

Funk, samba e a produção do comum: diálogos, sons, interações

Ecio P. de Salles¹

UFRJ

eciosalles@uol.com.br

Resumo: *Este artigo aborda o diálogo problemático entre formas de expressão – o chamado samba de raiz e o funk carioca – a que se atribui uma mesma origem: a favela. Apesar das muitas diferenças – especialmente no que diz respeito à sua dimensão plástica e material –, sugiro haver mais pontos em comum entre o samba e o funk que apenas o seu “lugar de origem”. E que esses pontos constituem formas importantes de produção de subjetividade no ambiente da cidade, especialmente caso se dê atenção ao seu aspecto performativo. A preocupação nesse contexto é buscar uma abordagem que privilegie uma forma de produção musical que, de um lado, representa uma forma de resistência aos modos opressivos de gestão da cidade; de outro, dão ensejo a experiências e relações sociais capazes de influir em uma nova sensibilidade cultural.*

Palavras-chave: *Música, sociabilidade, comum.*

Abstract: *This text addresses the problematic dialog surrounding two different forms of expression – the so-called “root” samba and the “carioca” funk – both of which are believed to share the same origin: the slum. Despite several differences between the two – especially in what respects the material and plastic dimensions of the issue – my suggestion is that there is much more in common between samba and funk besides a mere “place of birth”. And these points of convergence constitute important forms of production of subjectivity in the space of the city, especially if we take in account the performative aspects of the question. Our purpose is to make an approach that privileges a form of musical production which, on the one hand, represents a form of resistance to the oppressive management channels of the city and, on the other, gives place to new experiences and social relationships capable of influencing a new cultural sensitivity.*

Key Words: *Music, sociability, common.*

¹ Doutorando da Escola de Comunicação da UFRJ.

Introdução

O Rio de Janeiro é, historicamente, o cenário de alguns encontros que marcaram profundamente a cultura da cidade. Não poucos entre eles têm a ver com a música. Encontros como esses, se damos atenção às idéias de pesquisadores do assunto, são capazes de dar forma à cidade, de costurar seus diferentes espaços e constituir pontos de interseção nos espaços de desigualdade que formam o meio urbano.

Na década de 20, por exemplo, na cidade do Rio de Janeiro, houve encontros memoráveis que contribuíram bastante para sugerir os contornos da cidade e influir até mesmo nas feições culturais do país. É o que se pode perceber no encontro entre Manoel Bandeira e Sinhô, conforme estudo de André Gardel, no qual expõe de que forma, comenta Hermano Vianna no prefácio do livro, o diálogo entre os universos diferentes representados pelo poeta e pelo sambista “deixa marcas profundas na vida cultural” da cidade (GARDEL, 1996).

Ou ainda o encontro, narrado por Hermano Vianna em *O mistério do samba*, entre representantes da intelectualidade e da arte erudita – “todos provenientes de ‘boas famílias brancas’” –, como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Villa-Lobos, e representantes da música popular carioca, todos “negros ou mestiços, saídos das camadas mais pobres do Rio de Janeiro” (VIANNA, 1995). Para Vianna,

Essa noitada de violão pode servir como alegoria, no sentido carnavalesco da palavra, da “invenção de uma tradição”, aquela do Brasil mestiço, onde a música samba ocupa lugar de destaque como elemento definidor da nacionalidade (VIANNA, 1995: 20).

Entretanto, esses dois encontros citados aqui tratam de confluência de setores distintos da sociedade, de classes sociais distintas também. É o encontro de dois pólos, aparentemente, antagônicos da sociedade, que se reúnem em torno do samba, da música comum de um único povo, de uma única nação.

O que me interessa aqui é perceber um outro viés de encontro, um encontro restrito ao âmbito do popular. Este trabalho aborda o diálogo problemático entre formas de expressão a que se designa como *samba de raiz* e *funk carioca*. Reunidas ambas no apelo à identidade negra e à origem na favela, entre as camadas mais

pobres. Ambas apropriando-se do discurso de resistência e de apego à comunidade. Em sambas ou funks muito conhecidos, como “A voz do morro”, de Zé Ketti; ou “Eu só quero ser feliz”, de Cidinho e Doca, percebe-se de forma exemplar essa espécie de reivindicação da referência ao morro ou favela como seu “lugar de origem”. Contudo, se insisto nesta hipótese do encontro, é porque considero de antemão que se trata de dois mundos separados, antagônicos, embora tão próximos.

Dos anos 20 aos 90 e primeiros anos do século XXI, a cidade se transformou. Da dicotomia entre “duas cidades”, aludida por Lima Barreto e Orestes Barbosa, chegamos à “cidade partida”, referida pelo jornalista Zuenir Ventura. No entanto, a opção pelo binarismo é sempre limitada pelo que ela deixa de fora. Entendo a cidade como um espaço múltiplo e complexo, onde fissuras e cerzaduras ocorrem o tempo todo, perturbando as noções demasiado restritas de lados em oposição, embora estes também existam e desempenhem um papel no recorte social do ambiente urbano.

É nesse contexto, em que o samba já está arraigado, que surge o funk carioca². Curiosamente, o gênero e seus adeptos sofrerão preconceitos e discriminações – e, em algumas ocasiões, serão mesmo criminalizados – mais ou menos como teria acontecido com o samba nas primeiras décadas do século XX. Desde o começo da década de 90, as matérias de jornal a respeito do funk são bastante elucidativas desse processo. O editorial do Jornal do Brasil, de 19 de julho de 1995, por exemplo, informava que “os bailes funks são um caso de polícia e deveriam ser combatidos em nome da paz social”.

Não foi por acaso que Sílvio Essinger dedicou seu livro sobre o tema àqueles que não gostam de funk: “para quem não vê nada além de barulho, delinquência e analfabetismo naquela música que vem dos morros e invade sua vida sem ser chamada” (ESSINGER, 2005).

Outro ponto a se destacar é que, no que diz respeito à sua dimensão plástica e material, são dois gêneros muito diferentes, cujos produtores e público – os sambistas e os funkeiros –, em geral, nutrem preconceitos uns em relação aos outros

² O gênero funk surgiu nos Estados Unidos, na década de 60. O chamado funk carioca é mais uma derivação do gênero, cujo marco inicial é o disco Funk Brasil, organizado pelo DJ Marlboro, com a participação de MCs cariocas.

(embora o mundo do samba pareça ter menos “tolerância” com o do funk do que o contrário), expressam-se de maneiras distintas, são reconhecidos por públicos igualmente diferentes e até as técnicas de produção, armazenamento e circulação de suas obras são, pelo menos em parte, diferenciadas: Se o samba se configurou como primeiro gênero musical brasileiro em função de um aprimoramento tecnológico (o surgimento do gramofone), conforme explica Jeder Janotti (JANOTTI, 2005: 4), o funk, em grande medida, se torna viável graças à inovação nos métodos de registro sonoro trazida pela informática, sobretudo com a facilitação do acesso aos meios de gravação digital., além de a distribuição de sua obra ser realizada, com grande frequência, através de vendedores ambulantes. Esse, aliás, é um dado de grande importância, mas que deverá ser melhor elaborado em outras circunstâncias.

Neste texto, apesar de reconhecer as inúmeras divergências possíveis de se observar entre os gêneros, sugiro que há mais pontos em comum entre o samba e o funk que apenas o seu lugar de origem. E que esses pontos constituem formas importantes de produção de subjetividade no ambiente da cidade, especialmente se se dá atenção ao seu aspecto performativo. Ambos falam de formas de estar juntos e não apenas participam do comum, mas também o produzem. Destaco, a fim de explicitar o trabalho sugerido aqui, que a idéia não é tratar os dois gêneros isoladamente, mas os raros, porém contundentes, momentos de diálogo entre ambos.

Minha preocupação nesse contexto é buscar uma abordagem que privilegie a produção musical que, de um lado, representam uma forma de resistência aos modos opressivos de gestão da cidade. De outro, dão ensejo a experiências e relações sociais capazes de influir em uma nova sensibilidade cultural. Um dos objetivos a que almejo com este trabalho é refletir sobre até que ponto podemos falar num “Rio de Janeiro de todos nós”, a que se referia o poeta Manoel Bandeira (apud GARDEL, 1996).

No dia em que o morro descer e não for Carnaval

Uma matéria da revista Bravo!, de autoria de Cláudio Albuquerque, informa que o funk tem-se afirmado cada vez mais, apesar das resistências. Declara que o gênero é uma espécie de “super-herói invertido”. Assim, ele estaria por toda parte, onipresente. E teria ainda o dom da invisibilidade, “mas apenas porque as pessoas não querem vê-lo por perto e fazem de conta que não existe”.

Para Albuquerque, em que pesem os preconceitos, quando o funk é tocado, as barreiras se rompem. “Porque o funk não é para ser explicado, é para ser sentido. E aí todos — a turma no restaurante, a madame no carrão — vão bater pezinho, quebrar a cintura e sacudir o popozão”. O autor, a fim de explicitar a força contemporânea do gênero, cita uma composição de Amílcar e Chocolate. O funk composto pela dupla parece ser hoje uma síntese bem elaborada do que representa o funk carioca: “é som de preto e favelado, mas quando toca ninguém fica parado”.

Nesta mesma matéria, a revista abre espaço para depoimentos de artistas da MPB, entre os quais Fernanda Abreu – que em seus discos e apresentações ao vivo foi uma das pioneiras, entre as cantoras exteriores ao contexto funk, a incorporar o gênero. Na verdade, Fernanda Abreu foi desde o início adepta do gênero funk (aquele mais vinculado ao *soul* e a *disco music* norte-americanos da década de 70). Seu pioneirismo se deve a adotar também o chamado funk carioca. Enfim, dirá Fernanda:

O funk carioca é a expressão da cultura dos morros cariocas, assim como o samba e o pagode. Um movimento autenticamente carioca e brasileiro. Deve ser pensado, criticado e discutido. Nunca censurado ou alijado do processo cultural. O funk carioca existe além da moda. Existe nas favelas, nos subúrbios, nos guetos. É uma espécie de ponte entre as ‘cidades partidas’: zonas ricas/ zonas pobres.

Todavia, a imprensa em geral não via assim ao longo da década de 90 e princípio da seguinte. O funk nesse período tornou-se alvo de discursos que, quase sempre, tratavam de criminalizá-lo. A associação entre baile funk e favela era vista como sinal de risco para a sociedade. Essa mesma associação, aliás, tornou-se possível, sobretudo, devido à proibição dos bailes funk, em 1992. Até ali, os bailes eram realizados em clubes ou boites da cidade. Porém, o episódio do *Arrastão do Arpoador* transformaria o funk e os funkeiros em bodes expiatórios do processo de agravamento da violência no Rio de Janeiro.

Com o advento, já na segunda metade da década de 90, do proibidão, chega mais lenha à fogueira desse debate. A maioria das letras de funk produzidas nesse contexto é deliberadamente explícita. É comum encontrar alusões a marcas de arma, como numa composição da Chatuba, onde há “dezoito AR-15 fazendo a contenção/ MK tá de AK, escoltando o camburão”. Também é recorrente a reverência a chefes reconhecidos do tráfico. Já em outro sentido, há composições que fazem o percurso contrário, atacando chefes de outras facções. Por exemplo, o funk da Providência que

menciona Gangan, chefe do tráfico no Estácio morto em 2005, é bastante característico: “Gangan seu arrombado/ escute o que eu te falo/ a Prov³ não é brincadeira/ e preste atenção/ chegou foi no morrão/ um G3⁴ que levantou poeira”.

Apesar da crueza das composições do funk, certamente sem precedentes, há recorrências históricas na música popular brasileira, inclusive no samba, de um certo elogio poético do banditismo e outros temas correlatos. Como que reafirmando as palavras de Eric Hobsbawn sobre os bandidos rurais, considerados por sua gente como heróis, “campeões, vingadores, paladinos da justiça” (HOBSBAWN, 1975: 11), não são raras as composições que enaltecem bandidos e seus feitos na cultura brasileira.

Desde uma composição de Jorge Benjor, “Charles Anjo 45”: “Charles Anjo 45 protetor dos fracos e dos oprimidos/ Robin Hood dos morros/ rei da malandragem/ um homem de verdade/ com muita coragem”. Ou um clássico de Geraldo Pereira, “Escurinho”, que conta a história de um “escurinho” que era direitinho, mas ficou com “mania de brigão” e “já foi pro Morro da Formiga/ procurar intriga/ já foi pro Morro do Macaco/ já bateu num bamba/ já foi pro Morro do Cabrito/ provocar conflito/ já foi pro Morro do Pinto / acabar com o samba!”. Ou ainda, este de Wilson Moreira: “Lá vem o Chico Brito/ descendo o morro/ na mão do Peçanha/ é mais um processo/ é mais uma façanha/ (...) É valente no morro/ e dizem que fuma uma erva do norte”. Até canções de João Bosco e Aldir Blanc, como esta que cito, interessante por narrar os nomes de diversas favelas cariocas, um procedimento comum a diversas manifestações da cultura popular e que foi adotado largamente pelo funk e pelo rap.

O menino cresceu entre a ronda e a cana/ Correndo nos becos que nem ratazana/ Entre a punça e o afano, entre a carta e a ficha/ Subindo em pedra que nem lagartixa/ Borel, Juramento, Urubu, Catacumba/ nas rodas de samba, no eró da macumba/ Matriz, Querosene, Salgueiro, Turano/ Mangueira, São Carlos, menino mandando/ ídolo de poeira, marafo e farelo/ um deus de bermuda e pé-de-chinelo/ imperador dos morros, reizinho nagô/ O corpo fechado por babalaôs.

Nesse contexto, a figura do X-9, por exemplo, renderia toda uma outra pesquisa. Trata-se, certamente, do personagem mais detestado do repertório do funk

³ Referência ao Morro da Providência, no Centro da Cidade. Esta, diga-se ainda, é considerada a primeira favela a surgir no Brasil, entre o final do século XIX e o começo do XX.

⁴ Marca de fuzil de alto poder de fogo.

e também do samba. Nomeado como X-9, alcagüete, delator, dedo-duro ou dedo de seta, ele é considerado (pelo menos nesse cançãoeiro) o que tem de pior dentro da favela. Bezerra da Silva tem inúmeros sambas que tratam do assunto: “Eu só sei que a polícia pintou no velório/ E o dedão do safado apontava pra mim/ cagüete é mesmo um tremendo canalha/ nem morto não dá sossego” (“Defunto cagüete”); ou a do clássico refrão “vou apertar mas não vou acender agora”: “É que você não está vendo/ que a boca tá assim de corujão/ tem dedo de seta adoidado/ todos eles afim de entregar os irmãos” (“Malandragem dá um tempo”). E pra completar, uma composição exemplar dessa ética, sob um outro ângulo. De autoria de Marina Batista e Benjamim Batista, esse samba chegou a ser gravado por Adriana Calcanhoto: “Vocês estão vendo aquele mulato calado/ com o violão do lado/ já matou um, já matou um/ A polícia procura o matador/ mas em Mangueira não existe delator” (“Mulato calado”).

No universo do proibidão, mudaram as formas de expressá-la, mas o estigma do delator é o mesmo. O funk “10 mandamentos da favela”⁵, por exemplo, anuncia uma espécie de código ético para integrar o espaço da favela, especialmente no que diz respeito ao convívio com o crime: “vou falar agora, vê se não bate biela/ os dez mandamentos que têm dentro da favela/ o primeiro mandamento é *não caguetar*/ cagüete na favela não pode morar” (Cidinho e Doca: “10 mandamentos da favela”). Já composições como esta de Cidinho e Doca, explicitam a metodologia punitiva do tráfico e como o proibidão é sensível a essa lógica: “Fogo no X9 / Da cabeça aos pés/ Pega o álcool e o isqueiro/ Fogo no X-9” (Cidinho e Doca: “Fogo no X-9”). Se a letra é suficientemente explícita, o tom de voz agressivo ou o gestual irado perceptíveis nas performances dos funkeiros tornam ainda mais dramático o conteúdo das canções.

A recorrência a esse tema representa, talvez, uma concepção particular de mundo, presente no samba e no funk, a qual remete à possibilidade de uma outra vida, ainda que temporária. Trata-se de uma forma de desafiar e arrancar-se à ordem

⁵ Curiosamente, no desenvolvimento da composição, os cantores mencionam apenas 5 mandamentos. Além do primeiro, citado acima, há ainda: “o segundo mandamento já, já eu vou dizer/ com a mulher dos outros não se deve mexer/ o terceiro mandamento eu vou dizer também/ é levar no brindão e não dar volta em ninguém/ o quarto mandamento é difícil de falar/ favela é boa escola mas não se deve roubar/ o quinto mandamento, boladão estou/ vou rasgar de G3 o safadão do achacador”.

existente. Nisso, aproxima-se do conceito de “carnaval”, conforme descrito por Bakhtin.

Se o carnaval pode dizer algo sobre esse procedimento, especialmente no caso do funk designado proibidão, será no sentido de pensar algo que, do tempo de Rabelais (ou antes) aos dias de hoje, conservou-se mais ou menos intacto na cultura popular. Embora tenham mudado a época, o contexto, a forma de expressão e outros vieses certamente, um dado permaneceu, qual seja o sentimento de insatisfação com a cultura hegemônica. Ele instila e deflagra a revolta contra os princípios de dominação, e não só na esfera da cultura. Esse sentimento está carregado das formas e símbolos da linguagem carnavalesca e impregnado pela “consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder”. Consciência que se caracteriza, principalmente, “pela lógica original das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’, das permutações constantes do alto e do baixo (...)” (BAKHTIN, 1993: 9).

O baile funk e a roda de samba são justamente o espaço de uma liberação, certamente temporária, mas efetiva. A festa é o centro de suas preocupações, uma forma de negação do mundo oficial com suas leis e limitações. Fernanda Abreu sustenta que o funk é “a expressão da cultura dos morros cariocas, assim como o samba e o pagode”. Se é assim, o crime, como parte da cultura “dos morros cariocas”, é um tema legítimo das composições. Acontece que, nesses espaços, a imagem dos bandidos que cantam não é uma imagem idealizada: é um ponto de vista objetivo sobre o crime. Idealizada (para o bem ou para o mal) é a imagem que setores da classe média e/ou o bloco do poder fazem sobre os bandidos da favela.

Muitas composições do funk são ostensivamente criticadas porque têm como tema a exaltação de chefes do tráfico. Além de colocarem em cena narrativas de conflitos (entre facções de traficantes ou entre estas e a polícia), exposições sobre os atos criminosos, situações sexuais explícitas, etc. Entretanto, o que parece comum a todas as composições – e que, aliás, faz a liga não só entre as diferentes formas próprias ao funk, mas entre estes e os diferentes gêneros da cultura popular, por exemplo, o samba – é o fato de que, no final das contas, a sua temática tem como referência o cotidiano da favela, ainda que este seja apenas uma fração das suas possibilidades. Se o samba, num dado momento, romantizava a “malandragem do

morro”, os funks proibidões, mesmo que pareçam não mais recorrer a imagens romantizadas, de certa maneira atualizam essa estética.

Um sintoma dessa percepção talvez esteja no fato de que dois compositores reconhecidos do universo do samba, Paulo César Pinheiro e Wilson das Neves, tenham gravado uma canção que se aproxima do tema dos proibidões, embora pareça olhar a questão com um certo distanciamento: “O dia em que o morro descer e não for Carnaval/ ninguém vai ficar pra assistir o desfile final/ na entrada rajada de fogos pra quem nunca viu/ vai ser de escopeta, metralha, granada e fuzil” (“O dia em que o morro descer e não for Carnaval”). É um samba, de dois autores bastante tradicionais desse universo, mas poderia compor adequadamente o repertório do funk ou do rap. (Não por acaso, a faixa foi regravada em ritmo de rap por Johny Brabo, um roqueiro que gravou esta faixa em ritmo de rap).

Diálogos, sons, interações

É importante salientar que não é só no contexto da violência ou do crime que se pode encontrar pontos em comum nas duas estéticas. Também em outros contextos, especialmente no que se refere à linguagem. No garimpo de fragmentos que exponham essas semelhanças, procuro delinear a seguir algumas ocasiões em que composições do samba e do funk se tocam, não na forma como se expressam, sem dúvida muito diferentes, mas principalmente devido aquilo que expressam.

Muitas vezes, a dificuldade de se pensar pontos em comum entre o samba e outros gêneros, especialmente em se tratando de gêneros como o funk, está na radicalidade das fronteiras estabelecidas pelo samba mais tradicional. Já utilizei aqui a expressão “samba de raiz”, a fim de me fazer entender, mas sou reticente em relação ao seu uso. Ao que parece, ela atende a uma questão mais política que estética. Algumas formas de samba são tratadas como reservas de pureza, como monumentos tombados pelo “patrimônio histórico”. Portanto, são intocáveis, inquestionáveis e afirmadas como o padrão para qualquer discussão sobre o que é autêntico e o que não é. O restante é ruim, inautêntico, em resumo: simplesmente não é samba de verdade. Daí a idéia de “preservação”, ou de “salvação” da cultura nacional, que Caetano Veloso ironiza na canção “A voz do morto”: “Ninguém me

salva/ ninguém me engana/ eu sou alegre/ eu sou contente/ eu sou cigana/ eu sou terrível/ eu sou o samba” (VELOSO: “A voz do morto”).

No entanto, as possibilidades de trocas culturais são muito mais dinâmicas e poderosas que as visões preconceituosas que se alimentam de uma idéia demasiadamente ortodoxa de tradição. Um dos maiores sambistas da história, Zé Ketti, cantava: “Eu sou o samba, a voz do morro sou eu mesmo sim senhor”. Isso é verdade, é legítimo e bonito, mas não é, ou não deveria ser, a única via. O morro – e as favelas planas – são polifônicas: elas se expressam de múltiplas formas, dançam diferentes ritmos, protestam sobre diversificadas bases – desde o partido de Xangô da Mangueira, ao jongo da Serrinha e à mistura eclética de ritmos e gêneros do AfroReggae. Não por acaso, Sílvio Essinger, ironicamente, intitulou um dos capítulos de seu livro sobre a cultura funk carioca precisamente com este trecho, “a voz do morro sou eu mesmo sim senhor” (ESSINGER, 2005).

No quesito misoginia, embora tratado com humor (mas nem por isso menos preconceituoso), o samba e o funk também dão as mãos às vezes. Enquanto um grupo de funk de grande sucesso, como o que se denomina *Os Caçadores*, escreve “se me ver agarrado com ela separa que é briga”, porque afinal a mulher é “caolha, nariz de tomada, sem bunda, pernetá/ Corpo de minhoca, banguela, orelhuda, tem unha encravada/ Com peito caído e um carço nas costas” (OS CAÇADORES: “D. Gigi”); os sambistas do Fundo de Quintal, um dos mais tradicionais do Rio de Janeiro, afirmam: “eu não quero mais amar essa mulher/ Ela magoou meu coração”. As características estéticas da mulher referida pelo compositor não diferem muito daquelas da Dona Gigi dos funkeiros:

Minha nega é maneta/ E além de maneta é cega de um olho/ É cega de um olho, tem pouco cabelo/ E no pouco cabelo carrega piolho/
Eu já falei pra você, ô Sombrinha/ Joga essa mulher no lixo/ Além de caolha e ter pouco cabelo (FUNDO DE QUINTAL: “Eu não quero mais”).

Numa outra direção, o tradicional sambista João Nogueira cantava que “ninguém faz samba só porque prefere”. Tempos depois, um funkeiro chamado Bob Rum, autor de um dos clássicos do gênero (“era só mais um Silva/ que a estrela não

brilha/ ele era funkeiro/ mas⁶ era pai de família”), escreveu que “o funk não é modismo/ é uma necessidade” (BOB RUM: “Rap do Silva”).

Talvez, uma das forças da criação esteja no fato de se encontrar a melhor forma para expressar os conteúdos que se deseja. Como se vê, força nenhuma interfere no poder de criação. Nem, aparentemente, a força dos que insistem na história da autenticidade, legitimidade, radicalidade do samba. Uma insistência que, às vezes, deriva em fundamentalismo, preconceito e mesmo discriminação, como anotou Paulo Roberto Pires, em uma de suas colunas no site *No Mínimo*, ao criar a expressão “talibambas”, para qualificar e criticar aqueles que reivindicam tenazmente uma suposta pureza do samba brasileiro.

Um exemplo do pensamento “talibamba” é a letra de “Goiabada cascão” – por sinal de autoria de outro mestre, Nei Lopes – para verificar essa opção: “Samba de partido alto com a faca no prato e batido com a mão/ já não tem na praça mas como era bom/ hoje só tem pop rock, só tem hip hop, só imitação”. Um outro exemplo está numa de Mart’ália, filha de Martinho da Vila, ter sido criticada por sambistas da Lapa por tocar o seu pandeiro “alto demais”.

O ponto de vista dos talibambas acaba resultando, entre outros efeitos, num distanciamento radical entre formas de expressão extremamente fortes, e que têm ganho um significativo espaço entre a juventude do Rio de Janeiro. Seja nas rodas de samba, seja nos bailes funk, está em jogo um sentimento próximo daquele que George Yúdice atribuiu ao funk especificamente:

É a maneira pela qual a juventude pobre constrói seu mundo, contra as restrições do espaço, e contra a convicção corretamente deduzida de que canalizar a raiva na direção de um objetivo social ou político só pode levar ao engano. (...) O que eles querem é buscar um espaço que seja seu (YÚDICE, 2004: 185).

A título de ilustração do que estou falando, lembro de um evento a que compareci, em uma segunda-feira quente para um dia de inverno, precisamente em junho de 2004. Nesse dia, fui assistir ao *Pagode do Arlindo*, apresentação regular do sambista Arlindo Cruz, no teatro Rival, no Centro do Rio de Janeiro. A casa estava

⁶ Um dado curioso dessa composição é que, pelo menos aparentemente, ela reforça o preconceito contra o funk, uma vez que a conjunção adversativa “mas” parece sugerir que o sujeito honesto, pai de família, tinha o funk como seu único “desvio de caráter”. Todavia, um outro verso da mesma composição, citada no texto acima, contraria essa impressão.

cheia e o público parecia bastante animado. Antes de a apresentação do Arlindo começar, o grupo *Jongo da Serrinha* fez uma apresentação de músicas populares tradicionais, o que insinuava mais uma tradicional roda de samba em tradicional palco de música brasileira no centro da cidade.

Entretanto, não foi assim, e já explicarei porquê. Penso que um dos aspectos interessantes dos shows do Arlindo é a diversidade do seu público. Sujiro que ele faz parte de um grupo de sambistas – de que também participa, por exemplo, o Zeca Pagodinho – que faz o seu samba traçando uma linha transversal entre o samba chamado de “raiz” e aquele mais conhecido como “pagode comercial”, ignorando qualquer fronteira mais rígida entre um e outro.

Num momento da sua apresentação, Arlindo anunciou a presença de um artista “de outra área”, mas também ligado à música e à voz do morro. Ato contínuo, chamou o funkeiro Mr. Catra ao palco. Acompanhado pela banda de Arlindo, Catra cantou uma música de sua autoria – originalmente um funk, mas já regravado pelo Revelação em ritmo de pagode – intitulada “O simpático”: “Ele vive na sombra do patrão/ agradar vagabundo é sua profissão/ confunde ganância e ambição/ simpatia, comédia e vacilação/ Ô simpático, pára de formar caô”. Depois, cantou uma música de Candeia: “deixe-me ir, preciso andar/ vou por aí, a procurar, rir pra não chorar/ quero assistir ao sol nascer/ ver as águas dos rios correr/ ouvir os pássaros cantar...”.

A interpretação de Catra foi diferente, informada desde o início pelo seu DNA funkeiro. Mesmo assim, ou antes, por isso mesmo, foi bela. Havia ali uma emoção que partia do palco, atravessava o público, e se encontrava em algum outro lugar. Um lugar onde a emoção, os sentimentos e a potência da música popular negra, notadamente a feita a partir do imaginário das favelas, ocupava um espaço maior que as idéias racionalizadas de origem, autenticidade, raiz. Ambos, o sambista e o funkeiro, naquele momento estavam sendo livres, exercendo essa liberdade constituindo um espaço comum, para lá das fronteiras inamistosas entre os gêneros.

Negri e Hardt, na esteira da elaboração do conceito de multidão, entendem que o desafio que ela deve enfrentar é o de fazer com que uma “multiplicidade social seja capaz de se comunicar e agir em comum, ao mesmo tempo em que se mantém internamente diferente” (HARDT E NEGRI, 2005: 13). É evidente que a escala que

utilizo aqui é muito menor. A preocupação de Hardt e Negri é com processos de transformação globais, em direção ao estabelecimento de um regime democrático radical, que implique o efetivo governo de todos para todos. Meu empenho aqui é o de pensar, ainda que circunscritas ao campo da cultura, sobre as formas possíveis de colaboração capazes de produzir modos democráticos de partilha, e de produção, do comum. No caso, a linguagem – e arriscaria afirmar: uma linguagem que traz um forte apelo à uma questão identitária específica – é um caminho possível para se pensar a questão do comum entre o samba e o funk. Até porque, o diálogo entre os gêneros, que proponho aqui, é menos importante que o diálogo que ambos são capazes de estabelecer com os diferentes setores da sociedade, e eu penso particularmente em formas específicas de a juventude (embora não só ela) se reunir, articular-se e engendrar formas de maior alcance no que diz respeito àquilo que nos permite viver juntos e produzir coletivamente.

O dado especial do encontro entre Mr. Catra e Arlindo Cruz é que, de certa forma, ele mostrou uma aliança possível entre diferentes, insubordinados inclusive às imposições que dividem e hierarquizam os nossos ritmos. Era como se distantes gerações da música popular negra se encontrassem, ou reencontrassem, no palco do Rival. Teatro cujo nome remete à idéia de competição. Segundo o dicionário Houaiss, rival é “aquele que disputa com outro o amor de uma mesma pessoa”, “competidor, concorrente”; mas pode ser também, “aquele que se equivale a outro em merecimento”. Eu diria que, naquela noite, a palavra rival teve muito mais essa última conotação. Dois mestres de diferentes artes, que se juntaram em nome da música e da beleza, baseados no que têm em comum, menos preocupados com as margens que se opõem que com o rio que flui.

Conclusão

Paulo César Pinheiro compôs um samba no qual propõe uma certa reflexão sobre a situação das favelas no Rio de Janeiro de hoje em dia. Começa com versos que relêem nomes das mais tradicionais comunidades cariocas: “O galo já não canta mais no Cantagalo”, “e agora que cidade grande é a Rocinha”, “menino não pega mais manga na mangueira”, “ninguém mais faz jura de amor no juramento”, “e a vida é um inferno na Cidade de Deus”. Em face dessa situação, Pinheiro diz: “não sou do tempo

das armas/ por isso ainda prefiro/ ouvir um verso de samba/ do que escutar som de tiro”. E arremata, expondo que uma mudança significativa se operou nas favelas do tempo dos antigos sambistas para os atuais funkeiros: “pela poesia dos nomes de favela/ a vida por lá já foi mais bela/ já foi bem melhor de se morar/ ou lá na favela a vida muda, ou todos os nomes vão mudar” (PAULO CÉSAR PINHEIRO: “Nomes de favela”).

O compositor fala de um tempo em que a “poesia” deixa de ser um dado possível de se atribuir à favela. Atualmente, o som dos tiros é a base musical sobre a qual se constróem muitos funks, notadamente, os proibidões. As favelas não chegaram a mudar de nome, mas trechos de algumas delas adotaram “apelidos” que remetem a situações de conflito: Vietnã (no Cantagalo-Pavão-Pavãozinho, em Copacabana); Coréia (na Zona Oeste do Rio de Janeiro); e Faixa de Gaza é uma designação já comum para localidades que fazem fronteira entre favelas onde predominam comandos diferentes, como Vigário Geral e Parada de Lucas ou em algumas regiões do Complexo da Maré.

Os funkeiros talvez falem de um tempo em que, para lá dos nomes, o lugar da favela no imaginário social já mudou. Os significados dessa mudança é que são o problema. Hoje, segundo pesquisa de Paulo Vaz, “a proximidade da pobreza é imediatamente assimilada como ampliação do risco de um cidadão ‘comum’ tornar-se (mais uma) ‘vítima da violência’ que assola a cidade” (VAZ et ALLI, mimeo). Embora o peso da realidade hostil tenha se abatido sobre todos na cidade, há ainda, como se vê, uma grande dose de preconceito embutida na questão, sobretudo na forma como a mídia trata a questão.

Meu objetivo, ao definir como tema este precário diálogo entre dois gêneros aparentemente tão opostos entre si, foi o de pensar as formas possíveis de encontro entre as diferenças e de ocupação criativa da cidade, que é o que fazem todos os finais de semana milhares de jovens, de diferentes origens, nos bailes funk e nas rodas de samba. Formas que possam contribuir, mesmo que em pequena escala, para o pensamento sobre a nossa existência em sociedade, sobre como – e em que ocasiões – se pode enfrentar as tensões geradoras de barreiras entre as pessoas.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. 1993. *A cultura popular na idade média – o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec. Brasília: Editora da Universidade de Brasília.
- BALLINGER, Robin. *Sons de resistência*. In <http://www.rizoma.net/interna.php?id=210&secao=esquizofonia>
- CECCHETTO, Fátima; FARIAS, Patrícia. 2002. *Do funk bandido ao pornofunk: o vaivém da sociabilidade juvenil carioca*. In *Interseções: revista de estudos interdisciplinares*. Ano I, Nº 1. Rio de Janeiro: UERJ, NAPE.
- ESSINGER, Sílvio. 2005. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record.
- FOUCAULT, Michel. 1979. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1996.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. 2005. *Multidão – guerra e democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record.
- HOBSBAWN, Eric. 1975. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária.
- JANOTTI, Jeder. *Por uma abordagem mediática da canção popular massiva*. In *E-Compós*, agosto de 2005.
- PEREGRINO, Mônica. 2003. *E o bonde abalou! Contenção, juventude e embate nas escolas do Rio*. In FRAGA, Paulo César Pontes; LULIANELLI, Jorge Atílio da Silva (orgs.). *Jovens em tempo real*. Rio de Janeiro: DP&A.
- VAZ, Paulo; CAVALCANTI, Mariana; SÁ-CARVALHO, Carolina; OLIVEIRA, Luciana Julião de. *Pobreza e risco: a imagem da favela no noticiário de crime*. Mimeo.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. : Editora UFRJ, 1995.
- YÚDICE, George. 2004. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Internet

<http://www2.uol.com.br/fernandaabreu/abreugrafia2.htm>

<http://letras.terra.com.br>

Discografia

Todos os funks citados neste artigo foram retirados de coletâneas de CDs distribuídos por camelôs. Não são piratas, mas não têm nenhuma referência quanto aos produtores, artistas envolvidos, gravadora ou distribuidora oficiais. Alguns deles também foram baixados da Internet. Cabe ressaltar que, apesar disso, alguns funks

mencionados aqui, como o de Mr. Catra ou da MC Tati Quebra-Barraco, chegaram a ser gravados de maneira oficial. No entanto, as versões que utilizei constavam das cópias mencionadas acima.

As composições citadas de artistas da MPB fora do universo do funk foram recolhidas no website citado acima, no ítem Internet. Foram consultadas apenas as letras das canções.