

## **“É o beat que dita”: criatividade e a não-proeminência da palavra na Estética Funk Carioca**

**Mylene Mizrahi\***

RESUMO: Neste artigo enfatizaremos a musicalidade do Funk Carioca, deixando de lado as narrativas contidas nas letras das músicas com o objetivo de extrair as lógicas que regem a criatividade musical do ritmo. Dessa perspectiva, tomaremos o referido movimento musical como uma manifestação estético-cultural e deslocaremos a análise de um viés sociologizante para uma que entendemos como mais propriamente antropológica. Nosso ponto de partida consiste em pensar a criatividade em contextos modernos, a partir de uma problematização da autonomia da criação artística que escapa à oposição indivíduo versus sociedade. Este exercício coloca em relação ética e estética – o que emerge das falas dos artistas ao contraporem o seu ritmo de filiação ao Hip-Hop nacional; desloca para a sombra o significado semântico da palavra, ao mesmo tempo em que lhe concede um valor musical; permite-nos prescindir do “gênio criativo” e simultaneamente assegura a individualidade pessoal; produz uma estreita vinculação entre criação, difusão e circulação. Por fim chegamos à dinâmica apropriativa, já destacada por outros autores que, contudo, não isolaram a sua especificidade.

*Palabras claves: criatividade – música – não-dualismo – apropriação.*

ABSTRACT: In this article we will give emphasis to Funk Carioca musicality, leaving to one side the narratives contained in the words of the songs with the aim of extracting the logic that determines the rhythm’s musical creativity. From this perspective, we will examine this musical movement as an aesthetic and cultural manifestation and we will shift our analysis away from a sociologizing bias to one we consider to be more proper to anthropology itself. Our starting point consists in reflecting on creativity in modern contexts, based on a problematization of the autonomy of artistic creation that escapes from the opposition of individual versus society. This exercise puts ethics and aesthetics in a relationship with each other – that which emerges from the words of the artists when they oppose their filiated rhythm to national Hip-Hop; it puts the semantics of the word into the shadows, whilst also providing it with a musical value; it permits us to prescind the “creative genius” whilst simultaneously ensuring personal individuality; it produces close links between creation, diffusion and circulation. Eventually, we arrive at the appropriative dynamics, already highlighted by other authors, which do not, however, isolate its specificity.

*Keywords: icreativity – music – non-dualisms – appropriations*

O Funk Carioca tem sido recorrentemente analisado como meio de acesso à sociedade que o produz. No presente artigo, ao invés de pensar o Funk para além dele mesmo e utilizá-lo como dispositivo para a objetivação de uma cultura da favela ou de seu contexto de produção, busco ver o que o Funk tem para dizer de si mesmo e de que modo é possível defini-lo como gênero musical. Dessa perspectiva, tratarei o Funk mais propriamente como música e menos como narrativa, com o objetivo de extrair a lógica abstrata a reger a sua criação. Deslocarei assim a significação que pode possuir o conteúdo semântico de suas letras para enfatizar o aspecto estético e ético que preside as ações de seus produtores. Além disso, isolarei a especificidade da *lógica apropriativa* que governa a música Funk, anteriormente referida como “um estilo da bricolagem sonora” (Vianna, 2007) ou um “pegue e misture” (Herschmann, 2000: 222), aspecto que ao meu ver ainda merece ser aprofundado<sup>1</sup>.

Este texto consiste em uma versão condensada do terceiro capítulo de minha tese de doutorado, resultante de trabalho de campo empreendido em torno da rede de relações familiares, profissionais e de amizade do cantor de Funk Mr Catra, cujo argumento deriva do nexos entre estética, criatividade e conectividade.<sup>2</sup> Em uma frase, o que emerge de meu material etnográfico é o modo pelo qual toda uma produção estética é engendrada – seja através da criação musical seja por meio da produção de uma estética do corpo – com o intuito de estabelecer a comunicação com as diferentes partes geográficas e sociais do Rio de Janeiro, cidade originária do Funk Carioca e na qual conduzi minha investigação. Aqui, os conceitos fundamentais são os de conectividade e estética. O primeiro foi formulado por Marilyn Strathern (1988; 2004 [1991]) e se refere à ambigüidade que preside toda relação social. Dessa ótica, o conflito não significa uma recusa da relação, mas coloca as partes sociais em contato sem que as funda. Já a noção de estética deriva de meu percurso de pesquisa e de minha leitura de autores como Gregory Bateson (1973; 1999), Alfred Gell (1992; 1998), Daniel Miller (1987; 2005), Bruno Latour (2005), Michael Taussig (1993) e Els Lagrou (1998; 2007) e indica não um juízo de valor ou um julgamento do gosto, mas o modo pelo qual a forma e a aparência não apenas agem como também compõem e articulam o social. No presente artigo colocarei em evidência o estúdio de gravação em que Mr. Catra trabalha junto a seus parceiros de criação e me aterei exclusivamente ao aspecto musical das produções Funk<sup>3</sup>.

## O estúdio de gravação

O “Estúdio Sagrada Família” fica separado por um muro da casa onde vive o núcleo da família Catra. É lá que o cantor realiza as gravações de suas músicas bem como são efetivadas as produções dos músicos de fora, aqueles que não pertencem ao centro nervoso do “coletivo”. Este é composto por Dr. Rocha, Jota, WF, Kapella, e Mr. Catra, além de Beto da Caixa que, passado um tempo, se afastou do grupo. Trabalham juntos e em separado, se apresentando em conjunto e mantendo seus trabalhos individuais. As fronteiras desse “coletivo” são também fluidas e podem abarcar “todos aqueles que fecham com a gente”. O que coloca o estúdio em ação são mais questões que concernem às relações sociais e à criação artística do que o mero ganho monetário.

Rocha, mais do que intérprete, é hoje compositor, e a conversa com ele deixa evidente que o modo como cada um deles encara o Funk, se distancia em muito de atividades espontâneas, não programadas ou ingênuas, como muitas vezes são caracterizadas as manifestações estéticas populares. Rocha fala explicitamente do poder de transformação da arte. De como a estética e a conectividade substituem o político e a ideologia na afirmação de posturas desafiadoras perante a sociedade formal. O modo como Rocha, Catra, Kapella, WF e Jota conduzem seus passos está estreitamente ligado a um projeto. O Funk, para Rocha, é um

(...) ideal... Tanto que ele invadiu tudo. A música, independente da letra, ela é forte. Invade qualquer lugar. E eu gosto disso. Acho legal isso. Podem vir mil barreiras, mas o Funk, ele passa por todas essas barreiras. Faz parte do Rio de Janeiro. Ele mesmo se fixou. Tô aqui. Não saio mais daqui.

Um “ideal” que é ao mesmo tempo individual e coletivo. A começar pela maneira como o cerne do coletivo conduz suas atividades na música. Gravam em conjunto, mas cada um cuida de sua carreira “individualmente”, realizando trabalhos independentes. A maneira como se dão as parcerias musicais ilustra bem esta dinâmica. Rocha explica que muitas vezes está escrevendo uma letra e “chega o Beto [da Caixa] e dá uma ideia; aí o Wagner *tá* chegando” e dá nova sugestão.<sup>4</sup> Ou Rocha está “sem cabeça” pra finalizar uma música, chega “um amigo” e oferece uma solução. Na hora do registro, porém, a música pertencerá a Rocha: “É um ajudando o outro coletivamente. Mas o trabalho é ao mesmo tempo individual, porque cada um vai ter o seu trabalho”. As parcerias podem se dar também na hora de interpretar uma música, “fortalecendo o parceiro”<sup>5</sup>

Jota conversa com Naja, técnico de som e músico de Pagode. Jota lhe diz algo que não compreendo de imediato. Fala sobre “ar mona”, que poderia ser também “as monas”, já que a letra S é muitas vezes pronunciada como um R aspirado. Mas não, Jota fala sobre a harmonia, “harmôna”. Ele diz para Kapella que dará trabalho “ajeitar” a música que este manipula no computador, e me explica que o cantor da mesma “não tem voz pra cantar Melody, não é cantor de Melody”, estabelecendo-se um embate entre voz e fundo musical, a base. Digo a Jota que concordo com ele. Que voz e fundo musical soam descompassados; não mesclam, não combinam. É então que Jota começa a me definir o que recorta a música Funk enquanto gênero musical e me introduz mais propriamente em questões relativas à criação e à criatividade.

Você não pode usar muita harmonia no Funk, porque ele se desclassifica de Funk. O Funk não é rico em harmonia, ele tem uma harmonia e você tem que saber não escastrar muito a harmonia do Funk.

A “harmonia”, que “descreve e normatiza as relações de construção e encadeamento dos acordes dentro do sistema tonal” (Buarque de Holanda Ferreira, 1986: 882), diferencia especialmente as musicalidades do Funk Melody e do Proibidão. O primeiro, dono de letras românticas, mesmo sendo um sub-gênero mais melódico e harmônico não pode ainda assim ser excessivamente harmônico. Deve manter uma certa escassez, uma “pobreza lírica e melódica” que tanto desgosto causa aos

“peritos” (Herschmann, 2000: 223) e aos “críticos”, regidos por uma “preconceituosa cartilha de música de qualidade” (Vianna, 2003:19). Essa economia nos aspectos lírico e harmônico do Funk convive com o exagero de sua estética hiper-realista e remetem ambos aos traços de contenção e exuberância que, como mostra Santuza Cambraia Naves (2001), conviveram lado a lado e marcaram a produção de diferentes representantes da Bossa Nova. A pouca riqueza harmônica do Funk, como coloca Jota, contrasta ainda com outras de suas manifestações, como a estética do corpo que, em consonância com a lógica a reger a indumentária no Baile Funk (Mizrahi, 2006; 2010b), afirma através dos objetos uma “estética da abundância”<sup>6</sup> que busca desfazer através da aparência o contorno totalizante com o qual muitas vezes se localiza, inclusive no próprio contexto de investigação, aqueles rotulados como “pobres”.

A parcimônia com que elementos melódicos são usados na música Funk é mais evidentemente assumida pelo Funk do tipo Proibido, aquele que, sinteticamente, enaltece através de suas letras as ações dos bandidos. Nas palavras de Jota:

O Proibidão não tem harmonia, não tem melodia, é uma batida. O cara capricha na batida de todos os jeitos que ele pode colocar em cima de uma voz, só uma voz.

É por este motivo que aquele que canta esta variante de Funk raramente possui voz apropriada para cantar um Melody, produzindo a inadequação entre voz e base presente na música em que Kapella produzia<sup>7</sup>. Como o cantor não possuía em sua voz a melodia necessária para a execução de uma música do sub-gênero, acabou-se por “exagerar” na melodia da base musical, e a produção resultou dissonante de seu estilo.

## Ética e estética

Funk Carioca e o Hip-Hop nacional possuem pontos de contato, partilhando universos musicais e contextos sociais, como os músicos que passam pelo estúdio da Sagrada Família permitem notar<sup>8</sup>. Ambos cantam *raps*, mas *rappers* são chamados apenas os cantores de Hip-Hop, como Kapella. Catra, por sua vez, é um MC, terminologia que se aplica ao cantor de Funk. Ainda assim grava com constância músicas de Hip-Hop.

O que move Jota em direção a um ritmo e o afasta do outro relaciona antes aspectos de ressonância cultural do que puramente de qualidade musical e melódica. Ao perguntar a ele, que já compôs e cantou músicas de Hip-Hop, qual a diferença entre escrever uma letra de um e outro estilo musical, ele estabelece uma relação direta e imediata entre ética e estética: “Você não pode pegar um Hip-Hop e ficar lá, lá lá, lá, igual o Funk faz”. Pergunto-lhe “como assim lá, lá, lá, lá”?, e ele responde que não é possível cantar no Hip-Hop “uma melodia tão simples assim”: “ela quer/ela dá/ ela quer/ela quer dar”, exemplificando com a passagem de uma música Funk que canta Catra: “Isso aí não tem no Hip-Hop”. Pergunto se isso não pode ocorrer no Hip-Hop:

Não [é que não pode]. Não existe isso. O Hip-Hop já vem com mais outras influências. Do Jazz, do RB [Rythm and Blues] contemporâneo. A galera já é mais *tah*, sou do Hip-Hop. A galera do Hip-Hop já é mais metida. Não sei o que passa pela cabeça, não sei se é porque a música é mais rica. [É um] estilo musical que implica a alta sociedade. Você não vê a premiação da música? A maioria dos caras que tão ganhando são os *rappers*. As cantoras de Rhythm and Blues que cantam Hip-Hop também. Então o rap tem isso aí. Eu não vou falar contra o rap mas não é o que eu quero.

Os *hip-hoppers* se julgariam “superiores” pelo fato de produzirem uma música “mais rica”, tanto por suas influências musicais – “o Jazz e o Rhythm and Blues contemporâneo” – quanto pelo fato de sua matriz norte-americana movimentar altas cifras na indústria fonográfica global. O Hip-Hop é para Jota o ritmo dos poderosos.

O mesmo vale para o MC Black Ney, que nesta tarde estava no estúdio tentando reatar o elo desfeito com Catra, aparentemente por negligência do próprio Black Ney. Nascido Waldnei Bispo, na Bahia, ele se utilizou do termo Black ao criar seu nome artístico por ele ser “da cor”. Black Ney iniciou sua carreira em São Paulo, como cantor de Hip-Hop, e ao chegar no Rio de Janeiro notou que o ritmo não possuía tanta penetração: “não era bem aceito”. Ele contrapõe Funk e Hip-Hop ao delinear este último em termos que caracterizam a chamada “indústria do jabá”, através da qual músicas e estilos musicais alcançam grande circulação e sucesso comercial graças à pressão do grande capital.

Pra você seguir no Hip-Hop tem que ter um investimento muito forte: gravadora, um empresário sinistro bancando a parada toda. Em qualquer lugar do Brasil.

No Brasil, continua Jota, o Hip-Hop é “cego”, “puxado”, não possui a autonomia que conduz o ritmo ao qual se filia: “Ele [o Hip-Hop] não vai igual ao Funk. Solta que eu sou o Funk. Eu entro em qualquer lugar”. Jota, como Rocha, está interessado na comunicação que o Funk produz e lhe permite estabelecer. E como o parceiro, Jota vê no Funk uma autonomia que não encontra em outros ritmos musicais:

O rap tem barreiras. Não sei porquê, mas tem. Parece que a galera não curte legal a ponto de ter bailes de Hip-Hop e encher igual ao Funk, entendeu? Isso que eu tô te falando: o Funk *tá* dominando os espaços das outras músicas. O Hip-Hop *tá* perdendo espaço. Hip-Hop brasileiro, nacional, já não tinha espaço. Agora com o Funk explodindo forte, *tá* acabando mais ainda o espaço deles.

Acrescenta que não é possível um músico viver no Brasil do Hip-Hop:

Quem vive? Racionais e MV Bill só?! Marcelo D2?! E os underground? Kapella é underground e vive de produção.

A *autonomia* que emerge das falas de Jota, Rocha e Black Ney relaciona-se à independência que o Funk possui da indústria fonográfica formal, notada desde os

seus momentos de fundação (Vianna, 1988), e se afina com as exigências postas pela reestruturação do “grande business da música gravada” (Herschmann, 2007: 179). Mas ao invés de me ater a questões mercadológicas, me interessa seguir pela pista deixada por meus interlocutores e elaborar a estreita vinculação que se estabelece entre criação artística, difusão e circulação. Padrão estilístico e circuito de consumo se equiparam. Continua Jota:

O Funk precisa de harmonia, mas você não pode exagerar muito. Tem um padrão. O Funk tem um padrão, você não pode viajar. O padrão seria o que vai tocar num circuito que já existe, favela, boate, se não você vai ficar com um Funk pra ficar escutando dentro de casa. Não vai ser comercializável.

A criação coloca em relação produção e o consumo, pois “tudo tem um circuito”, e é este “circuito” por onde as músicas Funk circulam que dará o “padrão” de variação para a sua harmonia bem como o “parâmetro” para a construção das letras das canções. É a audiência, a recepção que deverá ser atendida.

O exercício que me parece relevante fazer é problematizar como pode ser pensada a autonomia da criação artística em contextos modernos que escapem à oposição indivíduo *versus* sociedade. Veremos que a “autonomia da arte”, como delineada por Jota, Rocha, Black Ney é muito diferente da que encontramos nas artes visuais moderna e contemporânea, pois ao mesmo tempo em que prescinde do “gênio criativo”, coloca em evidência a relevância que possui a individualidade para a criatividade. Se a definição de artista ocidental é exemplar do modo como é conceptualizada a pessoa individual no Ocidente e é caracterizada pela liberdade total de invenção que possuiria o criador único e soberano da obra de arte, proprietário exclusivo de algo que pertence ao domínio do extraordinário, no ambiente Funk a arte é autônoma, mas não o artista. A arte, para ser arte, de acordo com o artista Funk, precisa circular, ser consumida e romper a barreira do extraordinário.

A ideia de uma “arte pela arte” tem como referência fundamental a definição do artista feita por Kant. De um lado, as atividades artísticas são descritas em contraposição às desempenhadas pelo artesão, que “simplesmente segue regras”, ao passo que o artista, mesmo seguindo-as adicionaria a “espontaneidade” essencial à beleza (Boden, 2002: 479), e à própria definição de arte. De outro, as belas artes em Kant se diferenciariam da natureza por serem “produto da liberdade humana” (Crawford, 2002). Além disso, as elaborações do filósofo alemão sobre o “gênio criativo”, mesmo que considerem a necessidade de esforço e treinamento para o seu desenvolvimento, ou que a criação imaginativa muitas vezes deve se submeter ao julgamento disciplinado, promulgou o romântico mito do gênio como “abençoado pela extraordinária e inexplicável faculdade da criatividade” (Boden, 2002: 480).

## A lógica criativa e a não-proeminência da palavra

Sandrinho chega e Kapella cede a ele o seu lugar. Acompanhar o seu trabalho de produção musical rende muito e esclarece as questões relativas à criação levantadas por Jota. Sandrinho, hoje com 30 anos, é o DJ número um de Catra, com quem co-

meçou a trabalhar em 2000, com um intervalo entre os anos de 2005 e 2008. Ele enfatiza que jamais fez qualquer curso de DJ e que aprendeu o seu ofício observando o irmão mais velho, que também era *disc-jockey*. Sandro começou a discotecar aos quinze anos de idade, e hoje concilia o trabalho com Mr. Catra com a carreira independente que lhe garante sólida presença na Europa.

Conversamos sobre a música *Olha a vibe*, recém produzida por ele, e a primeira constatação a que chego é que a noção de ‘canção’, no sentido de uma “composição musical popular ou erudita para ser cantada” (Buarque de Holanda Ferreira, 1986: 332) vai se tornando inválida para designar as produções Funk.<sup>9</sup> Rocha já antecipara esta ideia, ao esclarecer que o Funk, hoje, depois do surgimento das “montagens”, não permite mais letras longas, como o próprio Jota falara, ao afirmar que o Hip-Hop não pode abarcar melodia e letras tão simples com o Funk faz. O que Sandro fará, entretanto, será manter a simplicidade da letra, na verdade excluindo-a, transformando palavras e fraseados em som, de modo a produzir uma longa “montagem” Funk altamente rica em conteúdo melódico, e ainda assim se manter fiel ao ritmo musical no qual se engaja.

Começamos o processo de exegese da música. Mesmo seguindo por uma abordagem conceitual que questiona o lugar que a palavra pode possuir no processo de extração de sentido, intrigada pelo significado que poderia possuir sua letra, que a mim parecera enigmática, incorro no vício produzido pela vertente antropológica fiel à proeminência da linguagem e inicio a minha investigação com uma curiosidade silenciosa sobre aquele que seria seu sentido semântico. O que me diriam aquelas “categorias nativas”? Esta mesma dúvida me guiara a cada vez que eu me colocara a infrutífera missão de traduzir os “cantos nativos”, projeto que surtira efeitos em etnografias de contextos amazônicos<sup>10</sup>.

Não se trata de afirmar que as palavras não agem ou que as letras das músicas não possuem significado nem conexão com o social e a realidade. Mas a agência do som ultrapassa a das palavras. Além disso, existe uma comunicação que só se estabelece para os iniciados e que possui códigos em vários registros, e não somente o lingüístico. A definição do estilo musical Funk reside não em seu conteúdo mas em sua forma. É o ritmo e a melodia que definem o pertencimento da música ao estilo Funk e não o conteúdo de suas letras. Este traço certamente contribuiu para que uma tradução efetiva das letras das músicas não tivesse sido possível e a exegese resultou do próprio processo de imersão no campo e do extenso tempo de investigação. Pois o fato de partilharmos a mesma língua já havia me mostrado que se os termos lingüísticos poderiam não possuir o mesmo significado, não eram tampouco questões de ordem lingüística que poderiam iluminar o desvendamento que eu fazia da sabedoria nativa.

Reproduzo abaixo a ‘letra’ da *Olha a Vibe*. Visualizá-la já nos coloca no caminho que antecipo.

Olha a *vibe* me’irmão! / 130 BPM / [Hey, hey, hey]  
Vamo começá do jeito certo / Do jeito que tem que ser! / Aqui tá proibido!  
Tá proibido! Tá proibido! / [Êta pô!]  
Atenção, atenção! / 130 BPM / [À pedido, à pedido] / [À pedido, à pe-

dido] / Olha a *vibe* me'irmão! / [Ap, ap, à pedido]  
Atenção, atenção! / *Vamo começá* do jeito certo / Do jeito que tem que ser! / Aqui *tá* proibido! *Tá* proibido! *Tá* proibido! / Olha a *vibe* me'irmão! / Êta pô!

[Que isso. Como é que é o bagulho?]

[Êta pô!] / [À-à-à-à-à-à, à pedido] / [À pedido, à pedido] / Olha a *vibe* me'irmão! / [À pedido, à pedido, à pedido]

Pára tudo / *Vamo começá* do jeito certo / Do jeito que tem que ser! / Aqui *tá* proibido! *Tá* proibido!<sup>11</sup>

Rindo de minha pergunta sobre quem teria tido a “ideia” que originou a música, Sandro me responde que “não teve ideia nenhuma” e repassa comigo os procedimentos que tomou e lhe permitiram originá-la. Chama assim atenção para a natureza processual dos mecanismos que regem a criatividade, como problematizado em dois diferentes trabalhos.

Matthew Rampley (1998) especialmente interessado na criação artística, busca uma alternativa para a apreensão e definição de criatividade que escape às definições kantianas de arte – como pertencente ao domínio do extraordinário – e de “gênio criativo” - persona soberana de toda fonte de criação. Rampley se volta para a teoria do “acompanhamento de regras” [*rule-following*], como elaborada por Wittgenstein, rompendo com a noção de que “com as regras o sistema continua um dado” (Rampley, 1998: 272). As regras, como as placas de sinalização, “indicam uma direção mas não mapeiam todos os passos do caminho”, como não contêm o lugar a que o viajante, o jogador ou o artista criativo chegará. Seguir regras tampouco significa que “todas as aplicações da fórmula estão previstas ou contidas pela fórmula em si” (Rampley, 1998: 273). É no próprio processo de criação que o artista, ao se deparar com distintos limites, encontrará saídas e adotará ou não as regras do jogo: o “processo de seguir regras é a fonte de criatividade” (Rampley, 1998: 275).

Ingold e Hallam (2007) estão interessados na criatividade de modo amplo, e não apenas como esta pode ser conceptualizada em contextos artísticos em seu sentido estrito. A ênfase recai sobre a improvisação e sobre o modo como o processo criativo surge como o caminho que se toma em busca de soluções muitas vezes cotidianas. Ingold (2007), se apoiando na filosofia de Henri Bergson, está especialmente interessado no modo como a criatividade pode ser dissociada da inovação e do novo, dando destaque à improvisação como “generativa da forma” (Ingold, 2007: 46). A criatividade residiria no “projeto de manter a vida acontecendo” [*keep life going*] (Ingold, 2007: 48), em contraste com uma visão “combinatória da criatividade”, uma geração infinita de novidades através do rearranjo de elementos pré-existentes, subjacente à noção lévi-straussiana da mente criativa como uma *bricoleur* (Ingold, 2007: 45).

Logo que voltou a trabalhar com Catra, no início daquele ano de 2008, Sandro pediu a Sabrina, então produtora dos eventos do MC, a gravação de algum “show do Negão”. Sandro diz que queria produzir “novidades” para o cantor, mas não lhe interessava uma voz “de estúdio”, pois ao vivo “você pega aquela *vibe* do público”. A

*vibe* é a vibração, a energia, algo similar ao que já foi chamado de “astral”, à qual Catra se referia, falando com o público, entre uma e outra música: “olha a *vibe*”, “sente a *vibe*”. O “do jeito que tem que ser” foi retirado da introdução que Catra faz recorrentemente ao início de seus shows, antes de entoar o louvor a Deus: “Pra começar do jeito certo! Do jeito que tem que ser! O Senhor é meu pastor e nada me faltará!”. O “*tá proibido*”, por sua vez, é proferido no momento em que ele faz uma ode à maconha. Sandro então “meditou” e separou as frases que queria usar. Fez também a base, um “corpo da música todo eletrônico”, com *samplers*, sons tomados de empréstimo mais precisamente ao House.

Em seguida, Sandro colocou sobre a base de House, *beats* de Funk, bem como as vozes Funk “mais cantadas, mais suingadas, mais melódicas”, quando comparadas à voz que é “mais sampleada” do House. A escolha do House não é aleatória. Ocorre pelo fato de as músicas deste ritmo possuírem a mesma “velocidade” que o Funk, em torno de 129 e 130 BPMs, dependendo do produtor. Algumas produções de Hip-Hop também podem ser sampleadas e incorporadas ao Funk. Catra, quando da visita de um “DJ de fora”, incorporou a base feita a partir do *sampler* de uma música do *rapper* norte-americano Jay-Z a uma música sua Funk. Conseguir fazer isso, explica Sandro, porque a música do norte-americano possui 65 BPMs, a metade da velocidade do Funk, permitindo assim o casamento de um e outro ritmo em uma mesma música.

Voltando à *Olha a vibe*, Sandro decide então “brincar” com a similaridade e a diferença. A diferença com que as vozes são trabalhadas em um e outro ritmo é presentificada pela voz cantada de Catra. E com a fala e a voz de Catra, são afirmadas as equivalências de velocidades que possuem os ritmos: “130 BPM!”. A diferença na cadência, no *beat* do House, que “é aquela coisa reta, que não tem virada” é sobreposta pelas “viradas loucas” do Funk, que “vai, volta, vai, termina, volta”.

Sandro vibra com sua criação: “Parece uma escola de samba entrando na avenida!”. Logo que Catra e Sandro começaram a trabalhar, ainda em 2000, o MC teria lhe dito que gostava de suas músicas com muita “percussão”, algo infrequente na época, o que levou Sandro a perguntar se Catra era “macumbeiro”. Ao provocar Catra com a sua pergunta, pois ser chamado de “macumbeiro” neste contexto pode ser uma ofensa, Sandro denotava o seu estranhamento com a solicitação de Catra para inserir elementos percussivos na música Funk. Gostar de “batuque” parecia-lhe incomum entre funkeiros e faria mais sentido entre aqueles próximos do universo da Umbanda<sup>12</sup>. Hoje, Sandro concorda com Catra que o Funk é um “samba eletrônico” e se isto é verdade, a *Olha a vibe*, além de homenagear a afirmação de Catra, é uma mostra convincente do modo como sua porção eletrônica permite ao ritmo inovar e a certo modo re-inventar tradições: “A parada tem som de samba, não adianta. Mas a marcação, a cadência que a música tem é eletrônica”, diz Sandro.

A letra da música, por sua vez, tem igualmente significado musical, melódico, e não exatamente de conteúdo semântico. As palavras e os fraseados valem como mais um som, um instrumento musical. Este é o modo através do qual Catra lida muitas vezes com sua voz, como um instrumento musical sem o qual, afirma, não seria ele mesmo: não seria Mr. Catra, nem Wagner Domingues da Costa, nem Negão<sup>13</sup>. Seria a instância de outra pessoa. O que Sandro está fazendo é assumir de maneira mais evidente a musicalização da palavra falada, já contida no modo como são engendrados muitos dos sons que recheiam as “bases” das músicas Funk.

Os diferentes sons que uma palavra como “chão” pode produzir, por meio da aplicação de distintos “efeitos”, reforçam a lógica que transforma a palavra em som. O “reverbe” reproduz a palavra como um eco, reverbera o som. O “reverse” “reverte” a palavra, como diz Buiú, o DJ mais jovem da “firma”, invertendo-a de traz pra frente e transforma-a no som “ôj”. O “delay” igualmente reproduz a palavra como um eco, mas indica através da variação de tom um afastamento físico do som. Já o som “tchow”, deriva igualmente de “chão”, mas chega a esta forma não através da aplicação de efeitos. Neste caso, explica Buiú, a palavra chão é “cortada pela metade”, gerando assim o som “tch”, que é colocado em “seqüência” até ser distorcido pela velocidade da música: “tch, tch, tch, tchow”.

O *beatbox* é outra manifestação desta tendência de transformação da palavra em som, na medida em que a voz cumpre papel exclusivo de instrumento musical. Estruturado como um *loop* – um ciclo de uma frase musical, com começo, meio e fim, que se repete do início ao término da música, continuamente, em um intervalo determinado de tempo que dura apenas alguns segundos – o *beatbox* é produzido pela voz que reproduz o som de um ou mais instrumentos de percussão. Entretanto, os *loops* podem ser produzidos a partir de qualquer som: voz, instrumentos de percussão, sons *sampleados*, isto é, apropriados de outras produções e convertidos em timbres eletrônicos através do *sampler*<sup>4</sup>.

Os *beatbox* produzidos pela voz de Catra estão presentes em grande parte das “bases” de músicas Funk. A “base”, como o nome diz, consiste na base melódica de uma música que receberá posteriormente a letra, ou no limite, a voz. Sandro, como Catra, um cantor, partem primeiro da base para então colocar a letra. Sandro diz que primeiro prepara a “base” e depois chega à voz que lhe parece se adequar a ela. A “base” resulta de *beats* sobre *beats*, da junção e sobreposição de diferentes batidas, como o “Tamborzão”<sup>5</sup>, a “Guerra de Atabaque” ou “Macumba”<sup>6</sup>, e outros *samplers* provenientes de músicas estrangeiras, como o Miami Bass, o ritmo que é tido como o grande originário do Funk Carioca. Dominar todos estes recursos faz parte do trabalho de um produtor de Funk Carioca, bem como do produtor de música eletrônica em geral. Os DJs exercem grande parte de seu ofício como produtores de música. É assim que majoritariamente produzem inovações na cena Funk.

Além das vozes de Catra, Sandro colocou na *Olha a Vibe* outros “elementos Funk” sobre o “*sampler* gringo” que, afirma, é possível perceber que é “gringo”, estrangeiro, ao contrário do brasileiríssimo “Tamborzão”. O que faz um *sampler* ser interessante reside também no fato de ele ter sua origem reconhecível. A sua condição estrangeira deve estar presente, pois torna evidente a comunicação entre os estilos musicais. Os “elementos Funk” de que fala Sandro são, além do Tamborzão, as sentenças “êta pô!” e “a pedido”, o “gemido de mulher”, a palavra “chão” e o “pontinho” do Planet Patrol<sup>7</sup>. A palavra “chão” aparece na música em duas versões: em “seqüencial”, virando “tó, tó, tó, tó, tó”, ou a frase “oi chão” que vira “oije, oije, oije”. É interessante notar que o que pode converter algo em “elemento Funk” é menos a sua autoctonia e mais a premência ao estilo musical. A palavra “chão” não é um elemento Funk incorporado ao ritmo aleatoriamente. Esteve e continua presente nas performances de MCs que, acompanhados de dançarinas ou dançarinos, comandam as coreografias pedindo-os que rebolem “até o chão”, proferindo muitas vezes somente a palavra em seqüência ritmada: “chão, chão, chão!”.

Como um desses “elementos Funk” não-“gringos” encontra-se um *beat* estrangeiro, o “pontinho” proveniente da música do grupo Planet Patrol, de Miami Bass. *Samplers* de Miami Bass por si só podem ser qualificados como Funk na medida em que são considerados por muitos como o ponto de partida para o Funk Carioca, em especial a batida “volt mix”. Mas o “pontinho” do Planet Patrol, isolado pelo DJ Fábio, do Castelo das Pedras, casa de shows da Zona Oeste da cidade, virou verdadeira febre no verão de 2008, compondo uma série de produções Funk. A identificação entre o elemento estrangeiro e o seu público acabou por nacionalizá-lo.

Vemos assim que o conteúdo semântico das palavras não é capaz de por si só revelar o significado que possuem na música e em sua letra. Por outro lado, os elementos de linguagem transformados em som não são eleitos apenas por sua sonoridade e musicalidade. Essa não-proeminência da palavra sinaliza para o deslocamento do social que vem caracterizando as produções Funk da primeira década deste século. Indica ainda um caminho de análise pelo qual sigo, segundo o qual a arte, mesmo que estudada por um cientista do social, não representa o real, mas revela “a verdade da convenção” (Weiner, 1997: 201). As práticas artísticas, sejam elas produzidas em contextos mais ou menos hegemônicos, “podem não ter nada a ver com o tornar a sociedade visível e tudo a ver com o delinear dos limites da ação humana e do pensamento” (Weiner, 1996: 7).

O que proponho é avançar na discussão da relação entre arte e cultura sem que a necessidade de referenciá-la a um contexto de produção, como defende Clifford Geertz (1997 [1998]), seja a única e necessária condição. Em alguns momentos, é verdade, o contexto cultural parece ser mesmo o fundo que permite explicar a figura, a criação musical Funk, mas em outros a arte se mostra autônoma do *socius*, de sua referência social, e só a invenção e seus mecanismos são capazes de dar conta de si própria, como em Roy Wagner (1981 [1975]), que desvincula a questão da criatividade de uma explicação social ou mesmo culturalista e defende que arte e antropologia podem ser pensadas em uma mesma chave, ambas se alimentando dos tropos e metáforas que encontram no mundo. A antropologia “inventa” a cultura que estuda por meio de um processo de objetificação daquela realidade que o antropólogo está chamando de “cultura”. Por outro lado, os nossos interlocutores em campo também inventam a nossa cultura, ao objetificarem as instituições que entendem nos sintetizarem. Wagner nos fala de como nós estamos presentes no mundo deles e eles estão presentes em nossos mundos, e como é ao compartilhar presenças que descrevemos a nós enquanto “inventamos” a eles. De modo análogo, a dinâmica criativa Funk usa os símbolos da “favela” e da “pista”, as imagens que a “cultura” oferece, como um acervo imagético, um “conjunto instrumental” a fornecer o repertório sobre o qual o artista *bricoleur* trabalhará. Ao invés da cultura explicar a arte, temos a invenção da arte permitindo ver como a cultura se “inventa”.

Catra, o mestre das paródias, o mago na arte de equivococar o outro por meio do uso que faz das palavras, aspecto que infelizmente não terei tempo de explorar aqui, é categórico. O que define o Funk

é o BPM. 130 BPM de música eletrônica. [Mais do que letra, mais do que sensualidade], é o *beat*. Porque o *beat* toca sozinho. Você sabe que é Funk. Você vem cantando uma letra sensual, depois entra o *beat*. É o *beat* que dita.

Funk é em primeiro lugar música, feita dentro de certos limites convencionados. É preciso se submeter ao seu *beat*. E as razões que o move são também as da “arte pela arte”, o prazer da pura criação, do exercício da invenção, como coloca Catra.

A gente fazia muita coisa em cima da base dos gringos. Agora a gente tem que criar. E essa que é a melhor, a coisa mais gostosa.

## A liberalidade das apropriações

A *lógica apropriativa* que rege a criação artística Funk é extremamente atuante, como notou Herschmann (2000) que se volta para a “estética da versão” (2000: 220) na caracterização do Funk em contraposição ao Samba: enquanto os agentes do primeiro reconheceriam em sua criação um “artefato cultural”, aqueles envolvidos na engrenagem do último preservariam seu “mito da autenticidade”. Ao meu ver, não é a lógica apropriativa em si que pode nos oferecer o diferencial do Funk. Esta, além de caracterizar a música eletrônica como um todo, mais bem parece ser um princípio geral da criatividade cultural e artística além de um dispositivo que aproxima as racionalidades das produções do conhecimento antropológico e da arte contemporânea.

Claude Lévi-Strauss (1989) traça um paralelo entre o modo de operar do artista e o pensamento mítico através da figura do *bricoleur* que inventa criativamente a partir das apropriações que faz dos elementos contidos pelo conjunto que forma o repertório pré-determinado sobre o qual elaborará. Arnd Schneider (2006), interessada mais especificamente nas incorporações feitas por artistas contemporâneos de elementos estrangeiros, condiciona a atividade apropriativa à própria qualidade de *otherness*, de estrangeirismo. Barbara Stafford (2007), igualmente analisando contextos artísticos ocidentais, chama atenção para o lugar central que ocupa a atenção visual na apropriação de imagens pela mente que serão posteriormente convertidas em representações mentais. Nicholas Thomas (1991) nos mostra como a troca interessada e a posterior domesticação estética dos objetos incorporados pelos “nativos” esteve desde cedo no horizonte das relações inter-étnicas, em particular aquelas levadas a cabo no Pacífico. George Marcus e Fred Myers (1995), focando menos sobre a produção de arte e mais sobre as políticas que governam os mundos artísticos contemporâneos, igualmente evidenciam o lugar que a alteridade possui, tanto para a arte como para a antropologia, no mapear do modo pelo qual acontecem as trocas entre as culturas. Por fim, James Clifford (2002) descreve o “mecanismo da *collage*” como paradigmático da racionalidade que traz à luz os trabalhos etnográficos. Os onipresentes “procedimentos surrealistas” consistiriam em retirar “distintas realidades culturais” de seus contextos e submetê-las “a uma perturbadora proximidade” (Clifford, 2002: 167).

É a especificidade do modo como se movimenta o mecanismo apropriativo no Funk que pode nos oferecer dados para o processo de demonstração necessário para recortar esse complexo estilo musical. Pois de um lado, o que nos dizem os sujeitos criativos que viemos acompanhando é que o que fazem, ao fim das contas, é música. Mas, ainda assim, tratamos de uma criação musical que não pode ser desvinculada de seu contexto de produção. Se o social não a explica, sem o social não a apreendemos.

A dinâmica expressa pela categoria nativa “rouba-rouba”, empregada para designar o ato de um músico se apropriar integral ou parcialmente da produção de outro, evidente no procedimento de feitura de uma única montagem, é magnificada através da engrenagem de criação funkeira como um todo, estando presente não apenas na elaboração de suas bases musicais, mas igualmente nas letras dos *raps*, e engloba a difusão do ritmo. O que diferencia o Funk Carioca é a *liberalidade* que rege a prática de sua *lógica apropriativa* e a concomitante *velocidade* com que ela é colocada em marcha graças à *informalidade* que governa as relações entre seus agentes. A *informalidade garante a eficiência da produção funkeira*, de suas apropriações, e igualmente alavanca a sua difusão. Entre funkeiros, ao contrário do que ocorre com as produções de música eletrônica realizadas nos grandes centros da indústria fonográfica mundial, não se pede autorização formal. Primeiro é feita a apropriação para então “deixar rolar”, esperar para ver o que acontece. Como diz Sandro, “no Funk os cara ouve uma parada, já pum. Já faz o loop, já edita, já joga na música. Já no Eletrônico, no House, no Baltimore, os cara são mais *organizados*”.

A velocidade é inerente ao Funk, está presente em muitas de suas instâncias, na “vida loka”, na vida “corrida”, e é muito valorizada pelos funkeiros, artistas ou não. No que toca à produção musical ela não apenas é afirmada e re-afirmada pelas BPMs, as batidas por minuto, como é viabilizada pela informalidade que rege a conduta dos artistas. A própria materialidade do equipamento que produz a música Funk é facilitadora da velocidade com que os seus artistas se deslocam pela cidade. Só o Funk permite a seu artista realizar tantas apresentações em uma única noite, afirma o produtor de eventos Magelo, com experiência também na realização de shows de outros ritmos musicais. Munidos de um *laptop* ou uma MPC, o MC e o DJ possuem reunidos os equipamentos necessários para realizarem suas performances, ao contrário dos muitos instrumentos acústicos necessários para que os muitos componentes de grupos de Pagode Romântico realizem suas performances musicais<sup>18</sup>.

No que concerne à liberalidade, os artistas Funk não só não pedem autorização para a utilização de trechos de produções Funk. A informalidade com que são realizadas as apropriações é estimulada e muitas vezes permitida de modo velado, o que, contudo, não livra o processo de tensões. Do mesmo modo como Sandro produziu o seu *Olha a vibe* oficialmente, no sentido que em acordo com a escala produtiva da companhia na qual trabalha, se utilizando de *samplers* da voz ao vivo de Catra em uma produção para o próprio artista, produtores contratam e gravam shows para ter material ao qual de outro modo não teriam acesso<sup>19</sup>. Sandro acrescenta que não cabe a ele, nem a Catra e nem a ninguém proibir a prática, pois além desta estar “ajudando a divulgar o artista”, está também “ajudando o cara a tocar música”. Entretanto, há um limite tênue e subjetivo, regido por uma certa lógica da camaradagem e um código de honra, para o modo como são feitas estas apropriações e como elas serão posteriormente utilizadas.

Deixa os cara gravar porque ele sabe o que ele vai fazer. Ele não vai pegar a música pra negociar. Ele vai pegar a música pra tocar, pra passar pra outro DJ, pra jogar na internet, pra jogar na rádio. A divulgação no Funk rola por meio disso. Você pegando uma coisa de um, com uma coisa de outro. E aí o DJ mesmo cria a seu modo a sua produção, e aí ele vai divulgando.

A rapidez e a informalidade foram ainda responsáveis por um dos grandes sucessos Funk do verão de 2008. O MC Rael, autor da pornográfica “Ai meu peru” não estava cantando no baile nem fazendo show, mas “improvisava” no Complexo do Alemão. Gravaram então a sua “capela” e fizeram a música.

Ai, ai, ai meu peru / Ela senta c’a xota / Ela senta com o cu / Ai meu peru

Essa novinha é safada / Dá a buceta / E dá o cu / Ai meu peru<sup>20</sup>

## Criatividade, individualidade e coletivo

Criação e difusão estão de fato estreitamente relacionadas e estabelecem ou ampliam os parâmetros do estilo musical. Ainda conversando com Sandro sobre o processo de fatura da música *Olha a vibe*, digo-lhe como a acho instigante e que no meu entender ele sabe lidar bem com o desafio de fazer uma música “moderna”, que atenda ao gosto de platéias mais cosmopolitas, mas que permanece sendo Funk, e faço referência a outros DJs que em busca de recepção similar, acabaram por fazer produções que ao meu ver não são mais Funk. O selo alemão Man Recordings adjetiva positivamente tais produções como “pós baile Funk”<sup>21</sup>. Sandro concorda com a gravadora, mas de modo não tão otimista. Entende que estas produções não são para este “momento” e referem-se a uma música com a qual “as pessoas não vão se identificar”<sup>22</sup>. Sandro mais uma vez enfatiza a importância que possui na música que produzem o vínculo entre a criação artística e sua audiência. Se o *beat* eletrônico permitiu inovar a tradição do Samba, o consumo colocou um limite para a inovação, norteando uma busca por algo “novo”, “diferente”, e com o qual a audiência se “identifique”. Mas nem sempre é preciso ser assim, e a audiência, ao invés de constranger a inovação, pode conceder o seu norte, produzindo o esgarçamento dos limites, de modo que a recepção e o consumo podem indicar os caminhos para estas mesmas inovações.

A Putaria, o sub-gênero de Funk que em muitos aspectos pode ser considerado o substituto para o Funk Proibido, é uma inovação que surge em função da busca de seus agentes por uma maior circulação do ritmo que se “encaixou” no gosto carioca e brasileiro, como disse Dr. Rocha<sup>23</sup>. Assim, se falas mais informadas por uma noção que apreende produção e consumo em uma chave dual entendem que o mercado “impõe” ao MC de Funk que ele cante coisas “vergonhosas”, dentro do “Estúdio Sagrada Família” vemos que foi a sintonia entre a sensualidade das letras e a expectativa do público que produziu a novidade, de modo que a audiência ampliou os limites para que a inovação ocorresse. Como coloca Marshall Sahlins (2003), não devemos ser ingênuos a ponto de acreditar em uma imposição do gosto por meio de ações conspiratórias por parte dos produtores, mas não podemos tampouco cair na “mistificação inversa” e crer que a produção capitalista seja uma resposta exclusiva aos desejos do consumidor (Sahlins, 2003: 184).

As contendas que apropriações geram entre os artistas Funk derivam não do ato de incorporação propriamente dito, pois já vimos como ele é mola propulsora da engrenagem de produção, mas quando um destes, ao invés de “criar” algo “novo”

com as partes tomadas de empréstimo, simplesmente incorpora a produção integralmente, mudando a voz e declarando-a de sua autoria. Não produz assim algo “novo”. Desse modo, se os discursos dentro do estúdio trazem à tona a relevância que soluções cotidianas adquirem no processo de feitura de uma música, se afinando com as perspectivas que descentram o lugar do “gênio criativo” e da inovação, privilegiando o aspecto processual na elucidação da criatividade (Rampley, 1998; Ingold e Hallam, 2007; Ingold, 2007), os artistas Funk afirmam toda a sua pertença à Modernidade e ao Ocidente ao explicitarem o valor que atribuem ao novo, à inovação e à tecnologia.

Além disso, as rivalidades entre os artistas Funk colocam uma interessante questão para discussões relativas à autoria e à individualidade. Pois se as apropriações dos *samplers* acontecem livremente, a partir da noção de que este é de domínio público, material disponível para a livre criação, o resultado da ideia, da criação, é privado. Desse modo, a música Funk pode ser considerada um “híbrido” de duas perspectivas diferentes. De um lado, produz uma noção de propriedade intelectual e criatividade que se aproximam de seus correlatos melanésios (Strathern, 1999), derivados de uma rede que articula diferentes donos. Este traço pode ser notado em músicas que possuem mais de um dono: o DJ produtor, o MC que a interpreta e o seu compositor.

De outro lado, as bases das músicas são compostas de partes de culturas sonoras e musicais e formam assim um “híbrido” no sentido de James Clifford (2002). Entretanto, estas diferentes partes não possuem dono até serem arrematadas pelo DJ produtor. Assim, a música só adquire identidade após ter suas partes reunidas por seu criador individual, de modo que torna impossível tomar o DJ como uma personagem sem “rostro” ou “continuidade narrativa” (Ferreira, 2006: 287). As narrativas em torno da criação musical funkeira estão longe de configurar um autor anônimo. Nos ensinam, outrossim, que para se desconstruir a noção de indivíduo não é preciso que se reconstrua a sua contrapartida simetricamente oposta, que precisamente por esta sua condição lhe é complementar e dependente: o autor *faceless*, que não possui rosto.

O Funk produz uma noção de autoria que coloca em questão a propriedade individual [*ownership*], mas não evolui, do ponto de vista do seu produtor, para noções de feições mais pós-estruturalistas, como a “morte do autor” (Barthes, 1991) ou o anonimato e o murmúrio (Foucault, 1979: 160). O Funk nos permite “pensar a criatividade individual e a autonomia pessoal juntas com a vida em sociedade” (Lagrou, 1997: 47). Ao invés de “projetar o poder de criatividade para fora da sociedade” (Lagrou, 1997: 47), como faria o artista ocidental ao sintetizar a sinonímia que o indivíduo moderno promove entre coletividade e coerção, como já mostrara Pierre Clastres (2003), será a “a sociedade” que será exportada para fora do coletivo Funk.

Os artistas funkeiros sabem que para submeter-se ao coletivo não é preciso abrir mão da criatividade individual. Ao contrário, a relação é de interdependência, como bem nota Edward Sapir (1949). É a tensão entre parte e todo, entre cultura e personalidade, tão bem elaborada pelo antropólogo norte-americano, que garante a vitalidade da cultura, a sua condição “autêntica”, “genuína”. É a própria possibilidade de se exercer o potencial criativo individual, a factibilidade de sua viabilização, que previne uma cultura de se tornar “espúria”.

Uma perpetuação automática de valores padronizados, não sujeitos à constante remodelação de indivíduos desejosos de pôr uma parte deles mesmos nas formas que recebem de seus predecessores, conduz ao domínio de formas impessoais. O indivíduo se exclui, a cultura torna-se uma maneira e não um modo de vida: ela cessa de ser autêntica. (Sapir, 1949: 299)

Entretanto, a consideração do indivíduo como sujeito criativo e não mero atualizador não o deixa livre para inventar ao seu bel-prazer. A criação se dá na articulação de padrão e norma, de convenção e invenção. Como já notara o MC Jota, existe um “parâmetro” para a criação, não se podendo inventar livremente.

Contudo, não é menos verdade que o indivíduo nada pode sem uma herança cultural de que possa lançar mão. Não pode ele, com suas forças espirituais desamparadas, tecer um forte instinto cultural com o ímpeto de sua personalidade. A criação é a sujeição da forma à vontade de alguém, não a manufatura da forma *ex-nihilo*. (Sapir, 1949: 299)

A “individualidade (...) é para a cultura como o próprio sopro da vida” (Sapir, 1949: 310). Mas individualidade não é sinônimo de individualismo, como aprofunda Nigel Rapport (1992; 1997; Rapport & Overing, 2000). O individualismo é uma das possibilidades de conceptualização da pessoa individual e refere-se ao modo como a individualidade foi concebida no ocidente, “um *milieu* sócio-cultural particular” (2000: 179). A individualidade seria assim um traço universal do ser humano, o humano a priori, a base física-psíquica sobre a qual todo o conhecimento do mundo e toda a criatividade humana que se dá no mundo se assenta. (Rapport & Overing, 2000: 186-187)

Foi a necessidade de supressão da individualidade que tornou menos potente o argumento de Rampley (1998). Interessado em problematizar a relação entre o indivíduo criativo e os limites que lhe são dados, de modo a produzir um conceito de criatividade que não oponha o sujeito ao “sistema de regras”, o autor excluiu do processo inventivo a intenção do sujeito que cria e transferiu para o acaso, para a “sorte”, a responsabilidade de um trabalho denotar ou não criatividade. Rampley, como Ingold (2007), enfatizam a relevância que possui o aspecto processual na criação e desconfia da inovação como qualificadora de criatividade, sugerindo que aquela estaria somente “marginalmente” relacionada a esta. Mas diferentemente, Rampley desloca para a sombra o papel que os sujeitos criativos possuem no exercício da criação, papel que mesmo não tendo sido enfatizado por Ingold é implícito ao seu argumento de que são as soluções cotidianas desenvolvidas por, por exemplo, operários que executam o projeto de um arquiteto de renome, que trazem à tona mecanismos criativos. O esforço criativo, nessa perspectiva, não é subsumido mas pulverizado, reside na intenção de muitos.

## Informalidade, difusão e o “estilo favela”

A informalidade beneficia não somente a produção, como também a sua divulgação. Sandro acredita, inclusive, que a música não foi feita para ficar em poder de poucos, ela deve circular, pois o Funk “vive disso”: “Eu sou DJ, eu tenho que trocar figurinha com outros DJs para tocarem. Vamos supor, eu criei uma música nova do Catra... Aí faço uma parada maneira... Eu tenho que passar porque eu tô divulgando a música do Catra”. A música, enquanto está sendo executada, está se mantendo “viva”, defende Dr. Rocha.

A circulação da música e o afrouxamento na cobrança dos direitos de execução e autoria mantêm “acesa a chama do Funk”, diz Dr. Rocha. Pois se artistas mais estabelecidos registram sua músicas antes de as “jogar na pista”, antes de colocá-las em circulação, os direitos são cobrados mas de modo a manter a flexibilidade do sistema, permitindo o seu funcionamento. Assim, a execução é cobrada quando tocada mecanicamente, seja como repertório de casa de show, rádio ou televisão, mas não quando é executada por um MC em seu show. O registro dá à música uma “identidade”, e a “música entra no mundo da música”, como explica Kapella, mas o que não pode ocorrer é o engessamento da sua circulação.

“O que seria do Funk se não fosse a Uruguaiana?”, pergunta Sandro, se referindo ao papel que possui o Mercado Popular da Rua Uruguaiana, centro de comércio informal conhecido pela mercadoria majoritariamente pirateada que vende, na Zona Central da cidade. Kapella, com malícia, diz que “a Uruguaiana até ajuda”: ajuda não apenas na divulgação e nos ganhos de execução decorrentes desta, mas principalmente nos rendimentos que são alavancados pelas oportunidades de shows que certamente surgem quando a música “vira”, quando ela alcança grande sucesso. Como diz WF, quando a música de um artista “vira”, a sua vida “vira” também: muda radicalmente, para melhor.

O Funk, ao invés de correr paralelamente ao mercado formal, ocupando os “espaços deixados em branco pela indústria cultural” (Vianna, 1988: 110) mostra a habilidade que possuem seus agentes na manipulação das regras do mercado que governa essa mesma indústria cultural. Os artistas Funk se mostram igualmente em sintonia com o movimento que vem regendo os ganhos dos artistas da indústria fonográfica mundial, em que os rendimentos com shows vem crescendo de importância face a desvalorização monetária e mercantil do fonograma (Herschmann, 2007).

Black Ney, evidencia claramente o modo como a informalidade convive lado a lado com o mercado formal ao alavancar a difusão do Funk, enfatizando o papel que possui, neste processo, a favela, uma das expressões máximas da informalidade econômica no estado do Rio de Janeiro<sup>24</sup>.

No Funk é o seguinte: você faz um som, leva num DJ, se o DJ da favela gostar do teu trabalho, o cara começa a executar na favela. Dali, mano, os outros DJs da elite, que vivem mais pra baixo, lá na Zona Sul, começam a copiar dos DJs da favela.

Buiú fala o mesmo, de modo ainda mais direto: a música “tem que agradar ao DJ: é aí que o bagulho vira”. A favela não surge apenas como fonte de autenticidade

para o Funk, mas ela age em sua difusão. É o consumo que ela exerce que fará de uma música um sucesso ou não. Rodrigo, o noviço MC Novim, ou MC Novinho, sobrinho de Catra, explica de modo similar a estratégia da qual ele, como outros artistas Funk, se utilizam para lançar uma música.

Pra tu fazer sucesso, primeiro tu tem que ter tuas música estourada nas favela. Se tuas música não estiver estourada nas favela, tu não vai estourar no Rio de Janeiro, e nem no Brasil.

Primeiro a música precisa ser sucesso nos Bailes, e para que isto ocorra, o passo inicial é entregá-la a um DJ. É preciso que este goste da música para que ele a execute na festa. Uma vez que isto tenha ocorrido, a audiência dos Bailes irá dar o seu referendo. Se ela agrada, chegará aos mercados de comércio informal, como o da rua Uruguaiana, no Centro da Cidade, e aí poderá chegar a TV, depois às rádios e finalmente alavancar a contratação de shows. Este mecanismo é a perfeita inversão das lógicas distintivas, como ilustradas por Simmel (1957) e Bourdieu (1984). Ao invés do *trickle down effect* simmeliano, tão inspiradores do *Distinction* de Bourdieu, temos o *bubble up process*, expressão utilizada pelo antropólogo Ted Polhemus (1994: 10) para falar de como as tendências das ruas tornaram-se fundamentais para constituição do alto gosto e da criação na indústria da moda europeia.

A favela se converte mesmo em elemento essencial para recortar o estilo Funk de música. Pois se o Funk e a música eletrônica se assemelham pela velocidade e pela lógica apropriativa, o Funk se diferenciando entretanto pela eficácia com que são feitas estas apropriações, a favela fornecerá de modo quase ideal, ou ideológico, uma outra fonte de distinção.

Segundo Sandro o que diferencia o Funk do Eletrônico de modo amplo é a sutileza que reside na “batida”. Enquanto no último ela é mais “centrada” no primeiro ela é “mais favela”. Pergunto-lhe o que é “mais favela”, e ele fala do Tamborzão, a batida *made in Rio* mais distintiva do Funk, a que “mexe” com o público e o coloca para dançar. Sem os *samplers* Tamborzão e Atabaque, afirma Sandro, não há Funk. O que o Tamborzão traz de novo, continua ele, não é somente o seu aspecto sonoro, mas a “sujeira” que o acompanha, uma “baixa qualidade sonora”, como diz, uma falta de equalização que “é o bacana da parada”. A BPM em 130 permitiu ao Funk se inserir em *playlists* cosmopolitas, e assim aumentar a circulação do ritmo, inclusive em contextos globais, pois o fato de possuir a mesma “velocidade” que o House, o Techno e o Baltimore permitiu a sua mixagem com estes ritmos e a conseqüente inclusão nas *playlists* dos DJs dos clubes noturnos europeus como mais um set de música eletrônica. Contudo, foi a “sujeira” que deu-lhe um de seus diferenciais, ao chamar a atenção de DJs e produtores estrangeiros, garantindo a sua entrada em mercados estrangeiros.

A ausência e a falta, que de acordo com Pierre Bourdieu (1984) conformam a única alternativa estética possível aos “pobres em capital cultural e econômico”, surgem no Funk como uma opção, uma escolha. A *Estética Funk* é definida não por um “gosto da necessidade” (Bourdieu, 1984: 374) e sim por um estilo cultural que ao mesmo tempo em que limita o repertório de variações possíveis cria espaço para a invenção.

## Conclusão

Neste artigo procurei tratar o Funk Carioca como música. Pra tal procurei deslocar a sua explicação de um viés mais sociologizante, que buscasse suas razões no contexto social que o produz. Tratei-o sim como uma manifestação estético-cultural desde uma perspectiva mais propriamente antropológica. Sandrinho, o DJ, diz que sempre começa a criar já com algo “em mente”, e justifica dizendo que “tudo vem da cabeça”. O modo como essa “mente” funciona, por meio do pensamento analógico, se alimentando do estoque de imagens que o mundo lhes oferece, é que traz a cultura e a sociedade à tona, e não o inverso. É a lógica que rege a música Funk que determina a sua criação, e não o contexto social em que foi gestado o ritmo. O Funk, inicialmente dançado em formato de Soul na privilegiada Zona Sul do Rio de Janeiro (Vianna, 1988; Herschmann, 2000; Essinger, 2005), foi ressignificado nas favelas, muitas vezes descritas como “bolsões de miséria e violência” (Essinger, 2006). Contudo, esse mesmo contexto social não dá conta de seu sentido.

O lugar que a favela possui no processo de criação funkeiro é fundamental: ela contém grande parte de seus consumidores e produtores, age na difusão de suas músicas, concede a sua marca estilística e fornece parte do repertório de imagens sobre o qual se elaborará criativamente. Mas mais do que isso, a favela proverá a porção hiper-realista que rege as letras imagéticas do Funk. Através de uma *estratégia do chocar*, o Funk, junto com seus agentes, elaborarão sobre o real para torná-lo ainda mais real e visível. Uma realidade hiper-real, tão real que só é passível de ser representada através da arte, como Gregory Bateson (1999) defende<sup>25</sup>.

A porção hiper-real da estética Funk relaciona-se ao que chamo de *não-proeminência da palavra*. O que pretendo com esta proposição não é sugerir que a palavra não seja relevante em meu contexto de investigação, mas que a palavra não é usada de modo descritivo. O que sugiro é que o potencial de comunicação das letras reside menos nos valores semânticos e aspectos lingüísticos e mais na estética engendrada por elas. As letras são antes imagéticas, menos do que linguágicas. Pois não se trata de uma polissemia da palavra, da abertura de seu significado, pois muitas vezes busca-se o uso mais explícito possível desse significado. Não é o significado semântico que dá conta do Funk como manifestação estético-cultural. Tampouco é o social que o explica.

Como último exemplo, deixo a letra da romântica música composta no verão de 2009/2010 pelo mesmo MC Rael que compôs a quase fisiológica “Ai meu peru” no verão anterior. O contraste entre uma e outra letra, acredito, ilustra bem o meu argumento. Como a primeira música, esta também fez muito sucesso entre as moças, que desta vez perfilavam à porta de sua casa, no Morro do Cantagalo, favela de Ipanema, para ouvi-lo cantar.

Eu digo vem morena / Quero te namorar / Tu vai ficar comigo / Pra  
sempre eu vou te amar  
O amarelo lembra ouro / O ouro lembra ladrão / Ladrão lembra você /  
Que roubou meu coração  
Porque da uva faz o vinho / Do vinho se faz licor / Levanta a mão e grita

/ Só quem quer fazer amor  
Vem morena / Quero te namorar / Tu vai ficar comigo / Pra sempre eu  
vou te amar  
O amarelo lembra ouro / O ouro lembra ladrão / Ladrão lembra você /  
Que roubou meu coração  
Porque da uva faz o vinho / Do vinho se faz licor / Do licor faz o beijo /  
Do beijo se faz o amor  
Mas eu quero falar não posso / E dormir eu não consigo / Se falar falo o  
seu nome / Se dormir sonho contigo<sup>26</sup>

*Recibido: 30 de noviembre de 2014 | Aceptado: 7 de Julio de 2015*

\* *Mylene Mizrahi*: Doutora em Antropologia Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA-IFCS-UFRJ) com tese defendida em junho de 2010. Desde 2002 vem desenvolvendo trabalho de campo intensivo no Rio de Janeiro, Brasil, entre os criadores e consumidores do movimento musical Funk Carioca. Seus interesses de pesquisa incluem estética e criatividade ente as classes populares brasileiras, em especial as questões relativas à constituição do gosto, às estéticas do corpo e à moda, a partir do campo de forças formado pela problematização conceitual dos objetos materiais, das imagens visuais e das relações de gênero. É autora de diversos artigos sobre cultura material, consumo, moda, vestuário, religião, ironia, mimesis, alteridade. Sua monografia, com o título provisório de *A estética Funk Carioca*, está em preparação para publicação.

E-mail: mylenemizrahi@gmail.com

---

## Notas

<sup>1</sup> Para recentes trabalhos que se dedicam mais propriamente aos aspectos sociológicos do Funk ver Facina (2008; 2009), Lopes (2007; 2008), Silva (2009).

<sup>2</sup> O trabalho de campo da pesquisa de Doutorado transcorreu ao longo de vinte meses, entre maio de 2007 e dezembro de 2008.

<sup>3</sup> As letras das músicas foram analisadas em discussão específica travada no capítulo quatro da tese enquanto que os seus capítulos finais foram dedicados às estéticas corporais feminina e masculina.

<sup>4</sup> Wagner Domingues da Costa é o nome de batismo de Mr. Catra.

<sup>5</sup> “Parceiro” e “amigo” são categorias que ilustram relações distintas. “Parceiro” é aquele com quem se partilha efetivamente a vida e o trabalho. “Amigo” é um aliado, uma pessoa que está do mesmo lado da vida, que partilha pontos de vista em aspectos considerados cruciais.

<sup>6</sup> Tomo a expressão de empréstimo a Tassi (2009).

<sup>7</sup> Mr. Catra é neste caso uma exceção, pois canta as diferentes vertentes do Funk como ainda Soul, MPB, Samba, Reggae, entre outros gêneros musicais.

<sup>8</sup> O documentário L.A.P.A. mostra essa comunicação entre os mundos do Hip-Hop

e do Funk no Rio de Janeiro através do trânsito que fazem os artistas. O MC Funkero, que participa do filme, já se autodenominou MC Funk na época em que atuava mais ativamente da cena Funk. Já sua mulher, Lenora, já trabalhou como produtora dos shows de Catra.

<sup>9</sup> A discussão em torno do “fim da canção” não é nova e foi suscitada justamente pela potência do *rap*. O pontapé inicial do debate teria sido dado por Chico Buarque, que em entrevista ao Jornal Folha de São Paulo disse ver no *rap* uma forma de “negação da canção” ([http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre\\_fsp\\_261204c.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_fsp_261204c.htm)). Buarque teria sido inspirado pela crítico José Carlos Tinhorão, que por sua vez afirmara que o *rap* viera “restaurar a música da palavra” (*apud* Barros e Silva, 2009). Por fim, José Miguel Wisnk (2004) defende que ele, ainda anteriormente, já chamara atenção para a “grande novidade” que significou o *rap* no cenário da música popular nacional (2004: 319-333).

<sup>10</sup> Como em Vidal e Lopes (1992).

<sup>11</sup> *Olha a vibe*, de Mr. Catra e produção de Sandrinho DJ. Para acompanhar o meu argumento o leitor deve escutar o exemplo sonoro de número 1 anexo a este artigo.

<sup>12</sup> Ao longo do trabalho de campo, as referências à Umbanda eram invariavelmente desqualificadoras, traço que se afina com a crença “cristã” que predominantemente possuem os meus interlocutores e que invariavelmente se contrapõe às religiões afro-brasileiras.

<sup>13</sup> Wagner Domingues da Costa é, como já vimos, o nome de batismo de Catra, e é por Negão que Catra é frequentemente chamado em seu dia-a-dia.

<sup>14</sup> Ver exemplo sonoro de número 2.

<sup>15</sup> Ver exemplo sonoro de número 3.

<sup>16</sup> Ver exemplo sonoro de número 4.

<sup>17</sup> Ver exemplo sonoro de número 5.

<sup>18</sup> A comparação com o Pago de Romântico não é aleatória. O ritmo partilha parte do público do Funk, como mostro em minha

dissertação de mestrado (Mizrahi, 2006) e como ficou evidente na pesquisa de doutorado. Muitos dos shows que Catra fez foram antecedidos ou sucedidos por apresentações de grupos desse gênero musical.

<sup>19</sup> O Tecno-Brega, ritmo musical das “festas de aparelhagem” que acontecem em Belém, Pará, também se alimenta das gravações que são feitas ao vivo durante os eventos. Esta prática, no entanto, é mais assumida do que no Funk Carioca, sendo explicitamente incorporada à engrenagem de difusão e comercialização do ritmo. Os shows são gravados sistematicamente e seus discos rapidamente vendidos ao público.

<sup>20</sup> *Ai meu peru*, MC Rael. Ver exemplo sonoro de número 6.

<sup>21</sup> <http://www.overmundo.com.br/overblog/funk-carioca-de-berlim>

<sup>22</sup> O selo alemão produz EPs de vinil de música eletrônica, com especial foco no Funk Carioca, ou Baile Funk, como o ritmo é conhecido na Europa, e lançou no mercado europeu discos individuais de Sandro, Edgar e Sany Pitbull, dentre outros DJs do estilo musical.

<sup>23</sup> Este ponto foi aprofundado em minha tese de doutorado, mas sinteticamente podemos destacar que a Putaria, com o Proibido, abarca cantores com vozes melódicas ou não, facilitando a adesão profissional ao ritmo; retém o elemento transgressor do Proibido e articula distintos mundos, como fez o Proibido na década de 1990. A diferença reside na substituição da explicitação pelo duplo-sentido. As músicas de Putaria invariavelmente possuem uma versão “pesada” e outra “light”, de modo que a mesma música pode tocar tanto no baile de favela como nos bailes de clube, nas boates da Zona Sul, nas rádios e na televisão. O que variará será a versão executada.

<sup>24</sup> Ver, por exemplo, a série de reportagens “Favela \$. A.”, do jornal O Globo, que trata das cifras movimentadas pelo mercado informal da favela.

<sup>25</sup> O aspecto hiper-realista da estética

Funk mereceu discussão em capítulo específico de minha tese de doutorado e está sendo somente tangenciado no presente artigo.

<sup>26</sup> *Vem morena*, MC Rael. Ver exemplo sonoro de número 7.

---

## Notas

Barthes, R. (1991). *The Dead Of The Author*. In: Caughie, John. (Ed.). *Theories Of Authorship: A Reader*. London, New York: Routledge.

Barros E Silva, F. De. (2005). *O Fim Da Canção: Em Torno De Chico Buarque*. *Revista Serrote*. N. 3.

Bateson, G. (1973). *Style, Grace And Information In Primitive Art*. In: Forge, Anthony. *Primitive Art And Society*. London: Oxford University Press.

Bateson, G. (1999). *A Theory Of Play And Fantasy*. In Bateson, G. *Steps To An Ecology Of Mind*. Chicago, London: The University Of Chicago Press.

Boden, M. *Creativity*. (2002[2001]). In: Gaut, Berys And Lopes, Dominic McIver. *The Routledge Companion To Aesthetics*. London, New York: Routledge

Bourdieu, P. (1984). *Distinction*. London: Routledge And Kegan Paul.

Buarque De Holanda Ferreira, A. (1986). *Novo Dicionário Da Língua Portuguesa*. 2<sup>ffi</sup> Ed. Rio De Janeiro: Nova Fronteira.

Clastres, P. (2003). *Troca E Poder: Filosofia Da Chefia Indígena E A Sociedade Contra O Estado*. In Clastres, P. *A Sociedade Contra O Estado*. São Paulo: Cosac & Naify.

Clifford, J. (2002). *Sobre O Surrealismo Etnográfico*. In: Gonçalves, José Reginaldo Dos Santos. *A Experiência Etnográfica: Antropologia E Literatura No Século Xx*. Rio De Janeiro: Ufrj.

Crawford, D. (2002 [2001]). *Kant*. In: Gaut, Berys.; Lopes, Dominic. McIver. *The Routledge Companion To Aesthetics*. London: Routledge.

Essinger, S. (2005). *Batidão: Uma História Do Funk*. Rio De Janeiro: Record.

Essinger, S. (2006). *Funk Carioca*. *Jornal Musical*. [Www.jornalmusical.com.br](http://www.jornalmusical.com.br). Bai-

xado Em 16/03/2007.

Facina, A. Mc. (2008). *Anais Do Xxxii Encontro Anual Da Anpocs*.

Facina, A. Mc. (2009). "Não Me Bate Doutor": *Funk E Criminalização Da Pobreza*". *Anais Do V Enecult*.

Ferreira, P. (2006). *Música Eletrônica E Xamanismo: Técnicas Contemporâneas Do Êxtase*. Tese De Doutorado Apresentada Ao Departamento De Sociologia, Universidade Estadual De Campinas.

Foucault, M. (1979). *What Is An Author?*. In : Harari, J. V. *Textual Strategies: Perspectives In Post-Structuralist Criticism*. London: Methuen.

Geertz, C. (1997) [1998]. *Arte Como Sistema Cultural*. In: Geertz, C. *O Saber Local*. Petrópolis: Vozes.

Gell, A. (1992). *The Technology Of Enchantment And The Enchantment Of Technology*. In: Coote, J. & Shelton, A. *Anthropology, Art And Aesthetics*. Oxford: Claredon Press.

Gell, A. (1998). *Art And Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Herschmann, M. (2000). *O Funk E O Hip-Hop Invadem A Cena*. Rio De Janeiro: Editora Ufrj.

Herschmann, M. (2007). *Alguns Aparentamentos Sobre A Reestruturação Da Indústria Da Música*. In: Filho, J. Freire. E Herschmann, M. *Novos Rumos Da Cultura Da Mídia: Indústrias, Produtos, Audiências*. Rio De Janeiro: Mauad X.

Ingold, T. (2007). *Introduction*. In: Harlam, E. & Ingold, T. *Creativity And Cultural Improvisation*. Oxford: Berg.

Ingold, T. & Harlam, E. (2007). *Creativity And Cultural Improvisation: An Introduction*. In: Harlam, E. & Ingold, T. (Eds.). *Cre-*

ativity And Cultural Improvisation. Oxford: Berg.

Lagrou, E. (1997). Poder Criativo E Domesticação Criativa Na Estética Piaroa E Kaxinawa. *Cadernos De Campo*. V. 2.

Lagrou, E. (1998). *Caminhos, Duplos E Corpos: Uma Abordagem Perspectiva Da Identidade E Alteridade Entre Os Kaxinauá*. Tese De Doutorado. University Of St. Andrews/Usp.

Lagrou, E. (2007). *A Fluidez Da Forma. Arte, Alteridade E Agência Em Uma Sociedade Amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio De Janeiro: Topbooks.

L.A.P.A. (2007). Direção Cavi Borges E Emílio Domingos..

Latour, B. (2005). *Reassembling The Social*. Oxford: Oxford University Press.

Lévi-Strauss, C. (1989). *O Pensamento Selvagem*. Campinas, Sp: Papirus.

Lopes, A. C. (2007). A Construção Da Identidade Juvenil No Funk Carioca. *Anais Do Seta*, Número 1.

Lopes, A. C. (2008). Do Estigma À Conquista Da Auto-Estima: A Construção Da Identidade Negra Na Performance Do Funk Carioca. Trabalho Apresentado No *Fazendo Gênero 8: Corpo, Violência E Poder*.

Marcus, G. E. & Myers, F (1995). The Traffic In Art And Culture: An Introduction. In: Marcus, G. E. & Myers, F. *The Traffic In Culture: Refiguring Art And Anthropology*. Berkeley: University Of California Press.

Miller, D. (1987). *Material Culture And Mass Consumption*. Oxford: Basil Blackwell.

Miller, D. (2005). Materiality: An Introduction. In: Miller, D. *Materiality*. London: Duke University Press.

Mizrahi, M. (2006). *Figurino Funk: Uma Etnografia Sobre Roupas, 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.

Mizrahi, M. (2010a). *A Estética Funk Carioca: Criação E Conectividade Em Mr. Catra*. Tese De Doutorado Apresentada Ao Pro-

grama De Pós-Graduação Em Sociologia E Antropologia, Universidade Federal Do Rio De Janeiro.

Mizrahi, M. (2010b). *Brazilian Jeans: Materiality, Body And Seduction At A Rio De Janeiro's Funk Ball*. In: Miller, Daniel; Woodward, Sophie. *Global Denim*. Oxford: Berg.

Naves, S. (2001) *Da Bossa Nova À Tropicalia*. Jorge Zahar Editores. Rio De Janeiro.

Polhemus, T. (1994). *Street Style: From Sidewalk To Catwalk*. New York: Thames And Hudson.

Rampley, M. (1998). Creativity. *British Journal Of Aesthetics*. V. 38, N. 3.

Rapport, N. (1992). Discourse And Individuality: Bedouin Talk In The Western Desert And South Sinai. *Anthropology Today*. V. 8, N. 1.

Rapport, N. (1997) *Transcendent Individual: Towards A Literary And Liberal Anthropology*. London, New York: Routledge.

Rapport, N. & Overing, J. (2000). Individualism. In: Rapport, N. & Overing, J. *Social And Cultural Anthropology: The Key Concepts*. London, New York: Routledge.

Sahlins, M. (2003). La Pensée Bourgeoise. In: \_\_\_\_\_. *Cultura E Razão Prática*. Rio De Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Sapir, E. (1949). Cultura 'Autêntica' E 'Espúria'. In: Pierson, Donald. *Estudos De Organização Social*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora.

Schneider, A. (2006). Appropriations. In: Schneider, A & Wright, C. *Contemporary Art And Anthropology*. Oxford, New York: Berg.

Simmel, G. Fashion. (1957 [1904]). *The American Journal Of Sociology*. V. Lxii, N. 6

Silva, Soares Da L. (2009). *Funk Para Além Da Festa: Um Estudo Sobre Disputas Simbólicas E Práticas Culturais Na Cidade Do Rio De Janeiro*. Tese De Doutorado Apresentada Ao Programa De Pós-Graduação Em Sociologia E Antropologia, Universidade Federal Do Rio De Janeiro.

Stafford, B. M. (2007). *Echo Objects: The Cognitive Works Of Images*. Chicago: The Uni-

versity Of Chicago Press.

Strathern, M. (1988). *The Gender Of The Gift: Problems With Women And Problems With Society In Melanesia*. Berkeley: University Of California Press.

Strathern, M. (1999). New Modernities. In: Strathern, M. *Property, Substance And Effect: Anthropological Essays On Persons And Things*. London: The Athlone Press.

Strathern, M. (2004 [1991]). *Partial Connections*. Altamira Press. 2<sup>ff</sup> Ed.

Tassi, N. (2009). Material Abundance As A Spiritual Principle: Insights On A Cholo Cosmology In La Paz, Bolivia. Paper Presented At Asa-Bristol.

Taussig, M. (1993). *Mimesis And Alterity: A Particular History Of The Senses*. London: Routledge.

Thomas, N. (1991). *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, And Colonialism In The Pacific*. Massachusetts: Harvard University Press.

Vianna, H. (1988) *O Mundo Funk Cari-*

*oca*. Rio De Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Vianna, H. (2003) De Olho Nos Ritmos Urbanos: Entrevista A Micael Herschmann E João Freire Filho. *Eco-Pós*. V. 6, N. 2.

Vianna, H. (2007) Funk Carioca De Berlim. *Overmundo*. Www.Overmundo.Com.Br. Baixado Em 20/02/2010.

Vidal, L. & Lopes Da Silva, A. (1992). Antropologia Estética: Enfoques Teóricos E Contribuições Metodológicas. In: Vidal, Lux. *Grafismo Indígena: Estudos De Antropologia Estética*. São Paulo: Studio Nobel/Edusp.

Wagner, R. (1981) [1975]. *The Invention Of Culture*. Chicago, London: University Of Chicago Press.

Weiner, J. (1996). Aesthetics. In: Barnard, A. & Spencer, J. *Encyclopedia Of Social And Cultural Anthropology*. London, New York: Routledge.

WEINER, J. (1997). Televisualist anthropology: representation, aesthetics, politics. *Current Anthropology*. v. 38, n. 2.