poseen las imágenes en cuanto producto de manos humanas y mediadoras de otras esferas de las cuales son signos. Al contrario de lo que creen los religiosos y los defensores de la ciencia objetiva, Latour defiende que es precisamente el hecho de que las imágenes sean resultado de manos humanas lo que las torna tan potentes. El *iconoclash* ocurre justamente cuando actos de iconoclastía, de destrucción de la imagen hecha por humanos, produce simultáneamente una proliferación de imágenes. El arte, la ciencia y la religión, ofrecen tres diferentes padrones de “rechazo y construcción de imágenes [*image rejection and image construction*]” (Latour 2002:8). El arte contemporáneo, por ejemplo, quiere evitar a cualquier costo los modos tradicionales de producción de imagen y lo que busca producir son nuevas imágenes y medios. El concepto *iconoclash* da nombre y origen a una exposición de objetos e imágenes y expresan el enigma que concilia una “sociedad totalmente anicónica” y la fabulosa proliferación de imágenes que caracteriza a las “culturas tomadas por los medios” [*media-filled cultures*] (Latour 2002:5). Un “enigma visual” colocado por la coexistencia de expresiones de iconoclastía y de adoración de las imágenes.

Las parodias musicales y la cultura

Las canciones de “*putaria*” de Mr. Catra nunca fueron explícitas, siempre se caracterizaron por una cierta travesura y humor, junto con el uso del doble sentido. Ratinho, el DJ de la “firma” especializado en doble sentido,

Tema central:
Rock

apuntes
CECYP

25

PÁGINA

73

dice que la eficacia del dispositivo está en el hecho de que solo ve maldad en estas canciones quien ya tiene “la maldad” dentro de sí, ya tiene conocimiento de ellas, permitiendo hablar de modo velado lo que de otra manera no sería aceptado socialmente. Con las canciones del funk prohibido “sofocadas” por la policía, la “*putaria*” surge como alternativa para los MCs, tal como Mr. Catra declara al inicio de la grabación en vivo de una de sus canciones.²¹

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

Diplomáticamente, Catra utilizará el doble sentido y la risa para imprimir cierta sutileza en sus producciones, como en los versos de abajo en que habla de la conquista de un modo no convencional de relaciones sexual a través de la analogía que hace entre el pestañeo, el consentimiento hecho por la compañera y el movimiento del orificio anal.

Rebolando até o chão
Rebolando até o chão

A gente só invade
Depois que a gata pisca
Bum bum não se pede
Bum bum se conquista²²

O de la forma como se refiere a las mujeres y sus efectos sobre los hombres, entreverando carcajadas en su narrativa.

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

21. Otros cantantes representativos del “prohibido” fueran gradualmente abandonando el sub-genero, o al menos introdujeron nuevos elementos a su repertorio “neurótico”. El vicerante MC Frank, autor de *Toque no Radinho* paso a hacerse acompañar da la bailarina Mulher Melão, cuyo nombre artístico homenajea el tamaño de las prótesis de silicona que moldean sus senos. La MC Sabrina, antes conocida como Sabrina da Provi y que durante mi investigación de maestría eletrizaba al público con la oda que hacía a la facción que controla el Morro da Providência, su loca3lidad de origen, invirtió en el melody, a través de duos con el MC Buchecha o con el MC Marcinho, y también grabó “putarias”.

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

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

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

Eu me assustei
Mas tava preparado
Parecia um bolo
Aquele nêgo azul inchado

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

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

Gatinha assim você me assusta
Com o seu capu de fusca [que delícia]
Gatinha assim você me assusta
Com o seu capu de fusca [que delícia]²³

Junto con el doble sentido, Mr. Catra insertará la “cultura” en la “putaria” a través de paródias musicales. El artista cuenta con voz de quien se divierte, que muchas veces la elección de la música para mimetizar es aleatoria, pudiendo suceder cuando está escuchando radio. Pero dice que tiene especial preferencia por los “clásicos de la cultura”, de modo tal que, fiel a su idea de tránsito cultural pueda “enseñar música” a aquellos que no conocen. Pues aunque la desconozcan, “ya escucharon la melodía” y “saben que esa versión no es la verdadera”.

Es en ese momento que llega la hora de la cultura. La persona va a buscar un Tom Jobim, que la persona va a buscar un Tim Maia, que la persona va a buscar saber qué es lo que es, entendés? Y el funkeiro tiene mucho de eso. El funkeiro curte un sonido que nadie imagina.

23. *Capu de Fusca*, de Mr. Catra

Mr. Catra ya hizo parodias de canciones de Vinícius de Moraes, Legião Urbana, Biquíni Cavado, Alceu Valença, Vanessa da Matta, Kiko Zambianchi, Chiclete com Banana. Algunas le gustan más, otras menos, podemos percibir.

Frecuentemente avisa, ya en la mitad de su performance, en tono sutilmente jocoso, capaz de confundir a aquel que lo escucha por primera vez: “De ahora en adelante es sólo cultura, es solo MPB. Basta de funk. Funk es tráfico de drogas...quilombo... No aguanto más esa vida de funk!”. Puede entonces cantar, parodiando a Vinícius de Moraes y Toquinho, con su versión erotizada de “Tarde em Itapoã”.

Este es “el momento de la cultura”, pues los espectadores, dice Mr. Catra, tendrán que “buscar para saber qué ‘una mamada de mañana’ viene de ‘uma tarde em Itapoã’, que es de Vinicius de Moraes e interpretada por Dorival Caymmi. Eso es lo que está bueno”. Pero esta manipulación de símbolos es también una ocasión para jugar con el público y comprometerlo en su empeño con la risa. Como hizo antes de parodiar el rock Brasil en la boate Baronetti, localizada en el privilegiado barrio de Ipanema y detentora del ingreso más caro entre los locales por los cuales circuló con el artista.

Ya pasaban las dos de la madrugada y el local estaba lleno. Mr. Catra, después de cantar mucha “putaria”, además de los homenajes a Bob Marley y a Marcelo D2, las odas al consumo de marihuana y el himno del equipo de fútbol Flamengo, pasa a hablar seriamente: “Ahora, gente... Ahora basta. Pará, pará. Basta de funk. De ahora en más, sólo Legião Urbana”. Silbidos y risas proferidas por la audiencia, y él, con un tono de voz más elevado alerta: “¡Si empiezan a quejarse voy a apagar esta mierda! Voy a cantar Legião Urbana, el show es mío y voy a tocar Legião Urbana!”. Y completa diciendo que “se acabo la chacota” y que había llegado la hora de “respetar”.

Toalhas e fronhas
Cama desarrumada
Essa noite a chapa ferveu

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

Eu disse
Sobe agora
Tô com o boneco pra fora

Vem no colo

Pode vir de saia
Que eu tô firme aqui pra você

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

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

Porque?

Ela só quer sentar
Cavalgando no boneco
Até de manhã

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

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

Ela quica e sabe gemer
Ela sabe fazer
O boneco crescer

Esta canción es una parodia de *Pais e filhos*, del grupo Legião Urbana, compuesta de frases que refieren a un suicidio y proferidas por jóvenes personajes en crisis existencial que tratan las dificultades de las relaciones entre padres e hijos.

Estátuas e cofres
E paredes pintadas
Ninguém sabe o que aconteceu

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

Dorme agora
É só o vento lá fora

Quero colo
Vou fugir de casa
Posso dormir aqui
Com você

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

Tema central:
Rock

apuntes
CECYP

25

PÁGINA

77

Meu filho vai ter
Nome de santo
Quero o nome mais bonito

É preciso amar
As pessoas como
Se não houvesse amanhã
Porque se você parar
Pra pensar
A verdade não há

Me diz porque que o céu é azul
Explica a grande fúria do mundo

São meus filhos que tomam conta de mim
Eu moro com a minha mãe
Mas meu pai vem me visitar

Eu moro na rua
Não tenho ninguém
Eu moro em qualquer lugar

Já morei em tanta casa
Que nem me lembro mais
Eu moro com meus pais
É preciso amar
As pessoas como
Se não houvesse amanhã

Porque se você parar
Pra pensar
A verdade não há

Sou uma gota d'água
Sou um grão de areia
Você me diz que seus pais não entendem
Mas você não entende seus pais

Você culpa seus pais por tudo
Isso é um absurdo
São crianças como você
O que você vai ser quando você crescer?²⁴

El grupo Legião Urbana fue parte de la “infancia musical” de Mr. Catra y las canciones de la MPB eran escuchadas por su padre y la esposa de él.²⁵

24. *Pais e filhos*, de Legião Urbana.

25. O Legião Urbana es uno de los exponentes del movimiento musical rock brasil, que tuvo su auge en los años 1980. Gran parte de los grupos de rock asociados al movimiento

Con sus parodias Mr. Catra hace operaciones mentales y realiza proyectos intelectuales similares a los que derivan de los funk prohibidos, resultantes no solo de versiones y contra- versiones de sí mismos sino también de parodias a canciones de la MPB (Araújo 2006). Como en los funk prohibidos, al tratar sobre una y otra cultura, la “clásica” o hegemónica cultura brasileña y el funk, Catra manipula los símbolos de un lado y otro. Y evidencia una vez más el aspecto englobante del funk. Mr. Catra nuevamente dice que “es lo más lindo” la posibilidad que el funk le da de no solo cantar “MPB como MPB, rock como rock”, sino transformar el rock en un funk: “En el funk vos podés tocar rock, podés tocar samba, podés tocar MPB. Todo encaja en los beats, en los 130 BPMs”. Como la canción *Adultério*, que parodia *Tédio*, del grupo Biquíni Cavadao, del rock brasil, que como funk se convirtió en un éxito nacional y fue posteriormente transformada en *forró*.²⁶

Sabe esses dias que tu acorda de ressaca?

[Muito louco, doidão]

Sua roupa tá cheia de lama

E a cachorra tá na cama

É o dia que a orgia tomou conta de mim

Eu saio com o Brancão, Beto da Caixa, o Leo

Fumando doidinho

[*Vamo pra onde?*]

Na 4X4 a gente zoa

Uísque Red Bull

Quanta mulher boa

O pau ficando duro

O bagulho tá sério

Vai rolar o adultério

Sua mina só reclama

E tira a sua paz?

Ela é chata demais

Procura a profissional

Meu mano

Que ela sabe o que faz

eran formados por jóvenes blancos de las clases medias urbanas brasileñas y tenían como su público preferencial jóvenes de las mismas camadas sociales. Para mas detalles sobre o movimiento ver Ribeiro (2009).

26. Género musical popular en todo Brasil.

Tema central:
Rock

apuntes
CECYP

25

PÁGINA

79

É uma coisa louca
Quica, quica
Em cima de mim

Antes, durante, depois
É tesão
Até o fim

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

O pau ficando duro
O bagulho ta sério
Vai rolar o adultério²⁷

La canción original trata del tedio que abate a un joven que, una vez más en crisis existencial, piensa en suicidarse.

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

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

Sentado no meu quarto
O tempo voa
Lá fora a vida passa
E eu aqui à toa

Eu já tentei de tudo
Mas não tenho remédio
Pra livrar-me desse tédio
Vejo um programa que não me satisfaz
Leio o jornal que é de ontem
Pois pra mim tanto faz

Já tive esse problema
Sei que o tédio é sempre assim
Se tudo piorar não sei do que sou capaz

Sentado no meu quarto
O tempo voa
Lá fora a vida passa
E eu aqui à toa

27. *Adultério*, de Mr. Catra.

Eu já tentei de tudo
Mas não tenho remédio
Pra livrar-me desse tédio

Tédio, não tenho um programa
Tédio, esse é o meu drama
O que corrói é o tédio
Um dia eu fico sério
E me atiro desse prédio²⁸

Mr. Catra se divierte al manipular símbolos de la cultura hegemónica, no solo en el escenario, lanzando carcajadas y casi perdiendo la voz, sino también en su cotidiano. Así, después de un baile, puede, entre un show y otro, tener la irreverente idea de crear una “Barbie Prima” o una “Barbie Bitch”, una versión que transgrede la muñeca fundamentalmente alta, rubia, de rasgos faciales y padrones corporales caucásicos. La muñeca de Mr. Catra, como la original, traerá consigo inmuebles. Aunque, en vez de la “casita” que acompaña el juguete fabricado por la multinacional Mattel y que remite a la “ama de casa”, su versión sería producida por una empresa ficticia, sin nombre definido aún. Mr. Catra duda entre “Mettel” o “Mottel”, y la muñeca vendría acompañada de un “terminha”, lugar en el cual trabajan las prostitutas, las “chicas”.

Catra, al crear sobre el repertorio que la cultura le ofrece produce el desliz presente en el trabajo del *bricoleur*.

La poesía del bricolage se da, también y sobre todo, por el hecho de que no se limita a cumplir o ejecutar, no “habla” apenas con las cosas, como ya demostramos, sino que también lo hace a través de las cosas: narrando, a través de las elecciones que hace entre posibilidades, limitadas, el carácter y la vida del actor. Sin jamás completar su proyecto, el bricoleur siempre coloca en él alguna cosa de sí. (Lévi-Strauss 1989 [2004]: 36/37)

Como en la *mímesis*, una copia que no es pura copia. Pero el deslizamiento que la *mímesis* produce no solo trae lo nuevo, lo diferente, sino que además empodera al artista.

El punto importante de lo que llamo la magia de la *mímesis* es el mismo – a saber, que “de una manera o de otra” la confección y existencia del artefacto que

28. *Tédio*, do grupo Biquíni Cavado.

retrata algo concede poder sobre aquello que es retratado. (Taussig 1993:13)

Bhabha (1998), al discurrir sobre el modo por el cual el poder colonial se torna rehén de sí mismo gracias al deslizamiento que la “mímica” de su propia autoridad produce, llama la atención sobre el efecto que el discurso colonial termina por producir sobre el propio colonizador.

Quiero referirme al proceso por el cual esa mirada que vigila vuelve como una mirada dislocadora del disciplinado, en la que el observador se torna el observado y la representación “parcial” rearticula toda la noción de identidad y la aliena de la esencia. (Bhabha 1998 [2007]: 134)

La risa subversiva y conectiva

Mr. Catra dice que no hay ironía en las subversiones que realiza de los símbolos de la cultura hegemónica. Igualmente, argumento, es a través de las operaciones miméticas que realiza, y con el modo en que hace uso del humor y de la risa, que se mantiene coherente con el posicionamiento político que vino expresando a lo largo de la investigación y que aparece implícito en esta etnografía. La frase “paz, justicia y libertad” y la cifra RL que aparece mucho en los funk prohibidos, hacen referencia a una época en que “había ideología” en el mundo al margen de la sociedad oficial como se articulaba en las *favelas*, como Catra dice cuando afirma que hacía un funk “revolucionario”. RL es la abreviación de Rogério Lemgruber, fundador del grupo Falange Vermelha, embrión de la facción criminal Comando Vermelho que habría surgido de la convivencia estrecha de Lembgruber y otros presos comunes con presos políticos del régimen militar que se instala en Brasil en 1964. Catra, a lo largo del trabajo de campo, dijo frases como “vos preferís vender la naranja o el jugo?”, “vos preferís vender la goma o el neumático?”, características de la ideología de izquierda de la década de 1980 que veía la industrialización del país como alternativa para escapar a la relación de sumisión al capital externo, ganando autonomía interna de cara al comercio exterior.

Al crear su música y su modo de vida tan idiosincráticos, Catra nos ofrece su versión o su interpretación de la dinámica de la cultura carioca y brasileña. Actúa de modo análogo al del antropólogo al inventar “una cultura”, la cultura funk, termina por objetivar su propia cultura, la cultura brasileña. El artista crea reflexivamente, como el antropólogo inventa la cultura (Wagner 1981[1975]) y la parodia surge como la objetivación de este movimiento creativo reflexivo.

El aspecto político es una pieza fundamental para comprender a Mr. Catra. Es notorio el show que el artista hizo en el Circo Voador, hace algunos años, en que al mismo tiempo que cantaba “o Rio de Janeiro continua lindo...”²⁹ se alternaban sobre la pantalla del fondo del escenario imágenes de una playa de Ipanema llena, con animaciones de armas de fuego y de “caveirao”, vehículo blindado de la policía usado en los conflictos dentro de la *favela*. Parece querer hacer ver a aquellos que se niegan a eso, rompiendo así con el mito de la “cidade maravilhosa”, externalizando su desdén por la “hipocresía de la sociedad”, como dice. El humor le permitirá hablar de sus inquietudes políticas y reír del poder en espacios tradicionalmente asociados al gusto oficialmente establecido.

La risa, al tornar digerible lo que de otro modo puede ser percibido como una amenaza, permite hablar de lo prohibido de modo menos chocante y torna el funk aun más potente, al permitir conectar y revelar la conexión entre realidades que sobre otra perspectiva podrían parecer aisladas. Esa risa conectiva remite a Bakhtin (1999), a la tan relevante boca del cuerpo grotesco que a través de sus orificios se conecta con el mundo, enfatizando las características de un cuerpo no individual, sin separarse de su medio ambiente.³⁰

Se coloca el énfasis en las partes del cuerpo en que él se abre al mundo exterior, esto es, donde el mundo penetra en él o de él sale o él mismo sale al mundo, a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excretas, tales como la boca abierta, los órganos genitales, senos, falo, barriga y nariz. (Bakhtin 1999:23)

Esta definición de cuerpo, que de acuerdo a Bakhtin `predomina en la Edad Media, tiene su auge en el Renacimiento y sería hecha “en oposición a los cánones modernos” (Bakhtin 1999:23), permea elaboraciones de autores como Latour (1994), Gell (1998) e Ingold (2000, que buscan traer a la reflexión occidental un modo no dualista de aprehender las relaciones sociales. Lo primero muestra que las purificaciones hechas en la llamada era moderna solo pudieron ser visibilizadas por concomitantes procesos de hibridación. De modo análogo con lo que el autor pensó el *iconclash* (Latour 2002), las separaciones entre dominios generan nuevas mezclas entre los mismos, llevando al autor a cuestionar la propia validez del auto denominarnos modernos. Para Gell (1998), una antropología del arte es

29. Tramo de una canción de Gilberto Gil (*Aquele abraço*).

30. Para análisis sobre el poder de la risa y el rendimiento cosmológico del énfasis bajtiniano *nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior* ver Carvalho (2008)- para la cultura popular- y Lagrou (2008) -para el contexto indígena.

también una antropología de los cuerpos, no sólo porque el objeto, tal como aparece en su análisis de la *volt sorcery*, sea el cuerpo del representado en su forma- artefacto, sino porque los objetos poseen status de personas, son *person-like*, dotados de intencionalidad como personas en sus cuerpos.³¹ Por fin Ingold (2000) entiende que la adquisición de las habilidades [*skills*] se hace no solo por medio de la observación imitativa, sino también en el proceso de ejecución repetitiva que coloca en interacción el cuerpo con su ambiente, entendido en su aspecto biológico y social.

De modo similar al contexto de Rabelais como lo delinea Bakhtin, en el funk la risa adquiere permeabilidad y “significación positiva, regeneradora, creadora” (Bakhtin 1999:61), gracias a que de cierto modo tradicional posee una vena cómica.³² Pero si en la Edad Media la risa mantuvo su carácter no oficial y en el Renacimiento la risa penetró más en la “ideología ‘superior’” (Bakhtin 1999:62), en el funk la risa actúa de dos formas: mantiene su carácter no oficial y penetra en los espacios de gusto “superior”. El funk establece con el gusto hegemónico y con la sociedad oficial un eslabonamiento no tan “decisivo”, pero más ambiguo, parcial y conectivo, de forma tal que que si no implica relaciones de ruptura, tampoco significa una convivencia puramente pacífica. Es preciso enfatizar que Bakhtin no habla propiamente de una fusión de la cultura oficial con la no oficial en el Renacimiento, sino de cómo la risa para del “nido no oficial” a ser “casi legal”, de modo que cada fiesta poseía un aspecto oficial y otro popular, carnavalesco (Bakhtin 1999:71). Lo que me parece instigante del funk, por su parte, es cómo éste construye activamente su carácter no oficial por medio de un diálogo con la cultura y el gusto oficial, englobándolos.

Es a través de la risa que el funk se torna apto para desestabilizar el poder, hablando muchas veces del propio local en que se encuentra aquel que no es apenas su público-destinatario como el blanco de sus provocaciones. La risa simultáneamente penetra y se hace oír por el “buen gusto” al mismo tiempo en que torna al funk apto para reírse del poder a él asociado dentro de sus propios reductos.³³

31. Esta misma asociación entre arte y teorías de la persona y de la corporalidad viene siendo desarrollada por la etnología desde los años 1980. Para una síntesis al respecto ver Lagrou (2009).

32. El duo de funkeiros Gorila e Preto utiliza activamente das parodias musicales para componer su repertorio, teniendo como uno de sus temas recurrentes la mujer fea. Fue también a través de la risa que oí relatos que daban cuenta de aspectos mas propiamente trágicos de lo cotidiano, como la invasión por el vehículo blindado de la policía “Caveirão” que, en sus incursiones en la *favela*, avisaba con una risa macabra: “*eu vim roubar sua alma*”.

33. El DJ Sandrinho justifica que en casas nocturnas “requintadas” y/o localizadas en la Zona Sur no se puede ser tan explícito al cantar “*putaria*”, aunque cree que el público

Catra produce algo similar a la *volt sorcery* como la describe Gell (1998:96-154), que por su parte es inspirado por la teoría de la *mímesis* de Taussig (1993). Aunque Mr. Catra no confeccione un objeto artesanal, que de acuerdo con el esquema de Gell es el cuerpo de la víctima en forma de artesanía, o del dios en su forma de ídolo, que recibirá y redefinirá para lo representado la agencia que impele a la representación, construye su parodia a partir de un prototipo evidente, “los clásicos de la cultura”, que por su parte remite a una cultura y gustos oficiales y hegemónicos. A través de la risa que provoca en sí mismo y en los otros, se permite reír en esos espacios asociados al buen gusto y hace que la audiencia de esos espacios se ría de la manipulación de símbolos que son también caros para ellos, como fueron para el propio Mr. Catra en su infancia y juventud. Pero no es solo eso. El hechizo no retorna solamente para el hechicero, sino que se distribuye y compromete también en los funkeros que, de acuerdo con el esquema de Mr. Catra, adquieren acceso a la “cultura” a través de estas parodias y podrán ahora, no solo conocerlas, sino también reírse del modo en que fueron subvertidas. De esta manera es que la risa desempodera al poderoso, pues, por medio de la parodia, permite al artista funk reírse del poder en su propio domicilio y concede también a aquellos que no pueden acceder a estos locales poder sobre las imágenes de sus frecuentadores, objetivada por el “clásico de la cultura” subvertido.

Pero la eficacia de la parodia no reside únicamente en su aspecto mimético, y más allá de Taussig y Gell, debemos llamar a Bateson al debate. Pues lo que la parodia le permite a Mr. Catra es establecer una metacomunicación con su público. Mientras la religión le permite al MC, en contextos preferencialmente particulares, exponer con más claridad el nudo de sus inquietudes políticas, a través de la risa de Mr. Catra las desplazarán al escenario y conversará *sobre* ellas. Conversará a través de un código irónico, donde los contenidos no importan por su contenido semántico, sino que poseen como objeto fundamental su relación con la audiencia.

Fue exactamente eso lo que presencié cuando, al comienzo del trabajo de campo, el DJ Edgar, antes que Mr. Catra comenzara su presentación en el elitizado Jockey Club de Gávea, soltó un *sampler* que simulaba el sonido de un tiro de fusil. El *bicheiro*³⁴ Luizinho, amigo personal de Mr. Catra, se encontraba en medio de la audiencia blanca y tenía un cigarrillo en la boca y gesticulaba con el brazo que tenía la mano estaba libre, incentivando las palabras del MC. Catra, en aquel instante, no solo pedía “humildad” a su público, sino que también nominaba los productos de belleza de la

presente “faça tudo” lo que está siendo implícitamente dicho en la letra de las canciones y tengan muchas veces bailado la versión original en la *favela*.

34. *Jogo do bicho* es un juego similar a los *e lotería* mas, siendo ilegal, es controlado regionalmente por diferentes grupos de “infractores” llamados *bicheiros*”.

Tema central:
Rock

apuntes
CECYP

25

PÁGINA

85

empresa norte americana Victoria Secret y los autos de marca alemana Audi, diciendo había pasado el tiempo en que solo algunos poseían privilegio de acceder a los referidos productos, que serían hoy no solo deseados sino también consumidos por muchos. Estábamos atrás, Dr. Rocha, LC – otro de los compañeros de creación de Mr. Catra – y yo atrás del camión del sonido, y los dos se rieron con las palabras del MC, meneando la cabeza en señal de aprobación. Ya en otra ocasión, cuando fuimos a un show en Baronetti, Rocha, indicando nuevamente con la cabeza el asedio que Jota sufría por parte de tres muchachas blancas que lo seducían a lo largo de la noche, me preguntaba si ahora entendía lo que quería decir con el poder que el funk posee. Y continuó diciendo que ellos, refiriéndose a él mismo Catra, Jota, Sandrinho, Kapella, y WF, no tendrían acceso a ambientes y personas como esas si no fuese por el modo como el arte los empoderaba. Por el color de sus pieles “negras”, como explicó, serían tomados como ladrones.

Consideraciones finales

Mr. Catra me dijo cierta vez que “todo” puede ser hecho a través del funk, cualquier ritmo cantado, cualquier letra inserta. Y agregaría que cualquier lógica puede ser subvertida. Pero no se trata de resistir y tampoco de construir una síntesis, sino de mantener su aspecto no hegemónico y singular al producir diferencia a través de la mezcl.³⁵ Subversión y englobamiento son las ruedas propulsoras del funk. Es la capacidad englobadora del funk que permite a los aspectos subversivos ser tan activos en su dinámica de creación, posibilitándole a Mr. Catra hacer coexistir creativamente en la estructura de sus performances religión, “clásicos de la cultura” y “putaría”. Pues el potencial político del funk reside no en un discurso explícito de denuncia expresado verbalmente, sino en el desafío que es producido por una estética que, a través de las imágenes muchas veces cómicas del poder oficial, lo desestabiliza. Si lo prohibido presenta una relación de confrontación con la alteridad, la ironía re-simboliza el conflicto a través de una relación de afrontamiento del gusto ajeno, subvirtiendo símbolos de la alta cultura, o se esferas “sagradas” de la cultura.

En este artículo utilicé el concepto de conectividad para presentar la manera por la cual actúa el arte funk. Hice eso de dos maneras. Al mostrar el lugar que las imágenes poseen en la dinámica creativa de funk y al modo por el cual Mr. Catra es regido por la misma dinámica, obedeciendo a ella, de una manera particular. Su singularidad resulta de su historia personal

35.A diferencia de como Feld (1995) entiende el uso del *sampler* digital por los músicos de hip-hop norte-americanos, subversión aquí no es utilizada “para resistir e rechazar participar de las convenciones de autenticidad literaria de Euromundo [euroworld]” (1995:121).

y del modo en que manipulo los símbolos de la cultura, lo que hace dentro del mecanismo “apropiativo” del funk. Y así, simultáneamente singular y ejemplar del funk y es desde esta perspectiva que alternamos figura y fondo en el presente análisis.

Inicialmente hablamos sobre el modo en que el funk opera por medio de la producción de imágenes y contra imágenes, lo que podemos ver en las letras imagéticas de sus canciones. Esta lógica es especialmente evidente en el funk prohibido, en especial en la contraposición que el artista funk asume en relación a la sociedad envolvente, nominada como “la sociedad” y objetivada en los bienes de consumo que componen esas letras que son encontrados en la “pista”, en el espacio exterior a la *favela*. Seguidamente, abordamos las narrativas personales de Mr. Catra para notar el modo por el cual elige el funk en la medida en que el ritmo le permite hacer música a su modo. Es esa la lógica apropiativa particular, basada en el englobamiento del contrario, que poseerá especial resonancia en estas narrativas, ampliamente compuestas por las relaciones entre el blanco y el negro, playboys y favelados, policías y ladrones y hasta la figura del patrón. Posteriormente, referimos a las relaciones de continuidad existentes entre el funk prohibido y la “*putaria*”, destacando el recurso del doble sentido, sus aspectos hiper realistas y el despegue de lo social que lo acompaña. Vemos una autonomización del funk de manera que lo que tenemos es, no tanto la cultura de explicando el arte, sino el modo por el cual el arte nos permite ver cómo funciona la cultura. Las parodias de Mr. Catra, por su parte, operan por esa misma lógica del englobamiento de lo opuesto, haciendo eso, de modo ambiguo. El artista subvierte por medio de las letras erotizadas símbolos caros a la cultura brasileña oficial. Pero es por medio de la risa que estas parodias provocan que Mr. Catra compromete a su público en su crítica social. Una crítica de tenor político perpetrada por medio del arte y de la estética.

En el funk la creación está al servicio de la conectividad, de la búsqueda de una comunicación ambigua con la sociedad envolvente de modo tal que puedan mantener su identidad, la diferencia, sin recusar la relación. Pero ese modo parcial de relación implica un proyecto de englobamiento del otro, de englobar la diferencia. Englobamiento este que no busca anular la diferencia o aniquilar al otro. Porque la alteridad es insumo fundamental para la creación. El proyecto de subversión es estético y en él reside su hacer artístico y su tenor político. Un desafío al poder establecido que es hecho por medio de la estética, por medio del gusto, por medio de la belleza. Un desafío por medio de la forma y de la creación.

Tema central:
Rock

apuntes
CECYP

25

PÁGINA

87

Bibliografia

- Bakhtin, Mikhail. 1999. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília.
- Bateson, Gregory. 1973. "Style, Grace and information in Primitive Art". *Primitive Art and society*. London: Oxford University Press.
- . 1999. "A theory of play and fantasy". *Steps to an ecology of mind*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Baudrillard, Jean. 1994. "The precession of simulacra". *Simulacra and simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Benjamin, Walter. 1996. "A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica". *Obras escolhidas*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- Bhabha, Homi K. 1998. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Coelho, Fred. 2004. "Rappers, funkeirofunkeros e as novas formas musicais da juventude urbana carioca". Cópia mimeografada.
- Crary, Jonathan. 1990. "Modernity and the problem of the observer". *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press.
- Dumont, Louis. 1992. *Homo hierarchicus: o sistema de castas e suas implicações*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Feld, Steven. 1995. "From schizophonia to schimosgenesis: the discourses and practices of world music and world beat". In Marcus, G. E. & Myers, F. *The traffic in culture: refiguring art and anthropology*. Berkeley: University of California Press.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Gonçalves, Marco Antonio & Head, Scott. 2009. *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Herschmann, Micael. 1997. "Apresentação". *Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Ingold, Tim. 2000. *The perception of the environment: essays in livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge.
- Jaguaribe, Beatriz. 2007. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Lagrou, Els. 2001. "Identidade e alteridade a partir da perspectiva kaxinawa". In: Esterci, N., Fry, P., Goldenberg, M. (orgs.). *Fazendo Antropologia no Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A.

- 2007. *A fluidez da forma. Arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- 2008. “O riso grotesco e o riso festivo: narrativas e performances kaxinawa. In: Cavalcanti, M. L. & Gonçalves, J. R. (Orgs.). *Os dias e as festas: rituais e sociabilidade festiva*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.
- 2009. *Arte indígena no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte.
- Latour, Bruno. 1994. *Jamais fomos Modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- 2002. “What is Iconoclash? Or is there a world beyond the image wars”. In: LATOUR, B. and WEISBEL, P. (eds.). *Iconoclash*. Cambridge: MIT Press.
- Lévi-Strauss, Claude. 1989. *O pensamento selvagem*. Campinas, SP: Papyrus.
- Mizrahi, Mylene. 2006. *Figurino Funk: uma etnografia sobre roupa, corpo e dança em uma festa carioca*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- 2007. “Indumentária Funk: a confrontação da alteridade colocando em diálogo o local e o cosmopolita”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 13, n. 28.
- 2010. *A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra*. Tese (doutorado), Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.
- *A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.
- Mr. Catra, o fiel. 2005. Direção: Andreas Johansen. Rosforth.
- Mv Bill. 2006. *Falcão: o bagulho é doido*. Rio de Janeiro: Universal Music. 1 disco sonoro.
- Riberiro, Julio Naves. 2009. *Lugar nenhum ou Bora Bora?: narrativas do “rock brasileiro anos 80”*. São Paulo: Annablume.
- Sapir, Edward. 1949. “Cultura ‘autêntica’ e ‘espúria’”. In: Pierson, D. *Estudos de organização social*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora.
- Strathern, Marilyn. 1992. “Parts and wholes: refiguring relationships in a post-plural world”. In KUPER, A. (ed.). *Conceptualizing society*. London: Routledge.
- 2004 [1991], *Partial connections*. Altamira Press. 2ª ed.
- Taussig, Michael. 1993. *Mimesis and alterity: A particular history of the senses*. London: Routledge.

Tema central:
Rock

apuntes
CECYP

25

PÁGINA

89

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

Wagner, Roy. 1981 [1975]. *The invention of culture*. Chicago, London: University of Chicago Press.