

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

MUSEU NACIONAL

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

HERMANO PAES VIANNA JÚNIOR

O Baile Funk Carioca:

Festas e Estilos de Vida Metropolitanos

Rio de Janeiro

1987

Para Hermano e Maria Teresa,
meus pais.

AGRADECIMENTOS

O Conselho Nacional de desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ), no período de 85/86, e a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal (CAPES), durante o ano de 1987, possibilitaram materialmente a conclusão dos créditos de mestrado e do trabalho de campo através da concessão de bolsas de estudo. No mesmo período, participei, como auxiliar de pesquisa, dos Projetos Estudos Comparativos de Camadas Médias Urbanas e Estudo Comparativo de Estilos de Vida Metropolitanos, apoiados pela FINEP e pela fundação Ford e coordenados pelo Prof. Gilberto Velho. Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia do Museu Nacional, à sua coordenação, aos seus professores, à sua secretaria e à biblioteca.

A meu orientador, o Prof. Gilberto Velho, agradeço, além do incentivo intelectual, a sua amizade e a paciência com que suportou minhas incontáveis “crises” vocacionais. A meus colegas, Myriam Lins de Barros e Rodolfo Vilhena, agradeço o interesse com que discutiram e acompanharam meu trabalho.

Sem Fernando Matos da Mata, o DJ Marlboro, seu apoio e amizade, esta pesquisa seria impossível. Edmilton, Maks Peu, Mister Paulão, Rose, Dênis, Esperto, Maria Rosa e muitos outros freqüentadores do mundo funk carioca responderam às minhas insistentes perguntas e me fizeram sentir “em casa” durante o trabalho de campo.

Tetê foi comigo a muitos bailes; Ana Cláudia Candelot (fanática por funk) me ajudou a revisar os manuscritos; Yedda Ennes datilografou cuidadosamente os originais, pelo que também muito lhes agradeço.

E reputeamos perdido o dia em que
não se dançou nem uma vez!
E digamos falsa toda a verdade que não
teve, a acompanhá-la, nem uma risada!

Nietzsche

Let the music take control find a groove
and let yourself go.

Madonna

RESUMO

Este trabalho procura dar um primeiro passo no sentido de desenvolver uma teoria antropológica da festa adequada a heterogeneidade cultural das sociedades complexas. Para realizar este objetivo, estudamos um grande número de bailes cariocas onde se dança, principalmente, a música norte-americana conhecida como funk. No Rio de Janeiro, na Baixada Fluminense e em Niterói são realizadas cerca de 700 dessas festas a cada fim de semana, atraindo mais de um milhão de dançarinos. Este fenômeno, inexplorado pelas ciências humanas brasileiras, é a principal diversão dos jovens das camadas de baixa renda que vivem no Grande Rio. A partir da etnografia desses bailes, incluindo o histórico do mundo funk carioca e a análise de sua organização interna, tentamos apontar as deficiências das interpretações mais comuns da festa. Também esboçamos uma crítica das teorias da Indústria Cultural (entendendo o funk como um produto desta indústria), mostrando que sua ação não é apenas homogeneizante, podendo criar estratégias inéditas para lidar com uma realidade metropolitana essencialmente heterogênea.

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO E INTRODUÇÃO

CAPÍTULO I: A FESTA DOS CONCEITOS

1. Festa e a Teoria da Festa
2. Festa e Energia Social
3. Festa e Sacrifício
4. Festa e Representação da Festa
5. Festa e Communitas
6. Festa e Carnavalização
7. Festa e Ritualização
8. Festa e Massa
9. Festa e Música
10. Festa e Metrópole
11. Festa e “Suburbanos”
12. Festa e Identidade
13. Festa e Etnicidade
14. Festa e Sociabilidade
15. Festa e Trabalho de Campo
16. Festa e Escritura

CAPÍTULO II: HISTÓRICO: INTERNACIONAL E CARIOCA

1. O Funk nos EUA
2. O Funk no Rio de Janeiro

CAPÍTULO III: AS EQUIPES, OS DISCOS, OS DJS

1. As Equipes
2. A Transação de Discos
3. Os Discotecários

CAPÍTULO IV: O BAILE

1. Sobre os Questionários

CONCLUSÕES

APÊNDICE 1: AS FOTOS DA FESTA

APÊNDICE 2: AS MÚSICAS DA FESTA

APRESENTAÇÃO E INTRODUÇÃO

Todos se inflamam e exaltam
como se festejassem durante um grande sacrifício,
ou subissem os terraços da primavera.
Só eu fico imperturbável
como um recém-nascido que ainda não sorriu.
Só eu vagueio sem um fim preciso
como um sem-casa

Lao Tse

1

CENA Nº 1 – Tarde de sábado na Praça Tiradentes. Espero o DJ Marlboro terminar seu programa de hip hop, transmitido pela Rádio Tropical. Este é o início de mais uma longa excursão pelos subúrbios fluminenses. Hoje tem novidade: trago comigo uma bateria eletrônica, empréstimo de meu irmão, e Marlboro está determinado a usá-la no baile do ARCN. Pegamos um ônibus para Niterói. Saltamos na primeira parada depois da ponte, atravessamos andando todos aqueles viadutos e pegamos outro ônibus que vai nos deixar na porta do baile, em São Gonçalo. No caminho, fustigado pelos olhares curiosos dos outros passageiros, eu programo a bateria eletrônica seguindo as idéias de Marlboro (que podia criar um batida funk, mas ainda não sabia como introduzi-la na memória do instrumento). Chegamos no ARCN e ligamos imediatamente a bateria nos amplificadores da equipe Som Gran Rio. Deu certo: a batida era funk mesmo e poderia agradar aos dançarinos. Depois de alguns dias, quando eu contei a façanha para Gilberto Velho, o orientador desta dissertação, já podia até prever seu irônico comentário: “É como dar um rifle para um chefe indígena.” Sorri, fazendo de conta que, para mim, aquela observação não tinha a menor importância. Puro fingimento. Queria passar a impressão de um pesquisador iconoclasta, que não leva a sério os mandamentos da antropologia “clássica”. Não é disso que a academia tanto necessita?

CENA Nº 2 – Meia noite e meia. Final de baile no clube Paranhos, quase dentro do Morro do Alemão, perto da Penha. Espero a carona prometida pelo DJ Batata. Já no carro, aconteceu o imprevisto: um garoto do Morro roubou o cigarro que Batata tinha

2

dado para um mendigo conhecido por todos no baile. Batata reage: sai do carro e ordena que o garoto devolva o cigarro. O garoto está com sua turma de amigos, na principal entrada para o morro (sempre notícia nos jornais cariocas pelos constantes tiroteios entre gangues de traficantes). Um deles logo colocou a mão dentro da bermuda, como se fosse tirar uma arma. Notando que a situação estava ficando perigosa, Batata disse que nossos amigos, no carro de trás, “estavam trepados” (nunca tinha ouvido essa gíria, mas não demorei muito para entender que trepado, nesse contexto, significava armado). Depois de uma pequena discussão (o garoto dizia que o mendigo era um “bundão”), o cigarro foi devolvido. No caminho de volta, até a Leopoldina, a conversa girava em torno de um único assunto: violência, violência e mais violência. Como sempre. Mais uma vez eu me perguntei: o que é que eu estou fazendo aqui? Dava tudo para, num piscar de olhos, voltar para a minha “tranqüila e segura” Zona Sul.

Quando entrei pela primeira vez num baile funk, eu não estava a procura de um objeto de estudo. Curiosidade? Nem tanto. Queria escutar boa música, participar de uma grande festa. Tinha ouvido falar dos bailes quando parei na Tropical FM, que na época transmitia um programa diário de funk, sempre às dez horas da noite. Nos intervalos entre os módulos de música, o locutor anunciava dezenas de festas que seriam realizadas nos próximos fins de semana. Não sabia onde ficavam aqueles endereços, aqueles clubes, aqueles bairros. O Rio, para mim, se limitava à Zona Sul, Centro, Tijuca, Quinta



da boa Vista, locais de estudo ou “escapadas” ocasionais. Não sabia nem como me locomover no Méier, muito menos em Bangu ou Pendotiba.

Continuei ouvindo o programa, pois aquela música me interessava mais do que tudo que as discotecas da Zona Sul (ou rádios que tentavam atingir um público de Zona Sul) divulgavam. Um dia, escutei o anúncio de um baile que a própria Tropical estava organizando no clube do Sindicato dos Fumageiros, na Tijuca. Achei que a oportunidade era imperdível. Recrutei um amigo e acabamos chegando cedo demais na festa, tanto que ganhamos brindes (eu, uma camiseta; meu amigo, um disco do Menudo) reservados para os 50 primeiros compradores de ingressos.

O baile era muito “exótico”. Fui revistado ao passar pela roleta que dava acesso ao ginásio de esporte, onde estava armado o imenso equipamento de som. Num palco improvisado ficavam dois

toca-discos e alguns microfones. No comando da festa se revezavam discotecários dos quais eu nunca tinha tido notícia. No campo de futebol de salão, convertido em pista de dança, grupos de dezenas de pessoas repetiam os mesmos passos, a mesma coreografia. Nos momentos mais animados todos os dançarinos entoavam refrões pornográficos. Não tinha sentido dançar da maneira que eu estava acostumado nas festas da Zona Sul. Tentei aprender os passos mais simples e desisti. Não consegui me divertir muito, era apenas um espectador. A música que os discotecários estavam tocando era um funk mais antigo, que não me cativava tanto. Saí do baile um pouco frustrado, mas com o sentimento de missão cumprida.

Só voltei a outra festa funk um ano e meio depois dessa primeira investida. Por engano. Fui à

4

quadra da escola de samba Estácio de Sá levando um amigo americano que queria ver um show de Martinho da Vila. Sabia que ia ser baile também, mas nosso objetivo principal era o show. Alarme falso. Só tinha o baile. Mas, dessa vez, era festa que eu esperava. Os discotecários tocavam os últimos lançamentos do hip hop. Só dava funk eletrônico na terra do samba. As coreografias na pista de dança eram mais empolgantes. O samba não fez falta. E eu não me incomodava mais de ser só espectador de uma festa que não era minha.

Semanas depois, escrevi um pequeno artigo para o Jornal do Brasil falando da música negra internacional e sua influência no carnaval de Salvador e nos subúrbios cariocas. Era a primeira vez (depois que os jornais fizeram alarde em torno do fenômeno Black Rio, em 76), que alguém escrevia na imprensa sobre essas numerosas e gigantescas festas suburbanas em sua nova fase hip hop. Outros artigos, que seguiram ao meu, chegaram a se referir ao baile funk da Estácio de Sá como minha “descoberta”. Esse termo denuncia a relação que a grande imprensa do Rio mantém com os subúrbios, considerados sempre um território inexplorado, selvagem, onde um antropólogo pode descobrir “tribos” desconhecidas, como se estivesse na Floresta Amazônica.

Esse meu artigo no JB foi fundamental para o início da pesquisa sobre o “mundo funk carioca”. Até o momento de sua publicação, eu não pensava em fazer a antropologia dos bailes, nem sabia se continuaria a frequentá-los. Mas a matéria despertou a curiosidade de vários outros jornalistas, que sempre me procuravam para obter mais informações. Uma equipe da TVE logo se interessou em fazer uma reportagem sobre o assunto,

e me pediu para acompanhar as filmagens que seriam feitas na Tropical FM. Nesse dia, conheci o DJ Marlboro, o DJ Batata e o DJ Rafael, que estavam no minúsculo estúdio da rádio entre pilhas de discos importados, microfones e câmeras de vídeo.

Poucos dias depois, apresentei o DJ Marlboro para um jornalista d'O Globo, que também queria fazer uma matéria sobre o funk carioca. Resolvi ir ao baile do clube Canto do Rio, onde Marlboro discotecava, acompanhando a reportagem. Estava fascinado com a rapidez com que a imprensa “descobre” um assunto e transforma algo que existe há anos (é freqüentado por centenas de milhares de pessoas, que moram na mesma cidade dos jornalistas) numa novidade.

Esses “detalhes” merecem ser mencionados pois mostram, primeiro, como tive acesso ao meu “campo” e, segundo, como minha futura estratégia de pesquisa já estava, desde o início, fortemente contaminada por esse modo de acesso. Antes mesmo de decidir começar o trabalho de campo, eu já estava interferindo na cena que eu iria estudar, tornando-a notícia, matéria de jornal. Mais do que isso: passei a fazer parte do mundo funk carioca, como seu principal “tradutor” para o público da “Zona Sul”, uma “autoridade em baile”, dando entrevistas para revistas, televisão e rádio (engraçada essa imprensa brasileira...). Mais ainda: trouxe discotecários e dançarinos para fazer apresentações em clubes da Zona Sul, interferei nos bailes (ver cena I) levando novos instrumentos e dando opiniões. Só depois de várias festas é que eu decidi transformar essas “idas ao subúrbio” em trabalho de campo.

O que realmente se modificou? Eu não podia voltar

atrás, simulando ser um observador imparcial e distante. Devia metamorfosear as “interferências” já cometidas (não acredito em antropologia sem esse tipo de interferências – em alguns trabalhos de campo, essas interferências, causadas até mesmo pela simples presença do antropólogo, podem acontecer sob um controle mais rigoroso, mais “científico” - não foi esse o caso da minha pesquisa – mais “detalhes” nos próximos capítulos) em material de reflexão. Se, imprudência ou não, eu já tinha dado o rifle para o cacique, não podia fazer mais nada além de observar o que ele vai fazer com a

arma, ou tentar evitar o massacre. O importante é estar consciente de todos os riscos. Isso é possível? Não sei. O resto é improvisação. Acaso.

Em todos os fins de semana, no Grande Rio, são realizados cerca de 700 bailes (o número é uma média das várias informações que eu consegui obter), onde se ouve música funk. Segundo seus próprios organizadores, um baile com 500 pessoas é considerado um fracasso. Cada uma dessas festas atrai, também em média, 1000 dançarinos. Pelo menos uma centena de bailes reúne um público superior a 2000 pessoas. Alguns deles costumam ter 6000 a 10000 dançarinos. Fazendo as contas, por baixo, é possível afirmar que 1 milhão de jovens cariocas freqüentam esses bailes todos os sábados e domingos. Um número por si só impressionante: nenhuma outra atividade de lazer reúne tantas pessoas, com tanta freqüência⁽¹⁾.

7

O que é que os bailes têm? À primeira vista, pouca coisa. Somente uma pista de dança improvisada e o equipamento de som, que toca um tipo de música inteiramente desconhecida de quem não vai aos bailes. O hip hop, o funk que é tocado nessas festas, não entra na programação da maioria quase absoluta das rádios, os discos não são lançados no Brasil. Mesmo assim, sem depender da indústria cultural, o funk é sem dúvida nenhuma, um fenômeno de massa em todo o Grande Rio, que já dura há quase duas décadas.

O baile funk é, principalmente, uma atividade suburbana. Existem alguns bailes realizados na Zona Aul, geralmente localizados perto das favelas, e freqüentados por uma juventude proveniente das camadas de baixa renda, em grande parte negra (exatamente como nos bailes suburbanos), e nunca de classe média. Os bailes da Zona Sul não se comparam, em tamanho e em empolgação, com os bailes dos subúrbios. Para citar alguns dos maiores: Clube Magnatas, no Rocha; Clube Renascença e Clube Mackenzie; no Méier; Cassino Bangu; Grêmio Recreativo de Rocha Miranda; Farolito, em Caxias; Paratodos, na Pavuna; Signus, em Nova Iguaçu; Canto do Rio e Fonseca, no Centro de Niterói.

A quantidade de bailes e o número de freqüentadores exigem algumas decisões “técnicas” preliminares do antropólogo que pretende estudá-los. É impossível ir a todos os lugares, impossível

(1) Ir à praia é também uma atividade de lazer que reúne, a cada fim de semana milhões de cariocas. Mas, ao contrário dos frequentadores do mundo funk, essa população, bastante heterogênea, utiliza a praia de modos diferentes, com finalidades diferentes.

conversar com todas as pessoas. Não me interessava (nem tinha condições de) misturar o trabalho de campo com um abrangente inquérito estatístico, que pudesse me dar

8

uma idéia mais “acurada” sobre quem vai aos bailes.

Resolvi, de início, percorrer os principais bailes, aqueles mais falados, que os primeiros informantes diziam que eu não podia deixar de ver. Tentei perceber quais eram as diferenças de baile para baile, se é que elas existiam. Depois disso, escolhi um único baile, o do Canto do Rio, para observar mais vezes, com mais cuidado. Não tenho justificativas “profundas” para essa escolha. Facilidade de acesso (era só atravessar de barca a Baía de Guanabara), pessoas-chaves dentro do baile que eu já conhecia: todos esses foram fatores importantes. Mas o Canto do Rio é para mim, o baile mais bonito, mais animado, o lugar onde eu me sentia melhor. Como qualquer outro critério de escolha também seria arbitrário (e os bailes são realmente muito parecidos uns com os outros), decidi seguir o meu gosto pessoal. Foi no Canto do Rio que eu mais me diverti.

Diversão: uma palavra deslocada na maior parte das etnografias. Afinal, tenho ou não tenho que sentir os famosos “anthropological blues”? Afirmar que me diverti durante o período de campo (a não ser em momentos como o descrito na Cena II, que me mostra totalmente dominado pelo “discurso da violência”), não significa dizer que eu ficava pulando no meio dos outros dançarinos. Nunca tentei sentir o que o “nativo” sente. Fui sempre, nesse sentido, um espectador do baile. Era isso que realmente me satisfazia e interessava. Passei todo o tempo “na minha” (observação dos próprios funkeiros)⁽²⁾,

9

sempre impressionado com o que estava vendo, com a explosiva empolgação da festa, e com a sua repetição, todo santo domingo.

Não acredito que um antropólogo possa sentir o que o nativo sente. Tudo é uma questão interpretativa, tradução de tradução, sutis relações de poder entre inúmeros pontos de vista (os

(2) Os próprios participantes do mundo funk carioca usam essa palavra para falar deles mesmos. Mas “funkeiros” (como roqueiro) pode ter um significado mais abrangente, referindo-se a todas as pessoas que gostam da música funk, não importando se são freqüentadores ou não dos bailes.

vários meus, sempre conflitantes entre si, e os vários “deles”). No início, o baile foi um grande susto. Como que um fenômeno daquelas proporções podia acontecer na minha cidade sem que eu e quase todos os meus amigos nos déssemos conta? Como o funk chega no Rio? Por que atrai tanta gente? Qual é a sua mágica? Como posso me comunicar com aquelas pessoas? Eu quero mesmo me comunicar com elas?

Eu quero entendê-las?

No começo, minha recusa de dançar, meu comportamento contemplativo durante os bailes, tudo isso foi considerado algo muito estranho pelo “funkeiros”. Todos vinham me perguntar se eu estava triste, se eu não estava gostando da festa. Pouco a pouco, as pessoas foram se acostumando com a minha presença e minha atitude. Eu nunca deixei de ser um estranho (até minhas roupas e a cor da minha pele⁽³⁾ eram signos

10

dessa estranheza): ninguém entendia realmente o que eu estava fazendo. Mas passei a ser um estranho que não mais incomoda, um estranho previsível, tanto que sentiam até minha falta quando eu não aparecia no Canto do Rio.

Essas questões devem ser aprofundadas ao longo da dissertação. Por enquanto quero apenas dizer que passei mais de um ano e meio indo aos bailes. Não me cansei de observá-los, em silêncio, quieto, sem dançar. A princípio era a festa, o ritual da festa que seduzia meu olhar. Não queria saber de onde os dançarinos vinham, para mim todos poderiam ter descido de um disco voador. Tentava pensar os movimentos da massa, o poder do coletivo, a economia de intensidade e diversão que faz o baile. Depois comecei a me interessar pelos organizadores da festa, de onde vêm o equipamento, os discos, o dinheiro⁽⁴⁾. Mais adiante quis conhecer melhor os dançarinos, alguns poucos deles, sem

(3) Uma única vez, minha condição de “branco” foi ressaltada. No baile da Associação dos Servidores Cívicos, ao lado do Canecão, Zona Sul, eu estava conversando com vários integrantes do Funk Clube (ver Capítulo II) quando chegou uma dançarina e perguntou, com voz bem baixa para que eu não ouvisse, “quem é esse branco aí?” Nunca tinha sido chamado de branco. Não sabia o que fazer numa situação dessas, mas não fiquei exatamente chocado e sim surpreso (os negros brasileiros devem estar acostumados com essas acusações raciais). As outras pessoas, percebendo que eu tinha escutado a pergunta, e tentando contornar um possível mal-estar, logo foram afirmando, com ares de quem pede desculpas, que eu era o Hermano, um cara legal, um jornalista que dá força para o funk ou algo assim. A “questão racial” imediatamente desapareceu.

(4) A maior parte dessas informações veio de conversas informais, observação direta do trabalho das equipes e entrevistas feitas fora dos bailes com alguns DJs e donos de equipe. Foi possível, assim, conhecer um pouco de suas vidas, suas casas, suas famílias, seus trabalhos paralelos, muito além do território mais específico do mundo funk carioca.

me preocupar com generalizações⁽⁵⁾. Mas tudo tendo em vista a volta para a festa. Era

11

a alegria avassaladora dos dançarinos que me contaminava. Não importa se, para eles, eu continuava a ser, irremediavelmente, uma pessoa triste.

(5) Além das conversas informais com os dançarinos, no final do trabalho de campo resolvi aplicar um pequeno questionário que deveria ser respondido por poucos dançarinos na entrada dos bailes, no Canto do Rio e na Associação dos Servidores Cívicos, um em Niterói e outro no Rio, para depois comparar os resultados. Eu mesmo fiz as perguntas para quase uma centena de dançarinos e procurava conversar sobre outros assuntos sempre que possível. A maior parte dos informantes não queria nem parar para saber do que se tratava aquele questionário. Todos estavam com pressa e queriam chegar logo na pista de dança. Eu me sentia completamente ridículo tentando pescar dançarinos aqui e ali, contra suas vontades. Muitos se mostravam desconfiados quando eu começava a querer saber onde moravam ou em que trabalhavam, recusando-se a responder todas as outras perguntas. Mas alguns questionários compensavam essas negativas e se transformavam em pequenas entrevistas. Os informantes se mostravam interessados no meu trabalho e tentavam me contar, em pouco tempo, tudo que sabiam sobre os bailes. O difícil era tentar explicar, para tanta gente, o que é antropologia.

As relações entre a festa e a antropologia são intensas mas estranhas. De um lado, temos uma bibliografia enorme sobre festividades de todos os tipos, principalmente etnografias e estudos folclóricos. De outro, temos uma escassez de reflexões teóricas sobre o assunto, quase sempre tratado como um caso específico dentro do estudo dos rituais ou, mais especificamente, das celebrações religiosas. Para saber o que a antropologia já falou teoricamente da festa é preciso ter paciência de um bricoleur, juntando pequenos parágrafos e subcapítulos de livros que abordam assuntos diversos e, pedindo o auxílio de outras disciplinas, como a filosofia e a crítica literária, para alargar nosso campo de análise.

1. A FESTA E A TEORIA DA FESTA

Podemos, arbitrariamente, iniciar nossa bricolagem teórica com alguns trechos escritos por Durkheim, em *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. A festa surge nos últimos capítulos deste livro, como um exemplo para se entender algumas características importantes da religião. Durkheim, em poucas páginas, consegue reunir vários comentários sobre o ritual festivo, que vão ser transformados em lugares comuns por muitos autores recentes.

Entre os rituais totêmicos australianos, o antropólogo se depara com alguns elementos aparentemente estranhos: quatro cerimônias “qui sont uniquement destinées à amuser, à provoquer le rire par le rire.” (Durkheim, 1968:542) Mas isso não é problema. Durkheim diz que as fronteiras que separam

os ritos representativos das recreações coletivas são “flottantes” (Durkheim, 1968:544) e ainda afirma que uma importante característica de toda religião “c'est l'élément récréatif e esthétique”. (Durkheim, 1968:542) Algumas hipóteses são propostas a partir dessas afirmações e até encaradas como “fait connu”:

“toute fête, alors même qu'elle est purement laïque par ses origines, a certains

caractères de la cérémonie religieuse, car dans tous les cas, elle a pour effet de rapprocher les individus, de mettre en mouvement les masses et de susciter ainsi un état d'effervescence, parfois même de délire, qui n'est pas sans parenté avec l'état religieux. L'homme est transporté hors de lui, distrait de ses occupations et de ses préoccupations ordinaires. Aussi observe-t-on de part à d'autre les mêmes manifestations: cris, chants, musique, mouvements violents, danses, recherche d'excitants qui surmontent le niveau vital, etc. On a souvent remarqué que les fêtes populaires entraînent aux excès, font perdre de vue la limite qui sépare le licite et l'illicite; il est également des cérémonies religieuses qui déterminent comme un besoin de violer les règles ordinairement les plus respectées. Ce n'est pas, certes, qu'il n'y ait pas lieu de différencier les deux formes de l'activité publique. La simple réjouissance, les corrobbori profane n'ont plus d'objet sérieux, tandis que, dans son ensemble, une cérémonie rituelle a toujours un but grave. Encore faut-il observer qu'il n'y a peut-être pas de réjouissance où la vie sérieuse n'ait quelque écho. Au fond, la différence est plutôt dans la proportion inégale suivant laquelle ces deux éléments sont combinés.” (Durkheim, 1968:547/8)

15

Essa longa citação é necessária pois aponta quais são, para Durkheim e muitos outros autores, as principais características de todo tipo de festa: 1) superação das distâncias interindividuais; 2) produção de um estado de efervescência coletiva; 3) transgressão de normas sociais. No divertimento em grupo, como na religião, o indivíduo deixa de existir e passa a ser dominado pelo coletivo. Nesses momentos, apesar ou por causa das transgressões cometidas, são reafirmadas as crenças grupais e as regras que tornam possível a vida em grupo, isto é, “le groupe reanime périodiquement le sentiment qu'il a de lui-même et de son unité; em même temps, les individus sont réaffirmés dans leurs nature d'êtres sociaux.” (Durkheim, 1968:536)

O tempo faz com que a consciência coletiva perca suas forças. São imprescindíveis tanto as cerimônias festivas quanto os rituais religiosos para reavivar os laços sociais, que correm sempre o perigo de se desfazer. A festa ainda coloca em cena o conflito entre as exigências da “vie sérieuse” e a própria natureza humana. Durkheim diz que as religiões e as festas rejuvenescem “l'esprit fatigué par ce qu'il y a de trop assujettissant dans le labeur quotidien” (Durkheim, 1968:546). Por uns momentos os indivíduos têm acesso a “une vie moins tendue, plus crisée et plus libre” (547), a um

mundo “où leur imagination est plus à l'aise.” (543). Poderíamos dizer que Durkheim generaliza o “mal-estar na civilização” do capitalismo contemporâneo para todas as sociedades, mas temos que lembrar que essa oposição entre vida séria e divertimento reaparece em todas as “teorias da festa”, mesmo que os termos empregados e as “intenções” sejam diferentes.

16

O divertimento é portanto uma rápida fuga das obrigações cotidianas, não tendo, a princípio, nenhuma utilidade. Os homens sabem que precisam da “vie sérieuse”, sem ela toda a vida coletiva seria impossível. Por isso, a festa deixa de ser inútil e passa a ter uma função: depois da cerimônia, cada indivíduo volta à vida séria com mais coragem e ardor. A festa, como o ritual religioso, reabastece a sociedade de energia.

2. FESTA E ENERGIA SOCIAL

Quando lemos alguns trabalhos de Durkheim e da Escola Sociológica Francesa temos a nítida impressão de que poderíamos transformar todas as descrições dos rituais religiosos num gráfico energia x tempo. A reunião de muitos indivíduos, seus movimentos, as danças, os cantos, os gritos, tudo contribui para a produção de uma grande quantidade de energia que é redistribuída para todos os participantes. Essa questão fica evidente no texto de Hubert e Mauss denominado Natureza e Função do Sacrifício (MAUSS & HUBERT, 1968). Para esses autores, o sacrifício implica sempre uma consagração, isto é, a transformação de um objeto profano em objeto sagrado. Não é impossível, aqui, entrar nos detalhes da argumentação de Hubert e Mauss. Basta dizer que a vítima, em sua transformação em objeto sagrado, entra em contato com as forças religiosas que, na teoria durkheimiana, representam as forças vitais que mantêm vivo o tecido social. Com o sacrifício, uma parte das energias sagradas contidas na vítima vai para os deuses e a outra vai para o sacrificante, que nesse rito representa a comunidade. Essa descrição pode nos dar duas curvas de energia x

17

tempo. A primeira delas, a da vítima, forma uma parábola, que atinge seu pico no momento do sacrifício e uma parte da energia acumulada em seu corpo se dirige para os deuses. A outra curva, também parabólica, é do sacrificante que atinge seu máximo de energia alguns momentos depois de sacrifício propriamente dito, quando entra em contato com o corpo morto, mas ainda carregado de

forças sagradas, da vítima (tocando-o, comendo-o etc.). Na festa, existe apenas uma curva de energia, do coletivo, que atinge seu pico no momento de maior efervescência dos participantes. Durkheim fala que a efervescência “change les conditions de l'activité psychique. Les énergies vitales sont surexcitées, les passions plus vives. Les sensations plus fortes.” (Durkheim, 1968:603) Nesse estado, “l'homme ne se reconnaît pas.” (603) Na festa, os indivíduos podem entrar diretamente em contato com a fonte de energia do social. Esses contatos são sempre muito perigosos. Daí a ligação estreita entre divertimento e violência.

3. FESTA E SACRIFÍCIO

A noção de sacrifício é central para as teorias religiosas e “festivas” de autores como Bataille e Girard. Na sua *Théorie de La Religion*, Bataille diz que religião é a “recherche de l'intimité perdue” com a instauração da dicotomia sujeito/objeto (isto é, a transcendência) no mundo. Voltamos ao “mal-estar na civilização”, à nostalgia da imanência, da “animalidade”, quando tudo era “como água na água”. O sagrado, para Bataille, é a volta da intimidade entre o homem e o mundo, entre o sujeito e o objeto (qualquer “outro”). A recriação

18

da intimidade só pode ser violenta. O homem deseja a volta da imanência, mas sabe que se entregar à intimidade é perder o que tem de humano. Bataille afirma: “Le problème incessant posé par l'impossibilité d'être humain sans revenir au sommeil animal reçoit la solution limitée de là fête.” (Bataille, 1977:72) E mais adiante: “La fête est la fusion de la vie humaine. Elle est pour la chose et l'individu le creuset où les distinctions se fondent à la chaleur intense de la vie intime.” (74)

Para René Girard, a festa também significa a destruição das diferenças interindividuais, estando associada à violência e ao conflito, pois são as diferenças que mantêm a ordem. Para entendermos essas colocações, temos que lembrar o pressuposto fundamental da teoria religiosa de Girard: o desejo mimético. A mimese pode ser encarada como um fator de integração social, mas é também um fator de destruição e dissolução, pois todos os indivíduos passam a desejar os mesmos objetos gerando rivalidade e violência. Por isso o corpo social cria os “interdits”, que são sempre antimiméticos, condição da ordem. Mas o desejo mimético continua atuando e, cada vez mais, surgem conflitos entre várias pessoas e grupos. Para reestabelecer a ordem, existe a religião e o sacrifício. Os homens, depois de representarem uma crise mimética (a festa propriamente dita, onde

“les hommes se disputent violemment tous les objets normalment interdits”), concentram toda sua violência em direção à vítima sacrificial, ao bode expiatório. A oposição de todos contra todos se metamorfoseia, através do sacrifício, em oposição de todos contra um. E a ordem se

19

reestabelece.

Toda festa é a reprodução de uma crise mimética:

“Non seulement elles (les communautés) abandonnent les précautions habituelles mais elles miment consciemment leur propre décomposition dans le mimétisme hystérique; tout se passe comme si on pensait que là désintégration simulée pouvait écarter la désintégration réelle.” (Girard, 1978:36)

Existe sempre o perigo da crise simulada se transformar numa crise real. A festa pode deixar de ser um freio contra a violência e passar a ser uma aliada das “forças maléficas” que desejam a desintegração social (ver o exemplo da festa Kaiangang em Girard, 1972:189). Girard tem uma expressão curiosa para esses (realmente) violentos acontecimentos: “la fête tourne mal”.

Em seu livro *Bruits*, Jacques Attali utiliza as idéias de René Girard para entender a história da música ocidental. Attali enfatiza a “bataille entre les deux socialités fondamentales: la Norme ou la Fête.” (Attali, 1977:40) A ordem só é possível com a representação da festa e de todo “barulho” que ela provoca. A união da festa com a música é paradoxal: a música, que é a ordenação do barulho (violência), já supõe uma festa “domesticada”. A música tem a capacidade de absorver a violência e transformá-la em ordem. Sua ordem simula a ordem social (a música afirma que a sociedade é possível), da mesma maneira que um sacrifício: “écouter de la musique, c'est assister à un meurtre rituel avec ce que cela a de dangereux, de coupable, mais aussi de rassurant.” (Attali,

20

1997:50) Mesmo domesticada, a festa continua a correr o risco de voltar a ser violenta. Como em *Bataille*, a violência é fascinante e tentadora, mas o homem sabe que não pode se entregar a ela sem colocar em risco a possibilidade de vida social.

A dança, para René Girard, tem a mesma ambigüidade que a música em Jacques Attali. Girard afirma que mesmo as danças mais harmoniosas são imitações feitas em grupo. Os dançarinos repetem os mesmos gestos, os mesmos passos de seus companheiros. Mas a ordem é apenas superficial, precária. O barulho está à espreita. A qualquer momento um dançarino pode esbarrar no outro e o conflito latente se torna real. A festa é um jogo com a violência. Um jogo imprescindível para a existência da sociedade.

4. FESTA E REPRESSÃO DA FESTA

Essas idéias retornam em outros autores, sem muitas novidades. Jean Duvignaud, no livro *Festas e Civilizações*, tenta radicalizar a teoria “festiva”, apontando não uma regeneração ou uma reafirmação da ordem social, mas a ruptura, a total anarquia e o poder subversivo da festa, que não se confina a uma cultura, mas perpassa todas elas como “um grande ato destruidor”. A festa torna evidente “a capacidade que têm todos os grupos humanos de liberarem-se de si mesmos e de enfrentarem uma diferença radical no encontro com o universo sem leis nem forma, que é a natureza na sua inocente simplicidade.” (Duvignaud, 1983:212) Uma capacidade que hoje está sendo vencida pela “produção econômica e o crescimento industrial.”

21

Essa decadência da festa também é lamentada por Michel Maffesoli em vários livros e artigos. As causas seriam o individualismo e o utilitarismo contemporâneos, princípios opostos ao ludismo, ao dispêndio, à inutilidade, à confusionalidade, ao “orgiasmo” que constitui a essência da festa. Maffesoli usa o termo êxtase para se referir àquilo que Durkheim chamou de efervescência, isto é, a ultrapassagem de um indivíduo no interior de um conjunto mais amplo, o eu que se dilui no coletivo. Até uma citação de Hermann Hesse vem ao seu socorro: “Só se vive intensamente à custa do próprio eu.” Isto é, a festa e o êxtase são os maiores inimigos do princípio de individuação, que parece controlar as relações sociais na sociedade contemporânea. Mas, como um profeta, Maffesoli diz que a “revolta” da festa, do orgiasmo e afins é iminente, e declara: “uma cidade, um povo, mesmo um grupo mais ou menos restrito de indivíduos, que não logrem exprimir coletivamente sua imoderação, sua demência, seu imaginário, se desintegra rapidamente.” (Maffesoli, 1985:23) Festa ou Barbárie? Maffesoli acredita, ainda como Durkheim mas com novos conceitos, que o orgiasmo permite a estruturação e a regeneração da sociedade. Contra o individualismo, nossa salvação estaria

no holismo das festas.

5. FESTA E COMMUNITAS

As relações de oposição e complementaridade entre a diferenciação da “vie serieuse” e a indiferenciação da festa são semelhantes ao “processo dialético” communitas-estrutura na obra de Victor Tuner. A estrutura é sempre segmentária e

22

hierárquica, enquanto que a communitas é outra “modalidade de relação social”: homogênea e igualitária, o reconhecimento de “um laço humano e genérico” sem o qual não poderia haver sociedade. Como a festa, a communitas tem poder regenerativo sobre a estrutura e pode até se transformar em estrutura (“na qual as livres relações entre os indivíduos convertem-se em relações governadas por normas. entre pessoas sociais” – Turner 1974:161 – uma possibilidade que segundo Jean Duvignaud, também existiria para a festa, transformando-se em “comemoração ou ideologia”). Mas ao contrário da festa, a communitas ⁽¹⁾ prega a continência sexual, o descuido com a aparência pessoal, o silêncio, a aceitação do sofrimento e outras imposições místicas que destoam totalmente do comportamento de quem participa das “recreações coletivas”.

6. FESTA E CARNAVALIZAÇÃO

Outro conceito que aparece com alguma frequência na literatura antropológica, e que também é muito semelhante ao conceito de festa, é o de carnaval/carnavalização. Mikhail Bakhtine, em A Obra de François Rabelais, afirma que as festividades, quaisquer que sejam elas, “sont une forme première, marcante, de civilisation humaine”. (Bakhtine, 1970:17) No carnaval encontramos “l'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles e tabous” (18) e

23

entramos temporariamente no reino da liberdade, universalidade, igualdade e abundância, abrindo espaço para a renovação da vida social. Nesse sentido, o carnaval se opõe a qualquer tipo de festa oficial, pois esta última fortifica a ordem, a hierarquia, valores, normas e tabus. Bakhtine diz que no

(1) Outros autores utilizam a noção de communitas de uma maneira menos rigorosa e menos “mística”. Neste momento, estou falando apenas do significado deste conceito dentro da obra de Victor Tuner.

carnaval, ao contrário do artificialismo das regras e das ordens,

“l’homme revenait à lui et se sentait être humain parmi des humains. Le authentique humanisme que marquait les rapports n’était nullement alors le fruit de l’imagination ou de la pensée abstraite, il était effectivement réalisé et éprouvé dans ce contact vivant matériel et sensible. L’ idéal utopique et le réel se fondaient provisoirement dans la perception carnavalesque du monde unique em son genre.” (Bakhtine, 1970:19)

Roberto da Matta segue as idéias de Bakhtine ao dizer que o carnaval brasileiro é um espaço “onde são experimentadas novas avenidas de relacionamento social.” (Da Matta, 1978:68) Da Matta, com essas palavras, se opõe à concepção de que a festa reforça a estrutura social. Para entender essa oposição é preciso, antes, levantar alguns pontos do debate sobre o conceito ritual, que Da Matta utiliza para falar da festa brasileira, na antropologia moderna.

7. FESTA E RITUALIZAÇÃO

São conhecidas duas posições divergentes sobre o tema da ritualização. Uma delas pode ser exemplificada pelo pensamento de Max Gluckman, para quem o ritual está sempre

24

ligado ao domínio religioso ou místico. Diz Gluckman:

“I can only plead that my readers should from here on take 'ritualization' as referring to a stylized ceremonial in wich persons related in various ways to central actors, as well as these themselves, perform prescribed actions according to this secular roles, and that it is believed by participants that these prescribed actions express and amend social relationships so as to secure general blessing, purification protection, and prosperity for the persons involved in some mystical manner which is out of sensory control.” (Gluckman, 1966:24/5)

A outra posição, que alarga a aplicação do conceito de ritualização para outros campos da vida social que não religiosos, pode ser exemplificada com o pensamento de Edmund Leach (apenas para continuar dentro da antropologia britânica). Leach, ao contrário da primeira posição (que ele

domina “the orthodox convention in anthropology”), não vê diferença importante entre “communicative behaviour” e “magical' behaviour”. Os participantes do ritual mágico também estão comunicando alguma coisa para um destinatário determinado e, por isso, sua mensagem pode ser estudada e “decifrada” com o mesmo instrumental que se utiliza para entender, por exemplo, uma cerimônia política. Qualquer tipo de ritual utiliza uma linguagem, verbal e/ou não-verbal, condensada e muito repetitiva (“the redundancy factor in high”) diminuindo, assim, a ambigüidade da mensagem que deve ser transmitida. Nessa concepção, muito difundida entre antropólogos contemporâneos, o ritual está sempre dizendo alguma coisa sobre algo que não é o próprio ritual. Isto é, o ritual por si não basta, não faz sentido.

25

É assim, por exemplo, que José Sávio Leopoldi, em *Escola de Samba, Ritual e Sociedade*, vai procurar, no desfile dessas agremiações, sinais que expressem “aspectos cruciais de estrutura social em que ocorrem.” (Leopoldi, 1978:21) É também assim que J. Clyde Mitchell, em *The Kalela Dance*, privilegia o estudo das letras que são cantadas nesta cerimônia (em detrimento da própria dança ou da música) pois estas problematizam a questão das novas “tribos urbanas” que se formam nas cidades do Copperbelt sul-africano. As letras são interpretadas como joking relationships, controle de hostilidade etc. A festa em si e a alegria dos dançarinos passam para um segundo plano.

Enfatizar, expressar, destacar: essas palavras reaparecem em todas as interpretações de rituais. Os gestos e as palavras são apenas uma porta para penetrarmos no “significado” que se oculta por trás dela. Só ali, mais adiante, poderemos encontrar a verdade do ritual. Roberto da Matta define ritual como um discurso simbólico que “destaca” certos aspectos da realidade e os agrupa através de inúmeras operações como conjunções, oposições, integrações, inibições. Os rituais (que colocam “em close up as coisas do mundo social”, mas não as transformam) podem ser divididos em três tipos: 1) ritual de separação ou ritual de reforço, onde uma situação ambígua torna-se clara e marcada; 2) ritual de inversão – onde há a quebra dos papéis rotineiros (a definição de festa para a maioria dos autores que discutimos até agora); e 3) ritual de neutralização – uma combinação dos dois tipos anteriores. O carnaval brasileiro vai ser, principalmente, um ritual de inversão, onde as hierarquias momentaneamente se apagam: o

26

pobre se fantasia de rico, o homem de mulher e assim por diante. Mas é uma festa “diferente”. O indivíduo não desaparece no grupo pois, segundo Da Matta, “o projeto da sociedade brasileira, com suas regras e seus ritos, é de fazer dissolver e desaparecer o indivíduo”. (Da Matta, 1978: 93) No carnaval, contrariando esse projeto, as leis são mínimas: “É o folião que conta. É o folião que decidirá o modo como irá 'brincar' o carnaval.” (115) A festa como utopia do individualismo?

8. FESTA E MASSA

Os bailes do mundo funk carioca são festas que reúnem milhares de pessoas. Podemos dizer que são festas de massa, se usarmos alguns conceitos desenvolvidos por Elias Canetti em seu livro *Massa e Poder*. Canetti, como a maioria dos autores que comentamos aqui, tem alguns pressupostos sobre a “natureza humana” na base de sua concepção sobre movimentos de massa. Todo homem e toda a sociedade são produtos de um eterno conflito: o temor de ser tocado (que faz nascer as distâncias individuais, a hierarquia e a ordem) versus a tentação de ser tocado (que faz nascer a massa). Como a festa, a massa também é controlada pelas instituições que mantêm a ordem social. Mas todas as precauções não conseguem impedir o nascimento de massas sem nenhum controle, espontaneamente, imprevisivelmente. É só formar um aglomerado de pessoas que, atingindo uma certa densidade, se produz a massa. Nessa situação, os indivíduos não podem resistir ao desejo de se abandonar à massa, libertando-se das distâncias e hierarquias.

Para Canetti existem dois tipos de massa: a massa

27

aberta e a massa fechada. A massa aberta tem seu crescimento ilimitado e, por tentar incorporar tudo, ela é forçada a se desintegrar a partir de um determinado tamanho. A massa fechada renuncia ao crescimento ilimitado, buscando a permanência e a repetição de um sentimento “simulado” de massa. (Canetti, abordando os cultos religiosos, afirma:

“os fiéis são reunidos em determinados espaços e em determinados momentos; mediante atividades sempre idênticas, eles adquirem um estado semelhante ao da massa, que os impressiona sem no entanto chegar a ser perigoso, e ao qual eles se acostumam. O sentimento de sua unidade lhes é ministrado em doses. Da exatidão destas doses depende a subsistência da igreja.” - Canetti, 1983:24)

Mas mesmo com a repetição garantida, continua a existir a vontade, para as massas que se formam em ambientes fechados, de se tornar uma massa aberta:

“A perturbação de sua economia de massa cuidadosamente equilibrada deve levar depois de algum tempo, ao estouro de uma massa aberta. Ela se expande com rapidez. Implanta igualdade real e não fictícia. Procura densidades novas e agora muito mais intensas.” (24)

Quando uma massa se forma, ocorre aquilo que Canetti chama de “descarga”. Esse é o momento de densidade máxima (“praticamente não existe mais espaço entre as pessoas, os corpos se pressionam uns contra os outros, e cada um fica tão perto do outro como de si mesmo” - Canetti, 1983:15).
Canetti

28

diz que a descarga é acompanhada, por um lado, de um “alívio impressionante” (como na efervescência durkheimiana:

“o próprio indivíduo tem a sensação de que dentro da sua massa ele consegue ultrapassar os limites de sua própria pessoa. Ele se sente aliviado, já que todas as distâncias que o voltavam pra si mesmo e que o encerravam em si mesmo foram abolidas.” - 17)

e, de outro lado, pela violência, pela destruição de tudo que fundamenta as hierarquias, “os gritos de um recém-nascido”.

No caso das massas fechadas, a intensidade da descarga pode ser controlada através do processo de “domesticação” (como nos cultos religiosos). Mas esse controle pode ser conseguido de outras maneiras. A mais eficaz delas é a dança, que forma as “massas rítmicas”, onde a descarga é produzida artificialmente através do se esquivar e se aproximar dos corpos dos dançarinos: “a densidade é modificada de uma forma consciente”. A repetição dos mesmos gestos cria a impressão de um maior número de participantes. Os dançarinos “movimentam-se como se a quantidade aumentasse cada vez mais. Sua excitação vai aumentando até entrar num estado de loucura”. Canetti

ainda afirma que

“é muito importante, por exemplo, que cada um deles faça a mesma coisa. Cada um deles pisoteia e o faz exatamente da mesma forma. Cada um balança os braços e agita a cabeça. A equivalência dos participantes se ramifica na equivalência dos seus membros. Tudo o que é móvel num ser humano adquire uma

29

espécie de vida própria (...) Finalmente, está dançando uma única criatura.”
(Canetti, 1883:32)

As massas buscam essa unidade delirante. Mas, ainda como outros autores que tratam da festa, Canetti não perde uma oportunidade para falar dos perigos que tornam sempre breves esses estados de total igualdade entre os indivíduos. A intensidade da descarga pode ser fatal: o pânico, a desintegração repentina e furiosa sempre ameaça todas as massas, mesmo as mais domesticadas. Essa intensidade deve ser manipulada com enorme cuidado. Mesmo assim, a violência é sempre iminente.

9. FESTA E MÚSICA

O ritmo é tido como um dos maiores estimulantes para festas onde se busca o transe coletivo (a descarga das massas rítmicas de Canetti), ou mesmo a possessão religiosa. Mas as relações entre música e efervescência são mais complexas. Gilbert Rouget, no livro *La Musique et La Transe*, cita incontáveis exemplos de transes produzidos não por um ritmo, mas por uma melodia, pela mudança de um tom de voz etc. A utilização de músicas aonde o ritmo é o elemento principal é apenas um dos tipos de socialização do transe. Isso porque a música, segundo Rouget, não produz o transe, mas sim pode ser considerada “le principal moyen de manipuler la transe, mais en la socialisant beaucoup plus qu'en la déclenchant.” (Rouget, 1980:18) Existem opiniões contrárias a essa. Rouget cita Rodney Needham que diz ser “incontestable que les ondes sonores ont

30

des effets nerveux et organiques sur les êtres humains, independamment de les formations

culturelles de ceux-ci.” (246) Mas temos que concordar com Rouget quando diz que a mesma música fora de um determinado ritual não tem a mesma capacidade de produzir o transe. São necessárias inúmeras condições para que o efeito da música, e do ritmo, se deflagre.

Não podemos dizer que os dançarinos dos bailes entram em transe. Existem momentos em que todos parecem fora de si. Mas não existe nem crise pré-transe nem a amnésia pós-transe. Como veremos no Capítulo IV, há também algumas semelhanças entre a relação que o discotecário estabelece com seu público e a relação do músico que toca atabaque num ritual de candomblé com os dançarinos que vão ser possuídos pelos espíritos. Como mostra Gilbert Rouget, essa última é uma relação de poder. O músico, através da aceleração do ritmo (não necessária, mas freqüente nesse tipo de ritual), pode acelerar também o número de possessões. Mas esses músicos, como os DJs, nessa situação, não são “artistas”, não são admirados como produtores de arte. A música tem um caráter funcional e não deve exceder as regras de “boa conduta” do ritual.

A música, como uma arte a ser escutada e admirada em silêncio e com profundo respeito, é um acontecimento recente. Só no século XVIII (ver Attali, 1977) é que nasce a sala de concertos, com público pagante, dedicada à música classificada como erudita. Com a música popular, a transição das ruas e praças para os primeiros cabarés e cafés concerto só se dá no começo do século XIX, mas não suprime a participação do público, que dança e canta junto com as vedetes. Não tenho

31

dados sobre as datas em que foram inauguradas as primeiras casas de dança onde se toca exclusivamente música mecânica, pré-gravada. Mas esses modernos centros de lazer criaram a figura do discotecário, a pessoa que manipula o toca-discos ou gravador, escolhendo as músicas para o público dançar. O discotecário, ou DJ (do inglês disk-jockey) permaneceu por muito tempo no anonimato. Só muito recentemente é que alguns deles começaram a se destacar e passaram a ser até mais importantes que as músicas que tocam. Mas esses são casos raros.

Desde o século passado, com a formação dos grandes centros urbanos pós-revolução industrial, foram divulgadas várias modas musicais de âmbito internacional. Durante o Império, a aristocracia brasileira dançava a polca, a valsa, a mazurca. Mas foi só com o advento dos chamados meios de comunicação de massa, primeiro o rádio e depois a televisão, que essas febres dançantes se tornaram realmente planetárias. Vários ritmos, das mais variadas precedências, tiveram sua vez: o jazz, o

mambo, o calipso, o tango.

No começo dos anos 50, a indústria cultural descobre (alguns analistas dizem mesmo que ela inventa) um novo mercado: os jovens ⁽²⁾. O rock, filho milionário desse mercado,

32

cria uma “cultura” adolescente cosmopolita, com adeptos em todos os países. A música popular negra norte-americana também continua produzindo modismos, mas sempre para um público internacional de faixa etária não tão definida como o público do rock. O funk, e o hip hop em particular (que tem um público adolescente), é dançado em festas em todas as grandes cidades do mundo, mas só é fenômeno de massas, pelas informações que consegui obter, nos EUA (principalmente em Nova York, Filadélfia, Chicago e Washington DC), na Inglaterra (um público em sua maioria constituído por jovens brancos, provenientes das classes trabalhadoras, nos subúrbios londrinos e nas cidades do norte do país, um circuito de festas conhecido pelo nome de Northern Soul), França (banlieue parisiense) e Rio de Janeiro (alguns bailes também são realizados nos subúrbios de São Paulo e na região do ABC).

10. FESTA E METRÓPOLE

O funk é uma música produzida na periferia dos

33

grandes centros urbanos e consumida também por jovens urbanos. O fato do baile funk se realizar

(2) Hubert Lafont, 1982, tem um interessante estudo sobre as modificações pelas quais passou a juventude trabalhadora francesa nos últimos anos. Algumas de suas observações podem ser úteis para esta dissertação, principalmente na parte em que falamos da divisão sexual entre dançarinos no baile funk (Capítulo IV). Para Lafont, a cultura popular tem três características básicas: 1) “enracinement dans un milieu géographique”, 2) discriminação homem-rua x mulher-casa, 3) “désintérêt et/ou forte repression des activités sexuelles proprement dites compensées par une importante sexualisation des jeux, des comportements, des attitudes et du langage.” (Ver Lafont, 1982:155) Nos bairros populares encontramos de um lado, os homens que andam em bando pelas ruas e desprezam a vida familiar, e, de outro lado, as meninas que ficam em casa e saem para lugares definidos acompanhadas por amigas de sua idade. Para namorar, o garoto se afasta da vida de rua, do bando, e passa a andar apenas em casal. As modificações introduzidas a partir dos anos 50/60 nesse modelo comportamental criaram a figura do “jovem” desligado das turmas de rua, do bairro, amigos tanto de homens quanto de mulheres. Como veremos, os dançarinos do mundo funk carioca estão mais vinculados ao primeiro modelo, pois andam em grupos ou só de homens ou só de mulheres, geralmente criados numa determinada rua ou favela. Suas danças, com companheiros do mesmo sexo, são bastante, mas não explicitamente, sexualizadas. Os casais de namorados, durante todo o baile, se mantêm afastados desses grupos de amigos, não participando do jogo coletivo.

dentro de uma metrópole já coloca sérios problemas para o conceito de festa, pelo menos como ele vem sendo discutido agora. A festa, da efervescência durkheimiana ao carnaval de Roberto da Matta, pressupõe a existência de uma sociedade mais ou menos homogênea, sendo um território propício para a construção de sua identidade enquanto grupo, a reafirmação de valores comuns ou a elaboração coletiva de novos valores, incluindo a contestação, inversão ou transgressão das normas que organizam a vida social e cultural desse grupo. Podemos até dizer que, entendida dessa maneira, a festa é um importante fator para a homogeneização da sociedade, colocando de lado as diferenças e enfatizando o sentimento de unidade, algo que sempre, como vimos, corre o perigo de enfraquecer.

A visão da sociedade moderna e da metrópole como sociedades complexas exige uma revisão do conceito de festa. Se quisermos, como é o objetivo desta dissertação, aplicar o conceito para os bailes que são realizados no mundo funk carioca, temos que levar em consideração o fato do Rio de Janeiro ser uma cidade onde coexistem inúmeros grupos que têm estilos de vida e visões de mundo completamente diferentes uns dos outros. Essas diferenças podem gerar graves conflitos ou acordos momentâneos, mas nunca uma “estabilidade” ou “consenso” que poderiam ser chamados de Cultura Carioca ou mesmo Cultura Dominante Carioca.

Os textos clássicos sobre o modo de vida nas grandes cidades já davam extrema importância à idéia de

34

heterogeneidade. Robert Park desenvolveu o conceito de região moral (ver Park, 1979) para dar conta da diferença de códigos valorativos entre várias partes dos centros urbanos. Louis Wirth, em *O Urbanismo como Modo de Vida*, propõe uma definição de cidade (“núcleo relativamente grande, denso e permanente, de indivíduos socialmente heterogêneos” - ver Wirth, 1979) que já indica alguns caminhos que os estudos das sociedades complexas tomarão algum tempo depois. A noção de complexidade, como mostram Gilberto Velho e Eduardo Viveiros de Castro no texto *O Conceito de Cultura e O Estudo das Sociedades Complexas*, está vinculada à divisão social do trabalho mais especializada e à idéia de heterogeneidade cultural. Ao contrário de uma sociedade simples, “onde os indivíduos participam de uma única visão de mundo, de uma única matriz cultural” (Velho & Viveiros de Castro, 1980:18), em sociedades complexas encontramos “a coexistência harmoniosa ou não, de uma pluralidade de tradições cujas bases podem ser ocupacionais, étnicas, religiosas, etc.” (Velho, 1979:2)

Essa noção de complexidade não foi ainda totalmente absorvida pela antropologia urbana. O conceito de subcultura foi uma das maneiras que alguns antropólogos encontraram para 'simplificar o complexo'. Falar de subculturas significa acreditar na existência de uma totalidade coerente, que pode ser chamada de cultura com C maiúsculo. A Cultura é a grande matriz que torna possível e regula a convivência entre as várias subculturas. No conceito de subcultura,

“a idéia básica é que a sociedade é um sistema anterior, em termos lógicos, pelo menos, às diferenças

35

e divergências que só podem ser entendidas em função da lógica de um todo já dado” e “mesmo os comportamentos mais contraditórios seriam de alguma maneira complementares, ao nível do funcionamento da totalidade.” (Velho, 1980:17)

Contra essa perspectiva “mais funcionalista”, entendemos a cultura das sociedades complexas como

“conseqüências, produto nunca acabado de interação e negociação da realidade efetivadas por grupos e mesmo por indivíduos cujos objetivos e interesses são, em princípio, potencialmente divergentes. As instituições, sob esse ponto de vista, nunca expressam consenso mais sim um equilíbrio instável e precário que deve ser percebido através de sua dimensão política de negociação e dominação.” (Velho, 1980:17)

Não existe, portanto, uma cultura “dominante” onipresente, impondo seu modo de vida a todos os instantes. A dominação é produto de um imprevisível jogo de forças, onde vencedores e perdedores podem trocar de posições a cada momento. Como diz Michel Foucault: “O poder não é uma instituição ou estrutura, não é uma certa potência que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada.” (Foucault, 1979:89)

11. FESTA E “SUBURBANOS”

Numa cidade como o Rio de Janeiro, as relações de poder entre vários grupos de ethos conflitantes são notícias diárias nos jornais, que sempre tentam simplificar as coisas

36

colocando-as em pólos opostos, como é o caso da eterna disputa entre Zona Sul e Zona Norte. Muito antropólogos, como Gilberto Velho, Maria Luiza Heilborn e Sandra Carneiro (ver Velho, 1973 – Heilborn, 1984 – Carneiro, 1982), já demonstraram em seus trabalhos que tanto a Zona Sul como a Zona Norte não são territórios homogêneos, muito pelo contrário. Apesar disso, suburbano (nome genérico dado ao morador da Zona Norte pelos 'zona-sulista') ainda é uma acusação recorrente. Como o mundo funk é considerado uma atividade suburbana (existindo até a expressão 'baile de subúrbio'), essa é uma questão relevante para o nosso trabalho. Analisando desde a visão de mundo dos mais variados segmentos sociais até obras literárias que abordam o “mundo suburbano”, os antropólogos já citados encontraram muitas representações do subúrbio que incluem desde depreciações até elogios. As depreciações mais comuns são: pobreza, cafonice, abandono, atrasado. Os elogios sempre giram em torno da maior solidariedade ou amizade que existe entre os moradores da Zona Norte.

12. FESTA E IDENTIDADE

É possível dizer que, no baile funk, a juventude da Zona Norte (mais favelados da Zona Sul) constrói uma identidade constrativa (ver Cardoso de Oliveira, 1976) em relação aos jovens de classe média da Zona Sul? Não podemos esquecer que uma das características da “urbanidade como modo de vida” é justamente a coexistência de muitas “regiões morais” e que o indivíduo não está preso a nenhuma delas. Esse mesmo indivíduo urbano já foi chamado de “esquizóide” por ter vários

37

papéis segmentados, diferentes pra cada situação, sendo membro de vários grupos divergentes, tendo uma grande liberdade de circulação entre esses grupos, resguarda pelo “anonimato relativo”. A questão chave para nossa dissertação é, então, perceber se a participação no mundo funk constitui um estilo de vida, suburbano ou não, que contamina outros papéis que um indivíduo possa ter ou mesmo possa restringir a liberdade de circulação desse indivíduo entre outros estilos de vida. A festa funk produz mesmo uma identidade? Reafirma algum valor? Que tipo de identidade é essa? Que

“nós” está sendo construído, se está, e em oposição a que outro ou outros, se existe alguma oposição?

13. FESTA E ETNICIDADE

Não podemos menosprezar também o fato de que o baile funk, além de ser uma atividade “suburbana”, é freqüentado por uma população em sua maioria de cor negra. Esse dado complexifica ainda mais a questão da identidade colocada no parágrafo anterior, que pode vir a ser uma identidade étnica (um conceito que substitui na literatura antropológica o de grupo étnico, permitindo sua manipulação pelos vários grupos sociais – ver Cardoso de Oliveira, 1976 e Pacheco, 1986). O baile funk, mais que uma “simples” festa, seria parte importante da 'etnicidade carioca', entendida como um processo onde se constroem (e se modificam as fronteiras entre) as várias identidades étnicas (como mostra A.L. Epstein:

“in dealing with ethnicity we are concerned with

38

varying expressions of ethnic identity. In its most elementary aspect identity is a matter of perception but that perception is shaped and coloured by its social environment.” - Epstein, 1978:27)

possíveis no Rio de Janeiro? O funk, nas cidades dos EUA, sempre esteve ligado a uma história mais ampla, que é a das relações entre a música popular feita pelos negros norte-americanos e o processo de construção da identidade étnica desses mesmos negros. Será que essa relação permanece inalterada depois da viagem para os trópicos? Estamos diante de uma etnicidade cosmopolita?

14. FESTA E SOCIABILIDADE

O baile pode não ser nada disso. Estamos até agora falando da festa como produção de alguma outra coisa, seja ela identidade, valores pós ou contra, sentimentos de unidade. Coesão social. Mas a festa pode ser apenas uma festa, pura diversão, sem nenhuma outra “utilidade” além de divertir. Durkheim “quase” concordaria com essa leitura da festa: “étrangères à toute fin utilitaire, elles font oublier aux hommes le monde réel.” Mas o homem precisa esquecer o mundo real, de vez em quando, para se

reabastecer de energia e voltar a submergir na “vie sérieuse”. A festa não é tão inútil assim.

O conceito que mais se aproxima de uma verdadeira “inutilidade” festiva é o de sociabilidade, no pensamento de Simmel. Para esse autor, existem diversas formas pelas quais os indivíduos se agrupam em unidades que satisfazem seus interesses. A sociabilidade é a forma idílica de socialização,

39

completamente desinteressada, a pura forma, sem conteúdos (ver Simmel, 1971). Os indivíduos não se agrupam tendo em vista algum resultado, ou objetivo, mas estão reunidos somente pela satisfação de estarem juntos. Mas nem toda festa é uma reunião da aristocracia francesa no Antigo Regime (o caso que Simmel mais explora ao falar de sociabilidade). Nem toda festa é um exemplo de tato, moderação e leveza das atitudes (características importantes da sociabilidade). Os bailes cariocas são exemplos perfeitos de total imoderação coletiva. E talvez essa seja a fonte de seu charme.

15. FESTA E TRABALHO DE CAMPO

O trabalho de campo feito na mesma cidade do antropólogo sempre recoloca outras questões importantes sobre o estudo das sociedades complexas. Se entendermos o trabalho de campo (seguindo as idéias expostas em Da Matta, 1981) como a “vivência longa e profunda” com outros modos de vida, outros valores e outros sistemas de relação social, a própria experiência de uma antropologia urbana já é uma afirmação óbvia de que o “outro” está entre “nós”. Como mostra Gilberto Velho, dentro de nossa própria sociedade, de nosso próprio grupo de ethos podemos ter a experiência do distanciamento e do estranhamento. O que é familiar pode ser estranho e desconhecido (tanto Roberto da Matta como Gilberto Velho, no final de seu debate sobre o trabalho de campo, concordam com essa afirmação – ver Da Matta, 1978b e 1981, ver Velho, 1981 e 1980). O que é exótico (segundo Roberto da Matta, o que não faz parte do universo diário do observador) pode “morar” a poucos

40

quarteirões da residência do antropólogo.

Como já disse na introdução, meu trabalho de campo foi feito inteiramente na minha 'região

metropolitana”. Mas eu não sabia da existência de meu “objeto de estudo” até alguns poucos meses antes de iniciar a pesquisa. Agora, conheço até mesmo bailes que são realizados em lugares que faziam parte de meu “universo diário”, clubes que eu sempre passava na porta, escutando barulho da festa, mas que não tinha o mínimo interesse de saber que festa era aquela. Durante o trabalho de campo eram evidentes as diferenças entre o “meu” estilo de vida, a “minha” visão de mundo etc., e o estilo de vida “deles”, a visão de mundo “deles” etc. Os mínimos gestos, palavras ditas errada, as gafes tanto “minhas” quanto “deles” denunciavam uma situação inédita para ambas as “partes”. Mais um exemplo? Uma vez, eu tentei falar como a “rapaziada dos bailes” fala, usando as mesmas gírias, a mesma entonação da voz. Era apenas uma brincadeira, eu queria saber qual seria a reação do DJ Marlboro, a única pessoa que me escutava. Ele caiu na gargalhada. Disse que eu estava querendo me passar por “malandro” e contou o caso para outras pessoas. Era só o que eu precisava ouvir. Todos pensavam, para o meu alívio, que eu devia continuar “diferente”. Qualquer tentativa de ser “igual” era motivo para piada.

16. FESTA E ESCRITURA

Nos últimos anos têm chegado ao Brasil notícias sobre o que George E. Marcus e Michael M. Fisher, no livro *Anthropology as Cultural Critique*, chamam de “liberating

41

atmosphere of experimentation” (Marcus & Fisher, 1986:41) no campo da escrita antropológica. Essas experiências foram causadas por uma “restless dissatisfaction with the past models of writing” (41), quase todas podendo ser classificadas sob a rubrica de “realismo etnográfico” (23). O que está sendo colocado em cheque é a relação de poder que existe entre um escritor ativo e um objeto passivo, que “não tem o direito” de falar sobre si próprio. O realismo etnográfico exercita sua autoridade com uma profusão de detalhes, consideradas por Marcus e Fisher demonstrações redundantes de que o autor “esteve lá”, e tentando passar para o leitor a surpresa da descoberta de povos e lugares desconhecidos.

Não tenho nada contra essas experiências, nem tenho conhecimento suficiente para julgá-las. Pelo pouco que já li me parece que está em jogo uma sofisticação pós-estruturalista do antigo realismo, agora muito mais “humilde” diante da diferença. Se não conseguimos dizer qual é exatamente o ponto de vista do nativo, temos que encontrar brechas na nossa escritura para que o outro faça

ouvir, “diretamente”, sua voz. Existe aí uma suposição de que o outro quer falar para o nosso público. Existe também, por trás dessas propostas libertárias, o ideal iluminista de que todo ser classificado como objeto passivo tem que se tornar um sujeito ativo, mesmo contra sua vontade⁽³⁾. Existe ainda, no combate ao realismo

42

etnográfico, uma tola exigência: todo antropólogo deve ser poeta.

Não sou poeta nem quero ser poeta. Não gosto de etnografias onde o escritor aparece a todo instante falando sobre seus sentimentos “pessoais”. Na maior parte das vezes essas inovações me soam a pieguice, ou pior, a má literatura (ver Umberto Eco, em Como Fazer uma Tese, e sua singela recomendação: “não pretenda ser e. e. Cummings” - Eco, 1983:116/7). Resolvi, nos próximos capítulos, seguir as regras do mais comportado realismo etnográfico. Quando achar necessário, vou abusar dos detalhes. Afinal, estive no campo mesmo, como observador mais ou menos participante, com surpresas e “românticas descobertas”, e não quero esconder isto de ninguém.

(3) Como já disse Roland Barthes: “Não existe nada mais opressivo do que obrigar alguém a falar.” (Barthes, 1987:31)

1. O FUNK NOS EUA

Uma breve história da música negra norte-americana é imprescindível para entender o que acontece nos bailes cariocas. Não é necessário descobrir onde tudo teve início. África? Plantações de algodão? Igrejas protestantes? Podemos começar nossa história nos anos 30/40, quando grande parte da população negra migrava das fazendas do sul para os grandes centros urbanos do norte dos EUA. O blues, até então uma música rural, se eletrificou, produzindo o rhythm and blues. Essa música, transmitida por famosos programas de rádio, encantou os adolescentes brancos (por exemplo: Elvis Presley) que passaram a copiar o estilo de tocar, cantar e vestir dos negros. Nasceu o rock. (ver Keil, 1966 e Bane, 1982)

Alguns músicos negros continuam tocando rhythm and blues até hoje, mas a maioria deles partiu para novas experiências musicais, distinguindo-se cada vez mais da sonoridade rock. A mais surpreendente dessas experiências foi a união de rhythm and blues, uma música profana, com o gospel, a música protestante negra, descendente eletrificada dos spirituals. O soul é o filho milionário do casamento desses dois mundos musicais que pareciam estar para sempre separados (tanto que muitos bluesmen foram acusados de pacto com o demônio – ver Szwed, 1970). Os nomes principais para o desenvolvimento do soul, em seus primeiros anos, foram cantores como James Brown, Ray Charles e Sam Cooke, que até usavam gestos e frases típicos de pastores protestantes em suas apresentações. Durante os anos 60, o soul foi um elemento importante, pelo menos como trilha sonora, para o movimento de direitos civis e para a

“conscientização” dos negros norte-americanos. Tanto que, em 68, James Brown cantava “Say it Loud – I’m Black and I’m Proud.” (Ver Shaw, 1970)

Em 68, o soul já tinha se transformado em um termo vago, sinônimo de “black music”, e perdia a pureza “revolucionária” dos primeiros anos da década, passando a ser encarado por alguns músicos negros como mais um rótulo comercial. Foi nessa época que a gíria funky (segundo o Webster

Dictionary - “foul-smelling; offensive”) deixou de ter um significado pejorativo, quase um palavrão, e começou a ser um símbolo do orgulho negro. Tudo pode ser funky: uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de andar e uma maneira de tocar música, que ficou conhecida como funk. Se o soul já agradava aos ouvidos da “maioria” branca, o funk radicalizava suas propostas iniciais, empregando ritmos mais marcados (‘pesados’) e arranjos mais agressivos. (Ver McEwen, 1980)

Como todos os estilos musicais que, apesar de serem produzidos por e para uma minoria étnica, acabam conquistando o sucesso de massa, o funk também sofre um processo de comercialização, tornando-o mais “fácil”, pronto para o consumo imediato. Em 75, uma banda chamada Earth, Wind and Fire lançou o LP “That’s the way of the word”, seu maior sucesso, primeiro lugar na parada norte-americana. Esse disco, além de sintetizar um funk extremamente vendável, cuja receita vai ser seguida por inúmeros outros músicos (inclusive alguns dos nomes mais conhecidos da MPB), abre espaço para explosão “disco”, que vai tomar conta da “black music” norte-americana e das pistas de dança de todo o mundo por volta de 77/78. (Ver Smucker, 1980)

46

Enquanto acontecia a febre das discotecas, nas ruas do Bronx (o gueto negro/caribenho localizado ao norte da cidade de Nova York, fora da ilha de Manhattan)⁽¹⁾, já estava sendo arquitetada a próxima reação da “autenticidade” black. No final dos anos 60, um disk-jockey chamado Kool Herc trouxe da Jamaica para o Bronx a técnica dos famosos “sound systems” de Kingston, organizando festas nas praças do bairro. Herc não se limitava a tocar os discos, mas usava o aparelho de mixagem para construir novas músicas. Alguns jovens admiradores de Kool Herc desenvolveram as técnicas do mestre. Grandmaster Flash, talvez o mais talentoso dos discípulos do DJ jamaicano, criou o “scratch”, ou seja, a utilização da agulha do toca-discos, arranhando o vinil em sentido anti-horário, como instrumento musical. Além disso, Flash entregava um microfone para que os dançarinos pudessem improvisar discursos acompanhando o ritmo da música (uma espécie de repente-elétrico que ficou conhecido como rap – os “repentistas” são chamados de rappers ou MCs, isto é, “masters of ceremony”).

O rap e o scratch não são elementos isolados. Quando eles aparecem nas festas de rua no Bronx, também estão surgindo a dança break, o grafite nos muros e trens do metrô nova-iorquinos e uma

(1) Marshall Berman fala assim do Bronx que viu nascer o hip hop: “Ao longo dos anos 70, sua indústria principal foi a do incêndio criminoso por dinheiro; por algum tempo pareceu que a própria palavra 'Bronx' tornou-se um símbolo cultural da ruína urbana.” (Berman, 1987:27)

maneira de se vestir, conhecida como estilo b-boy (a adoração e uso exclusivo de marcas esportivas como

47

Adidas, Nike, Fila). Todas essas manifestações culturais passaram a ser chamadas por um único nome: hip hop. O rap é a música hip hop, o break é a dança hip hop e assim por diante (ver Toop, Hager, 1984).

Os scratches dos DJs nova-iorquinos eram feitos em cima de ritmos funky. O hip hop mixa todos os estilos da black music norte-americana, mas o fundamental é o funk mais pesado reduzido ao mínimo: bateria, scratch e voz. As festas em praça pública ou edifícios abandonados reuniam em torno de 500 pessoas. Em setembro de 76, num local chamado The Audubon, Grandmaster Flash organizou um baile para 3.000 pessoas. Essa foi a festa que reuniu o maior número de dançarinos, antes que o hip hop se tornasse conhecido fora de Nova York. É um número bem menor do que dos bailes soul que se realizavam no Rio na mesma época (alguns freqüentados por 15.000 pessoas). Mesmo assim, Flash se mostrou relutante em realizar o baile:

"I'm not ready for this place. This is too big. The fire Department sign says '3000 people. No more.' I said to myself, 'I'll be lucky to get 400 in this motherfucker, talk about 3.000'"
(Toop, 1984:85)

Apesar da relutância, a festa estava lotada e só não se repetiu por mais vezes porque a polícia fechou o local devido aos insistentes quebra-quebras (incluindo alguns tiros) que aconteceram durante o baile. Flash comenta: "The Audubon was out. There was no super-large place that you could play in." (Toop, 1984:76) "Super-large place": o que

48

ele falaria se visse o Cassino Bangu?

Não existem muitas informações sobre as outras festas no Bronx. Grandmaster Flash faz apenas poucos comentários sobre seu estilo de discotecagem, que poderá ser comparado com o dominante nos bailes cariocas:

“ We would open the doors at 11 o'clock [...] Eleven to 12:30 I would play cool-out hustle music for the calm people in the place that wanted to do hustle [uma dança feita em grupos, com passos sincronizados, muito popular no início da febre disco] or to dance proper. But from 1 to 2:30, that's like grab your partner 'cos I'm playing the hottest shit in the crats. My assistant pulls out the powerful shit. I'd set up the order according to beats-per-minute [...] Bob James was like 102 beats-per-minute and I would go from 102 bpm to 118 [...] Then play the slow jams, the real oldies. After you sweat and you're tired you appreciate it: 'Oh, he finally slowed it down.'” (Toop, 1984:73)

O DJ controla conscientemente a intensidade da festa. Até mesmo as batidas por minuto de cada música são levadas em consideração. Flash trabalha com um crescendo de intensidade e depois desacelera o ritmo dos dançarinos. Ele diz que isso é o que as pessoas gostam. O DJ está sempre falando “em nome” dos desejos do público.

Rapper's Delight, o primeiro disco de rap, foi lançado em 1979, pelo grupo Sugarhill Gang. Foi um enorme sucesso de vendas, o que possibilitou a contratação de Grandmaster Flash e Afrika Bambaataa, entre outros, por vários selos de discos independentes. Afrika Bambaataa, em 82, com o

49

auxílio do produtor (branco) Arthur Baker, desenvolveu em estilo de gravar hip hop que abusa dos instrumentos eletrônicos, principalmente as “drum machines”. É esse estilo que mais faz sucesso hoje nos bailes cariocas. A percussão, que passa por inúmeros reverberadores, chega a ensurdecer ouvintes desprevenidos. Um arsenal de sintetizadores completa os arranjos, criando climas “futuristas” ou “espaciais” (músicas de grande sucesso: Planet Rock, Space is the Place).

Nesse momento, o hip hop se torna visível nas ruas elegantes de Nova York. Quase todas as esquinas do Greenwich Village eram palco para as acrobacias de vários grupos break, que dançavam ao som de rádios enormes chamados de Ghetto Blasters. Os breakers logo foram convidados para se apresentar nos clubes mais famosos da cidade. Nessa época também surge o Roxy, um clube com capacidade para 4.000 pessoas, situado na West 18th Street, onde se apresentavam os melhores DJs, rappers, grafiteiros e breakers. Pelo menos em Nova York, o hip hop já era moda.

Em março de 83, a dupla de rappers Run-DMC ⁽²⁾ lança a música Sucker MCs, um outro marco na história do hip hop. O rap voltava aos seus primeiros tempos, usando apenas o imprescindível das inovações tecnológicas: vocal, scratch e bateria eletrônica (cada vez mais violenta). As letras voltavam a falar do cotidiano de um b-boy comum, nada de mensagens

50

estratosféricas. Com essa mesma estratégia musical e incorporando alguns elementos da estética heavy-metal, como solos estridentes de guitarra, o mesmo Run-DMC conseguiu em 86, com o lançamento de seu LP Raising Hell, transformar o rap em música comercial, chegando a vender mais de 2 milhões de discos. Como está escrito numa reportagem sobre o rap, publicada no jornal New York Times em 21/09/86:

“Rap music, mostly popular among inner-city teenagers since it began in the late 1970's, has broken out this year. Rap used to get major radio play only in the New York area, where it started, and in Washington, Philadelphia and other urban centers. But with the success of Run-DMC's latest single, 'Walk This Way', and album, 'Raising Hell', rap is being heard everywhere.”

Pegando uma carona no sucesso do Run-DMC, um grupo chamado Beastie Boys, constituído só por rappers brancos, conseguiu alcançar, com seu LP Licensed to Ill, o primeiro lugar na lista de discos mais vendidos no mercado norte-americano. Parece que a mesma história do rock se repete: adolescentes brancos copiam os ritmos negros e atingem um sucesso comercial inimaginável para seus criadores.

2. O FUNK NO RIO DE JANEIRO

Apesar de hoje o circuito funk carioca ser manifestação cultural predominante suburbana, os primeiros bailes foram realizados na Zona Sul, no Canecão, aos domingos, no começo dos anos 70. A festa foi organizada pelo

(2) Run-DMC é uma dupla formada por jovens negros de classe média, não mais criados no Bronx, mas em subúrbios como Hollis, Queens. Esse é um dado relevante na história do hip hop norte-americano, mas não tem grande importância para o estudo do mundo funk carioca.

discotecário Ademir Lemos, que até então só trabalhava em boates, e pelo animador e locutor de rádio Big Boy, duas figuras consideradas lendárias pelos funkeiros. Big Boy produzia e apresentava um programa diário (menos aos domingos) na rádio Mundial (uma estação que sempre tentou atingir um público “jovem”), o horário radiofônico mais popular da época. Os bailes da pesada, como eram chamadas essas festas domingueiras do Canecão, atraíam cerca de 5.000 dançarinos de todos os bairros cariocas, tanto da Zona Sul quanto da Zona Norte. A programação musical também tendia para o ecletismo: Ademir tocava rock, pop, mas não escondia sua preferência pelo soul de artistas como James Brown, Wilson Pickett e Kool and The Gang. Ademir comenta o final do baile no Canecão:

“As coisas estavam indo muito bem por lá. Os resultados financeiros estavam correspondendo à expectativa. Porém, começou a haver falta de liberdade do pessoal que freqüentava. Os diretores começaram a pichar tudo, a por restrição em tudo. Mas nós íamos levando até que pintou a idéia da direção do Canecão de fazer um show com Roberto Carlos. Era a oportunidade deles para intelectualizar a casa, e eles não iam perdê-la, por isso fomos convidados pela direção a acabar com o baile.” (Jornal de Música, N° 30, Fevereiro de 1977:5)

Intelectualizado ou não, o Canecão passou a ser considerado o palco nobre da MPB. O Baile da Pesada foi transferido para os clubes do subúrbio, cada fim de semana em um bairro diferente. Informantes que foram a estes bailes contam que uma legião fiel de dançarinos ia a todos os lugares, do Ginásio do América ao Cascadura Tênis Clube. Big Boy, que

tinha se separado de Ademir mas contratava outras pessoas para cuidar dos toca-discos, anunciava seus bailes no programa da Mundial, cada vez mais influente. Os bailes da pesada eram também realizados em clubes de outras cidades, chegando até Brasília em 74.

Alguns dos seguidores do Baile da Pesada tomaram a iniciativa de montar suas próprias equipes de som para animar pequenas festas. Não se sabe qual foi a primeira equipe. As opiniões a esse respeito divergem bastante, cada informante querendo dizer que foi o primeiro. As equipes tinham nomes

como Revolução da Mente (inspirado no disco *Revolution of The Mind*, de James Brown), Uma Mente Numa Boa, Atabaque, Black Power, Soul Grand Prix.

As explicações para a mudança de ecletismo inicial dos Bailes da Pesada resultando na supremacia do soul não são muito elaboradas. Todos os informantes acabam dizendo que o soul é uma música mais marcada, portanto melhor para dançar ⁽³⁾. O discotecário Maks Peu, hoje na Soul Grand Prix, mas início dos anos 70 um dos fundadores da equipe Revolução da Mente, além de ter sido assíduo freqüentador dos Bailes da Pesada, diz que “o público que foi aderindo aos bailes era público que dançava, tinha coreografia de dança, então até o Big Boy foi sendo obrigado a botar aquelas músicas que mais

53

marcavam.” Monsieur Limá, um nome antigo no comando dos toca-discos das boate cariocas, mas que nos anos 70 “aderiu” aos bailes fazendo apresentações especiais nos subúrbios, sintetiza a opinião da maioria: “Música significa ritmo. Música sem ritmo pra mim não existe. Botou balanço, dançou, colou, o couro come.”

Mas os discos “de balanço” eram artigos extremamente raros. Até a informação sobre os últimos lançamentos era difícil de conseguir (tanto que os discotecários cariocas continuavam a chamar aquela música soul, quando funk era a palavra usada nos EUA). Quem conseguia um bom disco rasgava o rótulo, para torná-lo um artigo exclusivo de determinada equipe (uma prática comum entre discotecários de países periféricos aos centros de produção musical). Uma equipe trocava o nome de uma música de sucesso por outro nome ou até mesmo por outros discos. Existiam poucas lojas que importavam soul: a Billboard, na rua Barata Ribeiro, Copacabana, era a principal delas (importava discos para Big Boy). Outros nomes: Symphony e King Karol, também situadas na Zona Sul. A oferta era sempre escassa, principalmente porque o número de equipes foi aumentando. Aeromoças e amigos que viajavam eram acionados para trazer novos sucessos. Foi nessa época que apareceu aquilo que conhecido hoje como “transação de discos”, a troca ou venda entre equipes e discotecários. Maks Peu conta como “transava” seus discos com Samuel, o Mister Sam, hoje também discotecário da Soul Grand Prix:

(3) Podemos acrescentar uma outra explicação, também vaga, para essa mudança: o rock, desde o final dos anos 60 até 76/77 com o aparecimento do punk, estava cada vez mais se afastando da dança. Os grupos progressivos dessa época produziam uma música cerebral, contemplativa, com “influências” de compositores clássicos. O rock queria ser “levado a sério”. Afinal, ninguém dança num concerto de música erudita.

“O Samuel dizia: aí Maks Peu, eu trouxe o disco, tá aqui. Aí eu pegava o compacto. 'É, é Jackie

54

Lee, o nome está dizendo, mas como é que é a música, Samuel?’ Eu não tinha toca-disco em casa naquela época. Aí ele dizia, 'a música é o seguinte cara, presta atenção na batida pra tu não perder o ritmo... pá-ra-ta-ta-tum.' Aí eu começava a dançar. “Que música, Samuel! Vai arrebentar!’ Aí ele, 'E agora como é que é essa tua aí?’ Aí eu, 'presta atenção pra entrada: pá-rá-pá-pá...’ Aí ele, 'me amarrei, cara, tá transado, tá transado.’ Era a confiança que tinha um no outro.”

Mesmo com toda a precariedade, os anos 74/75/76 foram momentos de glória para os bailes. Uma equipe como o Soul Grand Prix, que cresceu rapidamente, fazia bailes todos os dias de segunda a domingo, sempre lotados. Existia uma grande circulação de equipes pelos vários clubes e de um público que acompanhava suas equipes favoritas onde quer que elas fossem, facilitando a troca de informações e possibilitando o sucesso de determinadas músicas, danças e roupas em todos os bailes. A divulgação dos locais das próximas festas era feita primeiro apenas com faixas colocadas em ruas de muito movimento e o anúncio feito pelos próprios discotecários no final de cada baile. Depois apareceram os prospectos e a publicidade na rádio Mundial.

Por volta de 75, a Soul Grand Prix desencadeou uma nova fase na história do funk carioca, que foi apelidada pela imprensa de Black Rio. Essa equipe surgiu fundamentada em outras experiências, além do Baile da Pesada. Dom Filó, advogado negro/fundador da Soul Grand Prix, resume a história numa entrevista publicada em 76:

55

“Bom, o negócio começou em 72, 73 lá no clube Renascença, onde eu e o grupo cultural – a direção cultural do Renascença – estávamos fazendo um trabalho de cultura para os jovens, mesmo. O lance era o Orfeu Negro de Vinicius, então a gente montou o Orfeu, aí tudo bem, um espetáculo maravilhoso, um sucesso, mas jovem negro nenhum. Ninguém tava ligado nesse troço de cultura. Eu com aquilo

compreendi e entrei numa de fazer som. Com o som o pessoal se dividiu e nós começamos a fazer um som lá nos domingos às 8 e meia.” (Jornal de Música, Nº 30:4)

Os bailes da Soul Grand Prix passaram a ter uma pretensão didática, “fazendo uma espécie de introdução à cultura negra por fonte que o pessoal já conhece, como a música e os esportes.” (Jornal da Música, Nº 30:4) Enquanto o público estava dançando, eram projetados slides com cenas de filmes como Wattstax (documentário de um festival norte-americano de música negra), Shaft (ficção bastante popular no início da década de 70, com atores negros nos papéis principais), além de retratos de músicos e esportistas negros nacionais ou internacionais. Os dançarinos que acompanhavam a Soul Grand Prix (e também a equipe Black Power) criaram um estilo de se vestir que mesclava as várias informações visuais que estavam recebendo, incluindo as capas dos discos. Foi o período dos cabelos afro, dos sapatos conhecidos como pisantes (solas altas e multicoloridas), das calças de boca estreita, das danças à la James Brown, tudo mais ou menos vinculado à expressão “Black is Beautiful”. Aliás, James Brown era o artista mais tocado nos bailes. Suas músicas, principalmente Sex Machine, Soul Power, Get on The Good Foot, lotavam as pistas de dança.

56

No dia 17/07/76, um sábado, o Caderno B do Jornal do Brasil publicou uma reportagem de quatro páginas, assinada por Lena Frias, intitulada “Black Rio – O Orgulho (importado) de ser Negro no Brasil”. Hoje, as pessoas viveram o “Black Rio” não guardam boas recordações dessa matéria. Paulão, dono e discotecário da equipe Black Power, afirma:

“Que eu saiba, foi o Jornal do Brasil que inventou o nome Black Rio. Eu nem sei se o meu nome estava ali naquela matéria. Eu nem sei quem é Lena Frias. Mas o nome da minha equipe era muito forte e, de carona nessa história de Black Rio, eu fui parar no DOPS.”

Nirto, um dos donos da Soul Grand Prix, também me falou que foi preso, junto com seu primo Dom Filó, pois a polícia política achava que por trás das equipes de som existiam grupos clandestinos de esquerda. Tanto Paulão quanto Nirto dizem que as equipes não tinham nada a ver com qualquer espécie de movimento negro. Mas isso já estava escrito na matéria de Lena Frias, quando o próprio Nirto declarava:

“Esse negócio é muito melindroso, sabe? Poxa, não existe nada de político na transação. É o pessoal que não vive dentro do soul e por acaso passou e viu, vamos dizer assim, muitas pessoas negras juntas, então se assusta. Se assustam e ficam sem entender o por quê. Então entram numa de movimento político. Mas não é nada disso [...] É curtição, gente querendo se divertir.” (Jornal do Brasil, 17/07/76:4)

57

A matéria do Caderno B foi apenas a primeira reportagem (e a mais completa). Praticamente todas as revistas brasileiras publicaram matérias sobre o circuito funk carioca. Foi o único momento em que os bailes foram discutidos com alguma seriedade e houve várias tentativas de apropriação política e/ou comercial do fenômeno. Homenagens também: Gilberto Gil cantava na música Refavela: “ a refavela/revela o passo/com que caminha a geração/do black jovem/do Black Rio/da nova dança no salão”.

Os debates sobre o Black Rio giravam em torno, principalmente, do tema alienação e/ou colonialismo cultural. Entidades do movimento negro da época, como o IPCN, resolveram apoiar os dançarinos funk contra seus detratores. Carlos Alberto Medeiros, membro da diretoria do IPCN, publicou um artigo no Jornal de Música, onde denunciava a crescente cooptação do samba pela classe média branca e dizia:

“É claro que dançar soul e usar roupas, penteados e cumprimentos próprios não resolve, por si, o problema básico de ninguém. Mas pode proporcionar a necessária emulação – a partir da recriação da identidade negra perdida com a Diáspora Africana e subsequente massacre escravistas e racistas – para que se unam e, juntos, superem suas dificuldades.” (Jornal de Música, Nº 33, agosto de 1977:16)

O soul perdia suas características de pura diversão, “curtição”, um fim em si (no discurso das equipes) e passava a ser um meio para atingir um fim – a superação do racismo (no discurso do movimento negro). Tanto que não é surpresa encontrar a seguinte nota publicada na coluna Afro-América Latina, do

jornal esquerdista Versus, em 78:

“Black Rio, Black São Paulo, Black Porto e até Black Uai! Primeiro a descoberta da beleza negra. O entusiasmo de também poder ser black. A vontade de lutar como o negro norte-americano, em busca da libertação do espírito negro, através do Soul. As roupas coloridas, as investidas na imprensa branca junto com a polícia comum... Num segundo momento uma consciência incipiente começa a surgir. O trabalho, as condições de vida, a igualdade racial começam a receber destaque.”
(Versus, maio/junho de 1978:42)

A nota, que termina com a transcrição de um texto descoberto “num baile soul” (o texto – intitulado Nossa Luta – termina assim: “ainda que mil negros se calem, mil negros nascerão”), chama atenção para as festas funk que também estavam aparecendo em São Paulo, Porto Alegre e Minas Gerais. Em São Paulo, os principais bailes eram organizados pela equipe Chic Show, e mereceram o seguinte comentário de Peter Fry, na introdução de seu livro Para Inglês Ver: “movimento da maior importância no processo da formação da identidade negra no Brasil.” (Fry, 1982:15)

Em Salvador, o soul teve um desenvolvimento único, talvez a concretização do sonho “conscientizante” de todos os ideólogos do movimento negro brasileiro. No livro Carnaval Ijexá, Antônio Risério mostra como o baile funk foi o território para a revitalização do afoxé baiano, e o nascimento do primeiro bloco afro. Jorge Watusi, um dos fundadores do bloco Ilê Aiyê, dá seu depoimento:

“ No Rio de Janeiro, a coisa teve um aspecto mais comercial, aparentemente alienado, porque eles não tinham mesmo uma relação tão intensa como a raiz cultural negra. Aqui, na Bahia, foi muito diferente. A consciência veio como moda, é claro. Tinha aquele som, aquelas roupas, etc. Depois, com o tempo, a gente viu que esse lance todo da moda não era lá tão importante. Foi aí que pintou o Ilê Aiyê. Eu acho que foi com o Ilê Aiyê que pintou a passagem, que a gente passou de uma coisa para outra. Porque, com o Ilê, veio a coisa de se manifestar no carnaval

já com uma orientação mais real, afro-brasileira.” (Risério, 1981:31/2)

Interessante depoimento que mescla internacionalismo com raízes, moda e consciência. O soul é encarado como um rito de “passagem” para algo mais “real”. O soul, no Brasil, é considerado importante para dar início a um processo onde deixa de ser soul, deixa de ser moda. A diversão só tem cabimento se transformar em conscientização.

Mas a diversão também poderia ser transformada em lucro. Com as reportagens sobre o “Black Rio”, as gravadoras descobriram um mercado virgem, composto por centenas de milhares de consumidores ávidos por funk. A indústria fonográfica tentou seduzir esse mercado por duas frentes. A mais óbvia era lançar coletâneas de grandes sucessos de baile, vendidas sob os nomes das equipes mais famosas. A segunda foi a tentativa frustrada de criar o soul nacional, produzido por músicos brasileiros, cantado em português.

O primeiro disco “de equipe” (as equipes ganham uma porcentagem da venda) foi o LP Soul Grand Prix, lançado em dezembro de 76 pela WEA. Depois chegou a vez da Dynamic Soul,

60

da Black Power e, mais adiante, da Furacão 2000 (uma equipe recém-chegada de Petrópolis). O tom adotado no press-release escrito pela Polydor, divulgando o primeiro LP da Furacão 2.000, mostra o cuidado que as gravadoras estavam tendo com esses lançamentos:

“Uma divulgação maciça está sendo feita por todo o Grande Rio, Zona Rural, Nova Iguaçu e São João de Meriti para o lançamento do disco, previsto para o próximo dia 12, na sede da escola de samba Império Serrano. Outras equipes estarão presentes, prestigiando a estréia do Furacão 2000 em disco [...] Sendo este o primeiro LP da Phonogram com uma equipe de som do calibre da Furacão 2.000, sentimo-nos realmente honrados em iniciar essa entrada num novo mercado, tendo como cartão de visitas uma das equipes mais bem sucedidas no Rio.”

Quanto ao soul nacional, as gravadoras também não economizaram verbas de produção e divulgação. A WEA chegou a financiar os ensaios dos músicos que iriam compor a Banda Black Rio. Outras bandas e artistas caíram nas graças da indústria fonográfica: União Black, Gerson King

Combo, Robson Jorge, Rosa Maria, Alma Brasileira, além de nomes mais antigos como Tim Maia, Cassiano e Tony Tornado. A maioria dos discos lançados como soul brasileiro foram fracassos de venda. A sonoridade dos arranjos nacionais (com exceção de Tim Maia) não agradaram aos dançarinos cariocas. As gravadoras foram pouco a pouco deixando o Black Rio de lado, argumentando que, se existe um bom público de funk no Brasil, ele não tem “poder aquisitivo” suficiente para comprar discos.

A imprensa também se cansou de novidades “black”. O

61

próprio “movimento” andava em baixa. A Soul Grand Prix trouxe para o Brasil o grupo norte-americano Archie Bell and The Drells e sofreu um enorme prejuízo, tendo que vender seu equipamento de som para pagar dívidas. As equipes menores se debatiam com a indefinição do funk, em transição para o reinado “disco”. Quando os filmes de John Travolta e a febre da discoteca chegaram ao Brasil, a maioria das equipes aderiu ao novo ritmo, para desespero dos fãs do soul. Esse foi um momento raro: a Zona Sul e a Zona Norte estavam dançando as mesmas músicas.

Passada a moda das discotecas, a Zona Sul volta a namorar o rock, agora chamado de punk, new wave, pós-punk etc. (até se apaixonar pelo rock brasileiro em 82) e a Zona Norte continuou fiel à black music norte-americana, dançando aquilo que hoje é conhecido como charme, um funk mais “adulto”, melodioso, sem o peso do hip hop. Os bailes demoraram a ficar lotados novamente.

Uma rádio FM, até então desconhecida, chamada Tropical, começou a divulgar os bailes e o funk em programas especializados. Os discotecários desses programas, por volta de 83, tocavam quase 100% de charme, mas reservavam os últimos minutos para alguns raps. A mudança foi “lenta e gradual”: no final de 85, os mesmos programas já eram quase 100% hip hop, apenas os primeiros minutos ficavam com o charme. Os bailes também foram mudando do charme para o hip hop. Paralelamente a essa transformação musical, apareceram as danças em grupo (as danças do “soul” eram mais improvisadas, individualizadas) e o novo estilo indumentário: os bermudões, os bonés etc. (ver Capítulo IV), nada soul, nada afro, tudo bem distante das

62

regras do orgulho negro.

Em 86, a imprensa também “redescobriu” os bailes suburbanos. Apareceram matérias em vários jornais e revistas. Os programas dedicados ao hip hop, na FM Tropical (independentemente das matérias na imprensa), chegaram, na segunda metade do ano, a ocupar o primeiro lugar de audiência no Grande Rio. O disco da Soul Grand Prix (que, mesmo com o fracasso do show do Archie Bell, continuou a lançar discos quase anualmente) vendeu 106 mil cópias, sendo o primeiro LP de equipe a receber o disco de ouro (100 mil cópias vendidas). 70% dessa vendagem aconteceu no Rio. O LP da Furacão 2000, atualmente a maior equipe, não chegou a ser disco de ouro, mas seu lançamento foi no Maracãzinho.

Hoje as equipes não circulam tanto. Quase todas elas fazem bailes em locais fixos sempre aos sábados, domingos e feriados (são cada vez mais raros os bailes de sexta-feira). O público também tende a freqüentar os bailes próximos de suas casas. Por isso, é possível ver alguma variação de danças, roupas e músicas de mais sucesso entre os bailes. Mas são detalhes insignificantes. O circuito funk carioca continua bastante homogêneo.

Uma grande diferença entre os bailes de hoje e os da época “Black Rio” é o desaparecimento quase completo da temática do orgulho negro. Os militantes das várias tendências do movimento negro brasileiro parecem ter esquecido os bailes, não mais considerando-os como um espaço propício para a “conscientização”. Durante uma festa da rádio Tropical, quando uma pessoa ligada ao movimento negro foi convidada para falar no microfone, ela disse apenas que “as pessoas estavam ali

63

para dançar e não para ouvir discursos”. Nesse sentido, é possível comparar os bailes com as festas organizadas por alguns grupos negros cariocas, como o Agbara Dudu. Em agosto de 86, esse grupo organizou uma noite de reggae (um ritmo Jamaicano, muito popular em Salvador, mas que o Rio é cultuado por uma minoria de jovens) na Tijuca. O ingresso era bem mais caro que o de qualquer baile funk. A música era ao vivo, incluindo a apresentação do grupo de percussionistas do Agbara Dudu, que toca um ritmo muito semelhante ao dos bloco afro baianos. O público usava trajes e penteados de influência “africana”. As danças eram individualizadas. Durante toda a festa, eu recebi vários panfletos de candidatos negros para as eleições que seriam realizadas em novembro de 86, coisa que nunca aconteceu no baile funk.

Algumas vezes, conversando com dançarinos nos bailes, eu escutei alguém falar que funk é música de preto, rock é música de branco. Mas, em muitas ocasiões, eu vi grupos de rock serem ovacionados em suas apresentações como atrações extra de bailes que, normalmente, só tocam funk. Já falei do meu susto quando fui chamado e “branco” por uma garota negra que se aproximou do grupo de dançarinos com que eu conversava. Esse grupo não pode ser considerado típico entre os frequentadores de baile. Seus componentes fazem parte de uma minoria de “conhecedores” do funk, que circulam em todos os bailes, são amigos dos DJs, compram discos e revistas sobre o assunto e podem falar da carreira dos principais artistas do hip hop. Alguns deles chegam a formar o “Funk Clube”, que, segundo sua carta de apresentação, tem dois objetivos. Primeiro, “fortalecer o ritmo funk no Brasil, pois se a música, por si só,

64

tem toda essa importância cultural na vida das pessoas, sem dúvida nenhuma, a música mais dançante do mundo vale mais que ouro.” Segundo: vários itens que se resumem na palavra de ordem “união maciça dos negros brasileiros”. Os componentes do Funk Clube ficam sempre juntos no baile, dançam break, fazem rap, mas não se diferenciam em estilo de roupa, idade ou ocupação dos outros dançarinos.

Com o sucesso internacional do hip hop (se tornando uma música “chique”), e também um certo cansaço do rock atual, a Zona Sul voltou a se interessar pela black music. Ainda não é nada parecido com a febre disco, mas alguns fatos já mostram uma mudança na relação da juventude de classe média branca com o funk, até então considerado “cafona”, o que em alguns contextos é sinônimo de “suburbano”. Bandas de rock cariocas e paulistas já estão compondo músicas que utilizam o hip hop como fonte de inspiração. Mas o principal desses fatos foi a realização de uma série de noites hip hop (intituladas Hip Hop I, Hip Hop II etc.) no Crepúsculo de Cubatão, uma boate situada no centro de Copacabana. Dessas festas participaram a equipe Music Rio, de Niterói, o DJ Marlboro, grupos de rap e break. A Hip Hop Rio I foi a notícia em todos os jornais cariocas. Mesmo com toda a propaganda, só 200 pessoas participaram da festa, que foi totalmente diferente – danças, roupas etc. - dos bailes suburbanos. Até algum tempo atrás, o Crepúsculo de Cubatão era um local frequentado por jovens que a imprensa apelidou de “darks” (roupas sempre negras, pele muito branca, maquiagem sombrias, ar entediado). Hoje, ex-darks se fantasiam de hip-hoppers.

Uma festa chamada Hip Hop já é algo inédito no Rio. Apesar dos bailes suburbanos serem dedicados a esse tipo de música, são poucas as pessoas que utilizam a palavra hip hop. Funk, funk pesado, balanço são os nomes mais populares. Também não se pode dizer que o mundo funk do Rio faça parte de uma cultura hip hop. As roupas dos dançarinos cariocas não têm nada a ver com o estilo b-boy. As danças também são muito diferentes. O break chegou a ser divulgado pelos meios de comunicação de massa brasileiros (incluindo concursos de break em programas de televisão como Chacrinha ou Sílvio Santos), mas nunca se tornou popular nos bailes. Os grupos, tanto de break quanto de rap, que se apresentaram no Crepúsculo de Cubatão, fazem parte de uma minoria “bem-informada”, em dia com o que acontece em Nova York, e seus componentes (alguns moradores da Zona Sul) não são muito “enturmados” com a “rapaziada” que frequenta normalmente os bailes (o pessoal do Funk Clube seria mais “enturmado”).

Até mesmo os scratches não são muito difundidos nos bailes cariocas. São poucos DJs utilizam essa técnica hip hop de discotecagem, a maioria usa somente os scratches que já estão gravados no disco. A utilização de teclados e bateria elétrica é ainda mais rara. Nos bailes cariocas, o DJ não é o astro da festa, como acontece nas Hip Hop Rio do Crepúsculo de Cubatão ou nos clubes noturnos de Nova York. Mas parece que essa situação também começa a mudar. O DJ Marlboro foi convidado para gravar uma montagem (trechos das músicas de maior sucesso em baile, tocados com bateria eletrônica, sintetizador e scratch) e um rap (que fala da situação do funk no Brasil)⁽⁴⁾ no novo LP da Soul Grand Prix. Tanto a montagem

quanto o rap já fazem sucesso em vários bailes. Vários outros DJs cariocas já pensam em seguir o caminho aberto por Marlboro.

(4) A letra vai logo ao assunto: “O funk no Brasil é muito forte/ existe há muitos anos mas não teve sorte/ porque quem manda aqui tem que dar um tempo/ parar com o preconceito e ficar atento/ àquilo que acontece mesmo contra o vento/ tendo pela massa o reconhecimento.” Quem manda aqui, segundo Marlboro, é “quem dita as modas, a Rede Globo, o rádio e a televisão, que não divulgam o funk.”

1. AS EQUIPES

A equipe de som é um exemplo interessante daquilo que Howard Becker chama de “mundo artístico”, isto é, uma “rede elaborada de cooperação”, tendo em vista produzir uma obra de arte. O trabalho do DJ, no Rio, ainda não adquiriu o status artístico. Mas, como acrescenta Becker, “o ato cuja realização marca uma pessoa como artista, é uma questão de definição consensual.” (Becker, 1977:209) Como veremos neste capítulo, os discotecários cariocas já se apropriaram de um tipo de discurso que fala de sua profissão com termos muito semelhantes dos que a maior parte do senso comum pós-romântico usa para abordar a arte. “Inspiração”, “sensibilidade” são itens que não podem faltar no trabalho de discotecagem.

As equipes funcionam a partir de uma rigorosa divisão de trabalho. A cada baile, os mesmos mecanismos são acionados. Antes de qualquer comentário, um fato óbvio: é impossível fazer a festa sem um equipamento de som de tamanho razoável, isto é, que tenha potência suficiente para sonorizar todo um ginásio de esportes ou uma quadra de escola de samba (os locais mais comuns para a realização dos bailes), naquela altura que não deixa nenhuma conversa ser ouvida sem ser aos gritos. Os donos de tal equipamento (geralmente vários sócios, sendo as únicas pessoas que fazem parte efetiva da equipe) entram em contato com quem cuida do local onde o baile vai ser realizado, e chegam a um acordo sobre datas, horários, preços de ingressos, divisão de despesas e lucros.

A equipe se encarrega do transporte e da montagem das caixas de som (quase sempre dezenas, que ficam empilhadas

num dos lados da pista de dança, formando uma “parede” sonora que às vezes tem mais de 20 m²), amplificadores, toca-discos e luzes. Muitas vezes é necessário o aluguel de caminhões para o transporte e a contratação de um grupo de carregadores para a montagem. A equipe também contrata um técnico de som que fica encarregado da manutenção dos aparelhos. Esse técnico tem que estar sempre disponível em dias de baile para consertar qualquer defeito que apareça na última

hora.

O iluminador e os discotecários (um para o funk, outro para a música lenta – ver Capítulo IV) são contratados pela equipe a cada baile. Às vezes, um dos donos da equipe é o DJ (ou, como é mais comum, já foi DJ). Outras vezes, o discotecário é exclusivo da equipe, só podendo tocar em suas festas. Geralmente o DJ recebe seu dinheiro no final do baile. Como discotecário ainda não é uma profissão regulamentada, não existe nada de legal nessas transações. A quantia paga ao DJ varia de baile para baile, dependendo do local, da equipe, do DJ, do preço do ingresso. Existem poucos discotecários no Rio com poder de barganha suficiente para impor seu preço. Quase sempre são as equipes, pela qualidade de som, que atraem o público, e a publicidade do baile é feita em torno de seu nome. Os DJs são mantidos em posição secundária, tanto que estão sempre de costas para o público (ao contrário das boates da Zona Sul do Rio, ou de qualquer outra cidade, onde os DJs ficam de frente para o público, controlando melhor o que acontece na pista de dança), As equipes acham mais importante impressionar os dançarinos mostrando seus amplificadores (ver fotos), com inúmeros botões, ponteiros e luzes piscando. Isso faz parte da competição inter-equipes, que

70

sempre disputam o título de melhor aparelhagem, ou maior “potência”.

Os donos da equipe decidem com os donos do clube quem vai ficar encarregado de contratar e pagar a segurança⁽¹⁾ do baile. Sempre existem seguranças na entrada do clube, revistando cada pessoa antes de ter acesso à pista de dança, e outros que ficam observando o andamento do baile, separando as brigas e expulsando os dançarinos que tomaram parte delas. Os clubes geralmente se encarregam de contratar os bilheteiros, pagam as despesas com luz e faxina, além de providenciar um serviço e bar, que vende bebida alcoólicas, refrigerantes e sanduíches.

No final dos bailes, um dos donos da equipe se reúne com o representante da direção do clube para conferir o dinheiro da bilheteria e fazer a divisão (o mais comum é cinquenta por cento para o clube, cinquenta por cento para a equipe). Depois que acabou a última música e todas as luzes estão acesas,

(1) Muitas vezes é contratada uma equipe de seguranças profissionais que nada tem a ver com o mundo do funk. São constantes as reclamações dos dançarinos contra a violência desses seguranças que nem mesmo sabem diferenciar uma dança mais animada de uma briga, e que tratam os dançarinos com socos e pontapés, desencadeando novos conflitos. Algumas equipes contratam os dançarinos mais fortes para fazer a segurança de seus bailes, o que melhora a relação com o público. Em poucos clubes, como o Renascença, não existe uma equipe de segurança contratada e são as próprias turmas de dançarinos que cuidam da tranquilidade do baile. Falaremos dessa estratégia de controle da violência no próximo capítulo.

o dono da equipe paga seus contratados (esse não é o procedimento de todos os bailes, mas várias equipes agem assim) e cuida da desmontagem do som, que é levado imediatamente para um depósito. A aparelhagem é montada e desmontada

71

a cada baile.

Algumas equipes realizam suas festas em vários ambientes, isto é, várias pistas de dança funcionando simultaneamente, com tipos de músicas diferentes. Quase todos os grandes bailes do Rio (para mais de 2.000 pessoas) funcionam em dois ambientes: o funk (a melhor aparelhagem e a maior pista de dança) e o MPB (só o rock brasileiro ou pagode, perto do carnaval). Cada ambiente tem seu discotecário e seu iluminador, mas são montados pelas mesmas pessoas. As equipes de grande porte têm aparelhagem suficiente para realizar, na mesma data, vários bailes em clubes diferentes. A maior delas, a Furacão 2000, pode realizar dez bailes numa mesma noite (a equipe I toca em Nova Iguaçu, a equipe II em Marechal Hermes e assim por diante – a numeração das equipes tem a ver com a qualidade da aparelhagem). A Som Gran Rio, que realiza o baile domingueiro no clube Canto do Rio, tem duas aparelhagens: equipe I fica sempre no Canto do Rio e percorre ocasionalmente, nos sábados, clubes em Pendotiba, Mendes ou realiza encontros de equipe (ver próximo capítulo). A equipe II, mais modesta, faz sempre os bailes de sábado e as matinês de domingo no ARCN, um clube de São Gonçalo.

As primeiras equipes surgiram quando os freqüentadores mais assíduos dos Bailes da Pesada resolveram imitar seus ídolos Big Boy e Ademir, comprando uma aparelhagem de som e tocando discos de soul para animar pequenos clubes. A única equipe carioca que foge um pouco desse lugar comum é a Soul Grand Prix, surgida, como já falamos, a partir da experiência do grupo cultural que atuava no Clube Renascença.

72

Mister Paulão, discotecário e dono da equipe Black Power, foi um dos dançarinos dos Bailes da Pesada. Desde aquele tempo, já era um aficionado pelo soul, tanto que possuía uma boa coleção de discos. No portão de sua casa em Rocha Miranda, nos fins de semana, Paulão ligava sua vitrola portátil (“marca Bel Air – comprei na Ducal”) e ficava “curtindo um som com a garotada” da

vizinhança. Foram esses amigos que, depois de irem a uma noite dançante no Botafoguinho, em Guadalupe, inventaram para o diretor social desse clube que tinham discos e equipamentos para fazer uma festa muito melhor do que aquela de que tinham participado. A verdade é que não tinham equipamento e estavam contando com os discos de Paulão. No próximo sábado, como tinha ficado tudo combinado com o diretores do Botafoguinho, eles conseguiram improvisar, com os empréstimos de amigos e parentes, uma aparelhagem de baixíssima qualidade e se apresentaram no clube. O diretor, ao ver o equipamento, pediu explicações. Foi a vez de Paulão inventar uma desculpa: “nosso equipamento não é esse – nessa época em São João do Meriti existia um negócio chamado barreira – aí eu falei pra ele: 'nós fomos fazer um baile ontem em São João de Meriti e aí a kombi do transporte estava sem documento, então apreenderam nosso equipamento até segunda ordem!'.” O diretor, comovido com a explicação, deixou Paulão tocar seus discos no equipamento do clube. O baile foi um sucesso e o Botafoguinho contratou a “equipe”, que já tinha nome de Black Power (“influência dos discos”), para fazer a festa nos próximos sábados, mediante a apresentação do “verdadeiro” equipamento.

Paulão não conseguiu dormir nos próximos dias. Tinha que encontrar uma maneira de conseguir um bom equipamento,

73

mas não sabia onde conseguir dinheiro. Sua salvação apareceu na financeira onde trabalhava como auxiliar de escritório, quando um tesoureiro (“muito meu amigo”) resolveu comprar uma pequena mas boa aparelhagem na Casa Garçon (quatro caixas Gradiente, dois toca-discos, quatro luzes estroboscópicas, um amplificador Pró-1200) para ajudá-lo. O baile continuou fazendo sucesso e Paulão pôde aumentar sua aparelhagem e contratar pessoas para cuidar da parte administrativa da equipe, até que a Black Power passou a ser um dos nomes mais requisitados do mundo funk carioca. Hoje, Mister Paulão ainda faz bailes (mesmo desiludido com a predominância do hip hop e da violência – Paulão é um dos mais ferrenhos partidários do charme, tanto como música de maior qualidade quanto como um meio de acabar com as brigas), mas sua ocupação principal é a de divulgador da Polygram, uma companhia de discos. A indústria fonográfica e as rádios contratam muitas pessoas que começaram trabalhando em bailes. Esse é o caso de nomes como Corello, da WEA, o Fernandinho, da rádio Mundial, entre outros.

A Furacão 2000 nasceu em Petrópolis, quando Jaceguai Guimarães, cuja empresa instala

equipamentos de som nas cidades serranas há várias décadas, emprestou dinheiro para seu filho e alguns amigos organizarem as festas daquela região. Esses bailes eram dominados pelo rock e foi só com a descida da Furacão 2000 para o Rio que seus discotecários passaram a se dedicar ao funk, tanto que a equipe lançou até 86 cinco LPs inteiramente dedicados a essa música. Hoje, a Furacão emprega mais de 100 pessoas a cada fim de semana (distribuídas em vários bailes) e pôde até alugar sua aparelhagem para sonorizar um show do grupo de rock RPM no Maracanãzinho, um

74

ginásio que abriga um público de 20.000 pessoas.

A Furacão 2000, em termos de fama (o nome é conhecido até no exterior do mundo funk) e de equipamento, se distancia muito das outras equipes. A Som Gran Rio tem uma história que pode ser considerada típica entre as equipes cariocas (com algumas pequenas variantes, por exemplo: a Som Gran Rio é uma equipe bem mais jovem que a Black Power, só realizando grandes bailes a partir do final dos anos 70).

Edmilton, um dos donos da Som Gran Rio (junto com seu pai, Milton), trabalha com bailes há 14 anos. Ele também frequentou os Bailes da Pesada, não no Canecão, mas quando Big Boy (já sem Ademir) organizava festas pelo subúrbio carioca. Edmilton começou a discotecar e, junto com um amigo, adquiriu uma pequena aparelhagem de som. Por causa de “desentendimento” com o parceiro, essa primeira equipe (que não chegou a fazer muitos bailes) se desfez. Edmilton convenceu seu pai a comprar uma aparelhagem maior e deu o nome de Myself à nova equipe (nome em inglês são os mais comuns). A Myself durou três anos, de 74 a 77, e organizou bailes primeiro no subúrbio do Rio e depois em Niterói e São Gonçalo. Edmilton afirma que a equipe tocou em praticamente todos os clubes de Niterói antes de chegar ao Canto do Rio. No início de 77, a Myself patrocinou um concurso entre seu público para mudar de nome (para fins de registro no INPI). Som Gran Rio foi proposto por três dançarinos que dividiram o prêmio.

Milton, o pai, cuida da parte “administrativa” da equipe: paga os empregados, entra em contato com a direção do clube para resolver qualquer problema etc. Edmilton é o “regente”: cuida da música, compra os discos, liga e mantém a

75

aparelhagem. A Som Gran Rio já está há 10 anos no Canto do Rio, dividindo meio a meio, com a direção do clube, a renda do baile. Hoje, o clube contrata e paga a segurança, mas até bem pouco tempo atrás esta era uma função da equipe. O preço dos ingressos e os aumentos, segundo Edmilton, são decididos pelo clube: quando tem “muita briga”, o clube aumenta a entrada, numa tentativa de “selecionar” quem tem acesso ao baile. Todos os domingos, cerca de 4.000 pessoas lotam o ginásio do Canto do Rio e o preço é de 30 cruzados (50 centavos de dólar), para homens e 15 cruzados (25 centavos de dólar), para mulheres.

É possível constatar que a maior parte dos donos de equipe surge de dentro do “mundo dos bailes”, sendo freqüentadores desse tipo de festa antes de encará-lo como um negócio. Existem algumas vagas acusações contra pessoas que “chegam de fora”, “não entendem nada de baile”, e montam equipes “só pensando em ganhar dinheiro”. Não tive contato com esses “arrivistas”. Quase todos os donos de equipe com quem conversei continuam morando no subúrbio, ou mesmo em favelas. Alguns passam a viver relativamente bem, tendo casa própria, carro e dinheiro bastante para reinvestir em discos e novas aparelhagens.

2. TRANSAÇÃO DE DISCOS

O preço dos discos leva grande parte da renda de um baile. Cada mix, o termo utilizado para compactos de 12 polegadas (o tamanho de um LP, só com uma música, aumentando a qualidade da reprodução sonora e facilitando as mixagens e o

76

scratch), custa, no Brasil, em torno de 900 cruzados (15 dólares) e, dependendo do sucesso e da raridade do disco, pode chegar a 2.000 cruzados ou mais (o mix custa de 4 a 5 dólares nos EUA). Esses preços altíssimos são consequência direta da dificuldade de se conseguir discos de funk no Brasil. Todos os mixes são importados, quase sempre de Nova York. Às vezes são revendidos aqui no Brasil em lojas como a Modern Sound, em Copacabana, e na Gramophone, na Gávea (dois bairros da Zona Sul). Alguns DJs, como Maks Peu, indicam para os donos dessas lojas quais os balanços que estão fazendo mais sucesso nos bailes e devem ser importados. Muitas vezes, ao saber da chegada de nova remessa de discos na Gramophone, membros de todas as equipes do Rio formam fila na porta da loja, tentando conseguir as melhores músicas. Mas a oferta é muito menor

do que a procura. As equipes e os DJs (quase sempre as equipes é que compram os discos) têm que criar formas paralelas e clandestinas de comércio “funk”.

Esse comércio é feito geralmente por pessoas que trabalham em agências de turismo (e podem conseguir passagens internacionais por um preço bem menor que o normal ou mesmo de graça) ou conhecidos que viajam para Nova York e são pagos para trazer discos. Soube de uma pessoa que viajava freqüentemente e recebia 300 dólares livres só para trazer as encomendas de um “revendedor” carioca. Esses “revendedores” devem ter informações sobre os últimos lançamentos do funk e saber quais as músicas que estão “batendo” (fazendo sucesso) nos bailes. Essas informações são raras. Existem poucas revistas de hip hop que chegam ao Brasil e a maioria quase absoluta das pessoas que vivem desse “comércio funk” não sabe inglês.

77

O revendedor tem que correr riscos, ele “ouve falar” que uma música é boa e manda buscar, ele se baseia no nome dos músicos, dos produtores do disco, da gravadora. Às vezes a intuição erra e os discos ficam encalhados, sem aparecer ninguém que queira comprá-los.

Existem casos de pessoas que viajam para Nova York única e exclusivamente para comprar discos. Saem do Rio nos vôos da noite, chegam em Manhattan pela manhã, compram os discos e voltam para o aeroporto, dormindo mais uma vez no avião, de volta para o Rio. Os mixes devem ser comprados em lojas especializadas e muitas vezes os sucessos dos bailes cariocas são difíceis de serem encontrados mesmo em Nova York, pois foram produzidos em pequenas tiragens por gravadoras independentes. O hip hop, a não ser em casos limites como o do Run-DMC, só é conhecido por um público reduzido. As gravadoras que lançam esse tipo de música têm dificuldade de distribuição e seus discos só são vendidos em poucas lojas.

Quando os discos chegam ao Brasil, eles são vendidos várias vezes, com preços cada vez mais altos, até chegar à equipe ou ao DJ que vai tocá-lo. No decorrer desta pesquisa, acompanhei o início de várias transações de discos. Numa das transações, os mixes chegaram no Rio através de um agente de turismo (eram mais ou menos 200 discos, com exemplares repetidos de cada música) e foram direto para a casa do dono de equipe (que queria, com o dinheiro da venda de várias remessas de discos, comprar uma casa própria – mas até o final do trabalho de campo ainda não tinha conseguido realizar este “sonho”), que fez a encomenda. Esse primeiro revendedor (revendedor I) passou o dia

recebendo telefonemas e visitas de

78

compradores que queriam saber quais músicas que chegaram (foram avisados com antecedência sobre a data em que os discos iam chegar). Um desses compradores (revendedor II) já tinha sua clientela esperando os novos discos, tanto que levou vários exemplares das músicas que gostava. Chegando na casa do revendedor II, o preço do disco aumentava mais 50 cruzados (preço de agosto de 86), e assim por diante. Quem paga mais pelos sucessos são as equipes menores, menos experientes, que não têm acesso aos primeiros revendedores. Quase sempre são equipes do interior do estado do Rio.

Mesmo as equipes maiores muitas vezes têm enorme dificuldade para conseguir um determinado sucesso. Não existem revendedores fixos. As transações são sempre efêmeras. Ganha quem tem sorte de entrar em contato com alguém que vai viajar e que está interessado em trazer discos. Essas pessoas não estão sempre disponíveis e muitas vezes ficam “queimadas”, isto é, não podem mais viajar para exterior sem atrair a desconfiança da alfândega e da polícia federal. Um revendedor pode passar meses sem conseguir novos discos. Sua clientela tem que encontrar outras transações. Todo o mercado funk é bastante desorganizado. Não existe nenhum grupo que monopolize o comércio de discos, nenhum ponto fixo de vendas. Quem quiser e tiver conhecimento do mundo funk para atrair uma clientela pode começar a vender discos. Cada um consegue o sucesso como pode, geralmente conversando com DJs e outros donos de equipe, obtendo assim informações sobre quem tem tal disco de equipe e está interessado em negociá-lo (venda ou troca). Os DJs (nem todos, nem sempre) podem ser encontrados num local apelidado “malódromo” (que muda sempre: antes ficava em frente à

79

Galeria Masson, na rua Sete de Setembro, Centro, e hoje está situado atrás do edifício da Caixa Econômica Federal, no Largo da Carioca, também no Centro). É lá que conversam, vendem, trocam seus discos, sabem das últimas novidades sobre os bailes e até podem ser contratados por determinada equipe para fazer um baile em determinado clube. Mas o malódromo não tem um peso muito grande nessas transações (como tinha o Café Nice, por exemplo, para os compositores cariocas de décadas atrás), que podem ser feitas de muitas outras maneiras. As informações e as

transações são sempre difusas, nunca centralizadas.

3. OS DISCOTECÁRIOS

A observação de uma “transação” entre DJs nos ajuda a compreender como uma música começa a ser sucesso no mundo dos bailes. Os DJs recebem os discos desconhecidos e têm que decidir se são adequados ou não para os bailes. Essa decisão é tomada quase sempre no momento da primeira audição da música (hoje, longe dos tempos em que Maks Peu tinha que cantarolar as músicas para Samuel saber se gostava, a maioria dos DJs tem pelo menos um toca-discos em casa). Eles dizem logo se o disco vai fazer as pessoas dançarem ou não, pela qualidade da batida, pela melodia ou qualquer outro signo que são imperceptíveis para um ouvido leigo. Alguns balanços são descartados nos primeiros instantes da audição e nunca vão ser testados durante os bailes para saber se funcionam na presença dos dançarinos. Quando a música chega ao baile, o DJ já tem certeza quase absoluta que ela vai agradar.

80

A escolha do discotecário não tem método, não é “explicável” racionalmente. O DJ usa termos como intuição, sensibilidade, para justificar a aprovação ou desaprovação de um disco. Nisso, eles se parecem muito com os diretores artísticos da indústria fonográfica, editores de livros ou produtores de cinema que usam os mesmo termos como justificação para determinado produto ser ou não ser lançado no mercado (ver Gans, 1957, Hennion, 1951 e Powel, 1978). “Algo” diz para o DJ que tal música vai “arrebentar” no baile. Esse algo mistura experiência com profecia, pois o gosto dos dançarinos também está em constante mutação. O DJ tem que “captar o desejo da massa”. Ele “sabe” como agradar aos dançarinos sem nunca precisar consultá-los.

Agradar é uma palavra chave. Antes de qualquer coisa, esse é o objetivo principal do DJ. O discotecário só fica satisfeito quando os dançarinos estão satisfeitos, isto é, a alegria dos dançarinos é condição para a alegria do discotecário. Não é possível, segundo o “discurso nativo”, encontrar situações em que o DJ pense que seu trabalho foi muito bom e que os dançarinos é que não souberam apreciá-lo (como acontece com frequência em várias manifestações da arte moderna). Se não há uma interação imediata entre discotecário e público, a culpa é sempre do primeiro. Não existe público “frio” que um bom DJ não saiba como esquentá-lo. Se o DJ não está bem, num “bom dia”, “inspirado”, o baile fracassa, as pessoas não dançam. Como diz Maks Peu, “a gente não visa grana,

não, a gente visa o divertimento, a emoção... a emoção de ser discotecário, a emoção de você passar a semana toda pensando 'domingo tem baile, eu vou agradecer aquele montão de gente e um montão de gente vai me ver trabalhar, botando disco'.”

81

Quase todos os DJs reconhecem sua responsabilidade para com os dançarinos, sabem da importância que o baile tem para o seu público, com uma das únicas fontes de diversão e também como válvula de escape para as frustrações de uma vida semanal estafante e sem perspectivas ⁽²⁾. Mas ele reconhece também que a euforia provocada pela música, num baile lotado por milhares de pessoas que dançam freneticamente, pode desencadear brigas, que acabam transformando a festa em pancadaria. Edmilton, dono da equipe e ex-discotecário, sintetiza a opinião de muitos DJs sobre esse assunto: “o discotecário é responsável muito pelo clima do baile. Ele tanto anima, provoca um clima de euforia, como ele pode desanimar, esfriar o pessoal. Determinadas músicas influenciam na euforia do pessoal. Agora, a pessoa tem que fazer o baile de acordo com o público. Se o público é violento, então a pessoa deve tirar determinadas músicas, pra que não haja briga nem nada.” (Essas questões serão desenvolvidas no próximo capítulo).

82

A receita é comum. Muitos percebem o comportamento do DJ como um exemplo para o público do baile. É para ele que estão concentradas as atenções dos dançarinos (mesmo se foram colocados de costas para o público). Paulão, um dos primeiros discotecários do circuito funk carioca, afirma que “o DJ é o artista, o maestro. Ele é o personagem que todo mundo gosta de copiar. Se ele for pro baile de tamanco, todo sujo, tem uma garotada que vai assimilar aquilo como uma moda. E se ele for um cara elegante, a rapaziada olha e copia mesmo. Então, você é o espelho deles. Se o DJ estiver mal, tá todo mundo ali, tá todo mundo no mesmo esquema.”

(2) Essa é a explicação nativa, que reapareceu em vários momentos da minha pesquisa. Os DJs têm uma noção muito precisa sobre quem é seu público, principalmente porque na maioria dos casos já foram dançarinos. Eles falam da expectativa com que esperavam os fins de semana, do funk como uma opção barata e acessível (há festas em todos os bairros) de divertimento, do trabalho cansativo dos dias “normais”. O divertimento, para muitos discotecários e donos de equipes com quem conversei, alivia as tentações criadas pela vida violenta e desgastante que o público do funk leva. Esses argumentos mostram como um discurso de características sociologizantes e/ou psicologizantes já está sendo reutilizado pelos mais diferentes grupos metropolitanos. Daí a responsabilidade social do DJ: eles próprios se consideram uma espécie de terapeutas da massa. De alguma forma, essa explicação também era proposta, em tom de brincadeira, por vários amigos que foram comigo aos bailes e que diziam coisas parecidas com: “Se os bailes não existissem, o Rio seria muito mais violento.”

Os donos das equipes, em conversas informais, reconhecem a importância do discotecário, mas muitos deles se recusam a admitir que o DJ é “a alma do baile”. Para alguns, um bom baile é feito apenas com uma boa aparelhagem e bons discos. Esse conflito latente entre discotecários e donos de equipe (que será comentado com mais detalhes no próximo capítulo) se reflete principalmente nos salários que são pagos para os DJs. Alguns discotecários, contratados por equipes menores, fazem os bailes por 500 cruzados (entre 9 e 10 dólares). O DJ Marlboro, que anima um público de 4.000 pessoas no Canto do Rio, recebe 1000 cruzados (preço de maio 87), justificando aceitar esses preços “por amor aos bailes”.

Essa justificativa também aparece quando os DJs falam do início de suas carreiras. A história se repete. O adolescente que frequenta os bailes, e se interessa mais pelo funk, acaba ficando amigo do pessoal das equipes e dos discotecários, sendo chamado de vez em quando para ajudá-los em pequenas tarefas. Dependendo de seu interesse, ele pode

83

até aprender a manejar o mixer e os toca-discos, tomando o lugar do DJ por alguns breves minutos no baile. Daí pra começar a realizar festinhas em pequenos clubes ou nas casas de amigos é um passo. Seus amigos dentro das equipes podem lembrar de seu nome para fazer um baile num clube não muito grande, ou para substituir um discotecário mais antigo quando este falta. Quase todos os discotecários mais antigos, como os donos de equipe, começaram suas carreiras como dançarinos nos Bailes da Pesada. Alguns deles, em atuação até hoje, ainda mantêm empregos paralelos (funcionários públicos, comerciantes, auxiliares de escritório) para conseguir sobreviver, pois a profissão de discotecário não é regulamentada e o dinheiro que ganham com os bailes é irrisório.

O principal informante desta pesquisa, o DJ Marlboro⁽³⁾, tem uma história um pouco diferente da que aparece no

(3) É irresistível, por mais pretencioso que isso possa parecer, comparar minha relação com Marlboro com a relação de William Foote Whyte com o famoso Doc (ver Foote Whyte, 1955). Marlboro se interessou pelo meu trabalho desde o nosso primeiro contato e até começou a fazer sua própria pesquisa e depois me passava valiosas informações. Quando eu não podia ir a um baile, ele sempre me telefonava no dia seguinte contando todas as novidades, já percebendo o que podia ou não me interessar. Ele também desejava conhecer melhor a história dos bailes e chegou a marcar, para mim, entrevistas com informantes chave. Marlboro queria estar informado sobre tudo o que eu estava fazendo, mas nunca tentou modificar meus planos ou dirigir meu olhar. Ele sempre tentou me mostrar tudo. Algumas vezes fui a determinado baile só porque ele insistiu muito e acabei conseguindo informações imprescindíveis para a minha pesquisa (quando eu pensava que já tinha visto tudo...) Eu sou profundamente grato pela atenção de Marlboro. Melhor que Doc, tenho certeza que mesmo depois de terminada essa dissertação, ele continuará a ser um de meus melhores amigos. Um acontecimento possível quando se faz o trabalho de campo na sua própria cidade. Sem pieguices antropológicas.

último parágrafo. O pai de Marlboro é da Polícia Federal, o que fez a família morar em várias cidades, incluindo Brasília e Foz do Iguaçu. Quando Marlboro veio morar no Rio, ele não sabia da existência dos bailes, mas sempre escutava muito rádio. Era a época da discoteca e a FM Cidade tinha um programa diário inteiramente dedicado a essa música, apresentado pelo DJ Ivan Romero. Marlboro não ficou impressionado com a música disco e sim com a técnica de mixagem (isto é, a mistura de duas músicas, sem que o ouvinte perceba onde começa uma e termina a outra) utilizada pelo DJ. Para descobrir o segredo da mixagem (como não tinha, e até hoje não tem, dois toca-discos em casa), Marlboro tentava sincronizar o ritmo de duas músicas, uma tocando na rádio e a outra no toca-discos de sua mãe.

Através de amigos de escola, Marlboro entrou em contato com os bailes e com pessoas de várias equipes. Logo quis treinar sua “técnica” de mixagem nos toca-discos profissionais. Nessa época, a mixagem era usada apenas nas discotecas da Zona Sul. Nos bailes os discotecários usavam a técnica do corte: num momento determinado da música, mudavam o seletor de entrada para o outro toca-disco que já estava com o “outro balanço no ponto”. Marlboro foi pioneiro na introdução da mixagem nos bailes, o que provocou reações diversas tanto do público quanto dos antigos Djs que não queriam aderir, mas acabaram aderindo, à nova técnica.

Marlboro também foi pioneiro na utilização do scratch (até hoje atacada como mero barulho por vários discotecários, usando o argumento de que o público não gosta de scratch, o que não parece ser verdade pois muitas vezes os dançarinos

demonstram, com gritos e satisfação, seu gosto pela nova técnica), de baterias eletrônicas, sintetizadores e samplers nos bailes cariocas. Sua curiosidade por esses aparelhos, que consegue dominar com poucas explicações e horas de contato, lembra a atitude do DJ norte-americano Grandmaster Flash, que também tem um grande fascínio pela parte técnica de sua profissão:

“I caught the knack of dealing with television, hi-fi stereo and stuff, and that's where I really started to get in love for sound. We grew up underprivileged so we

*didn't really have the money for me to get a really nice sound system for my room.
I'd get stuff that was half-disabled and put it back the best way I possibly can.”
(Toop, 1984:63)*

Essa atitude curiosa de Marlboro, que tem apenas 24 anos de idade e ainda está no começo de sua carreira, já lhe causou problemas também com a direção da rádio Tropical, de onde já foi despedido quatro vezes por fazer “experiências” com a aparelhagem de som. Marlboro adquiria um novo equipamento e, no mesmo dia da aquisição, já estava testando-o ao vivo para centenas de milhares de ouvintes (quando o programa da rádio Tropical, no qual Marlboro era discotecário, alcançava o primeiro lugar de audiência no Rio – e o DJ ganhava algo próximo de dois salários mínimos para fazer programa). Hoje, Marlboro frequenta um curso de produção de discos (caminho trilhado pelos mais famosos DJs norte-americanos), gravou no LP da Soul Grand Prix e já fez scratch em duas músicas no primeiro LP do grupo paulista de rock-funk Gueto. O campo de atuação dos DJs cariocas parece ter se ampliado com esses

86

trabalhos⁽⁴⁾.

(4) Em junho de 87, visitando Assunção, Paraguai, tomei conhecimento da existência de um circuito de bailes controlados por várias “equipos de sonido”. São muitas as diferenças se comparado ao funk carioca. Para começar, a música que se toca em Assunção (também nos bairros populares, nos campos de futebol de salão dos pequenos clubes, bem mais pobres que os cariocas) é a cumbia, um ritmo proveniente da Colômbia e do México. Os discos de cumbia são muito difíceis de serem encontrados no Paraguai, existindo um poderoso comércio de fitas piratas com a seleção dos maiores êxitos (algo que não acontece com o funk no Rio). As equipes escolheram trabalhar com fitas e não com discos, barateando o custo dos bailes, coisa que os cariocas se recusam a fazer por causa da queda de qualidade de reprodução sonora. Os paraguaios também têm uma forma diferente de arrumar as caixas de som, que não formam o “paredão” que encontramos em todos os bailes do Rio, e sim tentam circundar, intercaladas por espaços vazios, toda a pista de dança. Os cariocas justificam sua disposição do equipamento também pela “qualidade de som”. Os frequentadores dos bailes suburbanos de Assunção dançam em pares, sempre um homem em frente a uma mulher. Ninguém dança sozinho ou em grupo. Esse deve ser um dos fatores que fazem o baile de cumbia nunca chegar ao nível de animação do baile funk carioca.

O baile funk realizado no ginásio do Clube Canto do Rio⁽¹⁾, próximo à estação das barcas em Niterói, acontece todos os domingos, durante o ano inteiro (única exceção: não há baile funk no domingo de carnaval), desde 1977. A música começa a tocar por volta das 19:30hs. Os primeiros dançarinos chegam ao clube um pouco antes desse horário, formando uma pequena aglomeração perto do local onde vão ser colocadas as roletas que dão acesso à pista de dança. Os ingressos já estão sendo vendidos em várias bilheterias. O preço não varia desde o início de 87: 30 cruzados para os cavalheiros e quinze cruzados para as damas. Esse é preço médio para todos os bailes realizados no circuito funk do Grande Rio. Os termos cavalheiro e dama também são utilizados em todos os bailes. Os “cavalheiros” sempre pagam mais para entrar. Alguns bailes não cobram nada pela entrada das “damas”.

No Canto do Rio, como em vários outros bailes domingueiros, a música pára de tocar, “religiosamente”, às 23h. Os bailes realizados nos sábados, sextas-feiras e vésperas de feriado (os únicos outros dias de baile) começam e terminam mais tarde, pois “os dançarinos não têm que acordar cedo no dia

seguinte”. O baile domingueiro é um baile “compacto”, acontece num período menor de tempo e, por isso mesmo, é mais interessante (e menos cansativo) para ser observado. Os dançarinos desaparecem do local do baile, como num passe de mágica, poucos minutos depois de encerrada a última música. Nunca ouvi pedidos ou reclamações pela prorrogação da festa. Todos sabem que chegou a hora de voltar para casa e fazem isso com uma rapidez espantosa.

Nos portões do Canto do Rio, antes do baile ter início, já é possível perceber algumas das características principais do público que frequenta esse tipo de festa. A idade dos dançarinos varia

(1) O Canto do Rio vai ser, em todo esse capítulo, uma espécie de baile modelo, a principal fonte de exemplos. Não tentei construir um baile fictício, com as características “médias” de todos os outros bailes. Preferi falar mais sobre a festa que observei com maior frequência e atenção, a festa que me é mais “familiar”. Mas, como já disse, os bailes cariocas são muito parecidos uns com os outros, as variações de festa para festa são mínimas, podendo ser consideradas secundárias. Mesmo assim, quando achar necessário, durante a descrição do baile domingueiro no Canto do Rio, vou citar como exemplos paralelos outros bailes que possam servir de comparação ou esclarecer determinados pontos.

enormemente. Podemos encontrar desde crianças 9/10 anos até “veteranos” que já passaram dos trinta (as crianças são bem mais numerosas que esses adultos). Mas o grosso dos dançarinos tem por volta de 18 anos e, em sua maioria, são negros, moradores das favelas próximas ao clube (principalmente Morro do Estado). Eles chegam ao baile sempre em grupos, acompanhados pelos amigos com quem vão passar toda a festa juntos. Os grupos são formados geralmente ou só por homens ou só por mulheres ⁽²⁾ (exceções: os casais de namorados que já chegam ao baile de braços dados e que passam toda a festa separados dos grupos maiores). As roupas seguem um padrão inconfundível. O estilo masculino se apropria de um tipo de vestuário que é mais conhecido como “surf wear”⁽³⁾,

90

isto é, aquelas roupas que são desenhadas e vendidas para os surfistas: bermudões coloridos, camisetas (também bem coloridas) com desenhos de ondas, pranchas de surf e logotipos das lojas que vendem esse tipo de roupa, camisas estampadas com motivos havaianos e “tropicais” (sempre abertas até o último botão inferior, deixando o peito à mostra), tênis (muitas vezes sem meia), e outros detalhes que não têm nada a ver com o estilo dos surfistas, como bonés, toucas, uma pequena toalha pendurada no pescoço e os inúmeros cordões de prata (ou imitação de prata). As marcas da “surf wear” que podem ser encontradas nos bailes são, é claro, mais populares e baratas do que as que podem ser encontradas numa praia freqüentada pelos surfistas da Zona Sul carioca. Mas esses últimos parecem ser o modelo de elegância da “rapaziada dos bailes”, produzindo um estilo bem distinto daquele dos b-boys norte-americanos (que também gostam de marcas de esporte, mas nunca de surf, nem de cores “tropicais”).

O estilo feminino, à primeira vista, não parece ter uma característica marcante. Mas um olhar um pouco mais atento consegue perceber certos temas que sempre se repetem. As saias (muito curtas) e as calças compridas são justíssimas, realçando as formas do corpo da dançarina. Existe também uma preferência por bustiês colantes e camisas curtas, que deixem a barriga de fora. Mas não percebi um padrão específico de

-
- (2) Não há uma diferença notável entre o número de homens e o número de mulheres que participam do baile. Talvez o preço das entradas, mais baratas para as damas, compense um desequilíbrio que já existiu (ou latente). Mas essa é apenas uma suposição. As mulheres têm menor poder aquisitivo ou menor vontade e possibilidade de ir ao baile?
- (3) Foi interessante ver os membros da bateria do bloco afro-baiano Olodum, numa apresentação em Brasília (setembro de 87), vestidos da mesma maneira que os dançarinos do mundo funk carioca. Por que tanta atração pelas “roupas de surfistas”?

corte de cabelo, nem de maquiagem, nem de bijuteria (os cordões de prata e os bonés são mais utilizados pelos homens). As cores das roupas também são “vivas”: rosa, verde-limão, muito amarelo. No final do baile, quando as luzes do ginásio se acendem, a mistura e a intensidade das cores chega a ofuscar os olhos do observador. É nítida (e gritante) a preferência da “massa” por cores claras e luminosas.

O cuidado com a indumentária é fundamental para a maioria dos dançarinos. Mas são poucos os que podem se dar o luxo de ter um guarda-roupa exclusivo para as festas. Alguns frequentadores do Canto do Rio (é fácil reconhecê-los depois de poucos bailes: todos os domingos eles estão presentes) são extremamente preocupados com a maneira como se vestem. Cada detalhe é importante e a roupa não deve ser repetida com frequência (pelo menos não em dois bailes consecutivos). J. Clyde Mitchell, em seu ensaio *Kalela Dance*, diz que a obsessão com a elegância é “a general feature of the urban african population” (Mitchell, 1968:13), que em seus dias de festa tenta se vestir como elite européia. O jovem suburbano carioca, frequentador de qualquer baile funk, também tenta se vestir como jovens de elite (no caso, os surfistas) da Zona Sul. Mas na apropriação de um estilo “exótico”, um novo código indumentário é criado. Vários detalhes da roupa dos dançarinos do Canto do Rio, por exemplo, seriam considerados de mau gosto ou “cafonas” pelo surfista da Zona Sul. O excesso de cores, a camisa agressiva aberta, os colares de prata e a maneira como são combinados esses elementos podem ser considerados dados “suburbanos”, característicos da “tribo” que frequenta os bailes de funk.

Como já disse, o baile do Canto do Rio é realizado no ginásio de esportes desse clube, que tem de ser transformado para servir à sua nova função. O campo de futebol de salão e basquete passa a ser a pista de dança e a arquibancada (nesse ginásio só há arquibancada de um lado do campo) é o local onde ficam instalados o DJ e o enorme equipamento de som. Um pouco antes de começar o baile, um técnico da equipe liga os amplificadores e os toca-discos e equaliza o som de acordo com as características acústicas do ginásio. Quando o DJ chega, ele pode iniciar o baile tocando a primeira música pois o som já está pronto para funcionar. Quem faz o baile no Canto do Rio é sempre o DJ Marlboro (ver foto 1 e 2). Outro personagem importante na organização do baile é o iluminador, que só começa a trabalhar quando a festa já está animada (ver foto 3). O local de trabalho do iluminador

é bem ao lado do DJ, que ocupa a posição central da arquibancada, no meio de duas “paredes” de caixas de som. O nível da arquibancada é bem mais alto que o da pista de dança (ver foto 4), portanto o DJ fica num local onde pode ser visto por todos os dançarinos e que também poderia lhe proporcionar uma visão geral do baile. Mas no Canto do Rio, como todos os bailes cariocas, o DJ, apesar da posição central, trabalha de costas para a pista de dança.

Quando o equipamento está funcionando a contento, os dançarinos podem começar a entrar no clube. O Canto do Rio é um clube de classe média com várias piscinas, saunas e salas de ginástica. Na noite de domingo todos esses lugares ficam trancados, pois o freqüentador do baile não é sócio do clube. Durante o baile, só se tem acesso ao ginásio, ao bar⁽⁴⁾ e a

93

um outro salão de danças que toca somente “MPB”. Mas antes de ter acesso a esses lugares, o dançarino tem que ser revistado na porta do clube, logo depois ele passa pela roleta de entrada. A “revista” é feita por vários seguranças, mulheres para as dançarinas e homens para os dançarinos (ver foto 5, 6, 7) e é bastante minuciosa (até mesmo os bonés dos “cavalheiros” são observados). É obvio: os seguranças estão à procura de armas que possam causar algum problema mais sério durante as freqüentes brigas⁽⁵⁾ que acontecem em todos os

94

(4) A bebida mais consumida é a cerveja, principalmente pelos homens. Mas como grande parte do público tem até que economizar seu dinheiro para comprar a entrada do baile, não sobra nada para gastar com bebidas. Muita gente passa a festa inteira sem beber. Também não existe um consumo ostensivo de maconha ou cocaína, como é comum em boates ou shows de rock na Zona Sul. Pouquíssimas foram as vezes que percebi indícios de consumo de drogas dentro dos bailes.

(5) As brigas (ver fotos 9 e 10) começam quase por acaso. Um dançarino esbarra no outro e não pede desculpas. Conseqüência: socos, pontapés, vários amigos tentando separar ou acalmar os dois briguentos. Às vezes esses amigos também começam a brigar, Os outros dançarinos se afastam rapidamente. A massa se comprime em algum canto da pista de dança, o mais longe possível da briga. Nessa situação é fácil irromper mais violência. Todos querem fugir da confusão ao mesmo tempo. Os seguranças são sempre muito rápidos: abrem caminho no meio da massa, empurram quem está na frente. A atitude também violenta dos seguranças pode ser motivo para outras brigas.

Quase sempre as lutas corporais acontecem entre dois homens ou entre duas mulheres. As mulheres brigam tão freqüentemente quanto os homens. Os motivos são os mesmos: alguém pisou no seu pé, disputas por um mesmo namorado(a). Outras vezes o motivo da briga vem de fora do baile, é uma disputa antiga que teve início no bairro dos dançarinos. Alguns informantes me disseram que quem briga já vem com a “cabeça quente” de fora do baile. Falam que muita gente que freqüenta o mundo funk não tem “educação”, não quer se divertir e sim fazer “arruaça”. Outras pessoas acham que o hip hop incita a violência. Se a música fosse mais calma haveria menos brigas. Mas todos acabam sempre por dizer que “festa com tanta gente e pouco espaço é assim mesmo, tem que ter briga.”

bailes. O clima de intimidação e a ameaça da festa se transformar em pancadaria podem ser pressentidos logo na porta do clube. O interessante é que não existia até o final de 86 nenhum tipo de fiscalização no corredor que vai do bar para a pista de dança. As garrafas podiam ser transportadas livremente e também podiam servir de armas. No final do baile, depois que os dançarinos iam embora, era possível ver o impressionante número de garrafas quebradas e cacos de vidro espalhados pela pista de dança. Mas, rapidamente (como tudo nesse baile), uma equipe de varredores desaparecia com toda aquela “sujeira”.

O baile começa “devagar” (como nas festas de Grandmaster Flash, ver Capítulo II). Quase todo DJ de baile funk carioca inicia a noite com o estilo musical apelidado de “charme”, um funk mais lento e melodioso do que o hip hop “pesado” que domina o momento clímax da festa. Os primeiros grupos de dançarinos logo aparecem na pista e começam a desenvolver suas complicadas coreografias. Os dançarinos solitários são raros. As danças são todas feitas em conjunto, grupos que podem variar de duas a dezenas de pessoas, que repetem os mesmos passos, os mesmos movimentos de braços, as mesmas piruetas simultaneamente. Não existem casais dançando frente a frente como em tantas outras pistas de dança (por exemplo, nas boates da Zona Sul do Rio). Todos os componentes do grupo têm o rosto voltado para a mesma direção (quase sempre de frente para a arquibancada onde fica o equipamento de som e o DJ), dançando, em fila, lado a lado com seus companheiros. Cada grupo pode ser constituído por várias filas, uma em frente da

95

outra.

Os passos são bastante complexos, formando longas seqüências coreográficas, que se repetem durante muito tempo antes de mudar para outras seqüências não menos complexas. Um grupo pode começar com poucos componentes e acabar atraindo outros dançarinos que saibam fazer aqueles passos. (Alguns passos são conhecidos por todos, outros precisam ser ensaiados antes do baile.) Muitas vezes os grupos são só femininos ou só masculinos (ver foto 8). Uma explicação para essa (não tão rígida assim) divisão sexual é a diferença, em alguns momentos acentuada, entre o modo de dançar das mulheres e dos homens. As dançarinas têm uma maneira toda especial de requebrar os quadris. Como a dança deve ser rigorosamente igual para todos os componentes do grupo, esse tipo de requebrado acaba por afastar os rapazes, que são mais duros em seus movimentos⁽⁶⁾.

(6) Segundo Marcel Mauss, as técnicas corporais “se dividem e variam por sexo e idade”. As explicações para essas variações devem ser encontradas juntando os esforços de psicólogos, fisiólogos e sociólogos. (Mauss,

Outro grupo de dança muito comum é o “trenzinho”, uma fila comprida de dançarinos, que percorre toda a área onde se realiza o baile (o trenzinho também é comum nos bailes de carnaval), com uma velocidade muito variável, que pode ir da lentidão à correria. O trenzinho funciona melhor quando a densidade populacional da pista de dança atinge níveis elevados, podendo abrir caminho em meio a massa mais compacta. Outra dança que sempre aparece nos momentos de maior intensidade dos bailes lembra muito o samba de roda ou a dança do jongo. Os dançarinos se dão as mãos e formam uma roda (ver

96

fotos 11, 12), abrindo espaço para um membro do grupo solar no centro dessa roda. O solista escolhe quem vai substituí-lo no centro. Esse é o único momento do baile em que aparece o dançarino solo, mesmo assim rodeado por um grupo de amigos, que também controla o tempo de sua dança “solitária”. Uma dança que também está se tornando popular nos bailes cariocas é o “esfrega-esfrega”. Só as mulheres podem participar dessa dança: pernas entrelaçadas, seios colados, várias dançarinas amontoadas nas costas “esfregando” as nádegas, o ventre e muitas vezes simulando uma relação sexual. Essa dança só aumenta a carga erótica que perpassa todo o baile, do começo ao fim.

As coreografias em grupo funcionam melhor no começo do baile, quando ainda existe espaço para o desenvolvimento. Depois de uma hora no baile, a pista já está tomada por dançarinos, que não podem mais executar passos muito complicados sem esbarrar no grupo que está ao seu lado (ver seqüência de fotos 13, 14, 15). A música também começa a ficar mais empolgante e marcada, exigindo menos sutileza e mais animação do público. Todos os dançarinos do baile Canto do Rio, em seu momento culminante de intensidade, passam a formar um único grupo, pulando no mesmo ritmo. Os seguranças controlam o movimento da massa impedindo mesmo a formação de rodas e outros grupos que ocupem muito espaço da pista. Todos sabem que esses momentos em que a intensidade e a densidade do baile atingiram seus pontos culminantes são também os momentos mais propícios para que a violência acabe transformando o baile num exemplo perfeito daquilo que René Girard chama de “fête qui tourne mal”.

97

É grande a semelhança da dança dos maoris, descrita por Elias Canetti, com as coreografias dos grupos dos bailes cariocas. Diz Canetti:

“a visão de trezentos e cinqüenta pessoas que saltam simultaneamente, que esticam simultaneamente a língua, que rolam simultaneamente os olhos devem criar uma sensação insuperável de unidade. A densidade não é apenas uma densidade das pessoas, mas sim de todos os seus membros, de suas partes componentes em separado. Seria possível pensar que os dedos e línguas, mesmo se não pertencessem às pessoas, seriam capazes de se reunir e de lutar por conta própria.” (Canetti, 1983:34)

No baile funk, não encontramos esses movimentos “refinados” de língua e olhos, mas todos os passos são simultâneos e idênticos. A sensação é a mesma: estamos diante de uma única criatura, com centenas de braços, centenas de pernas, centenas de cabeças. Os dançarinos, como descreve Canetti, “movimentam-se como se a quantidade aumentasse cada vez mais. Sua excitação vai aumentando até entrar num estado de loucura.”(32)

Alguns bailes não conseguem produzir a “descarga” (para continuar usando os conceitos de Canetti). Esse fenômeno está sempre relacionado com o número de pessoas que ocupa a pista de dança. Um baile vazio está condenado a ser um baile desanimado. Surgem os grupos de dança, mas falta a proximidade entre as pessoas que possibilita a formação de uma “verdadeira” massa. Todos comentam: o baile está fraco. Esse julgamento é imediato, feito pelos membros da equipe de som, pelo DJ, pelos dançarinos. Os participantes do baile tentam

98

encontrar uma explicação para o não-comparecimento do público. Tudo pode ser um bom motivo: está muito frio, está muito calor, “hoje é dia de finados”, as brigas constantes estão afastando o público. Mas as afirmações são enunciadas num tom vago e nunca conclusivo. Ninguém sabe dizer exatamente porque o baile está fraco. E no Canto do Rio, isso raramente acontece. A casa está sempre cheia e a “descarga” sempre se produz.

Depois de ter ido a alguns bailes no Canto do Rio, eu já conseguia reconhecer muitos dos

dançarinos. Eles ocupam quase sempre os mesmos lugares na pista de dança, repetindo os mesmos passos, ouvindo as mesmas músicas. Alguns desses dançarinos também freqüentam, aos sábados, o baile do ARCN, em São Gonçalo, organizado pela Som Gran Rio, com a presença do DJ Marlboro. A fidelidade do público é evidente. Todos voltam semanalmente ao baile para repetir as mesmas ações. Eu podia até prever determinados acontecimentos: “daqui a pouco vai se formar uma roda naquele local”, dentro de minutos aquelas garotas vão começar a dançar o “esfrega-esfrega” etc. Infalível. Paradoxalmente, eu até me surpreendia com tanta previsibilidade.

O DJ é a peça mais importante para o bom funcionamento do baile. Ele sabe, e isso é consciente, como controlar a intensidade da festa, aumentando ou diminuindo a animação dos dançarinos. A seqüência é a mesma em todos os bailes cariocas: primeiro as músicas mais calmas e depois os “balanços” mais animados e populares. O DJ pode apressar o momento da descarga, dependendo da densidade populacional da pista de dança. Isso é feito sutilmente. É possível observar melhor o poder do DJ nos momentos em que o baile ameaça sair do

99

controle, quando estoura algumas brigas mais violentas. O DJ muda a música, toca algo desconhecido ou mais calmo. Outra estratégia comum é o início imediato das sessões de músicas lentas, também conhecidas como sessões “rala-rala” ou “mela-cueca”.

Essas sessões rala-rala são partes integrantes de todos os bailes. São os momentos em que os casais (agora sempre um homem e uma mulher) dançam juntos, corpo colado um no outro, quase imóveis. A música muda radicalmente. Até mesmo o DJ é substituído. Em quase todos os bailes, o DJ de música lenta é encarregado apenas da sessão rala-rala, nunca interferindo na sessão de balanço. No baile do Canto do Rio existem sempre duas sessões rala-rala: a primeira começa depois de mais ou menos duas horas de baile, quando a animação do público já é grande, e a segunda, uma hora antes de terminar o baile. Cada sessão de música lenta dura aproximadamente meia-hora e é um momento de descanso e destensionamento para o baile. O número de dançarinos é bem menor que nas sessões de balanço: a maioria vai comprar alguma bebida no bar ou vai descansar nos espaços abertos do clube. A sessão rala-rala é importante por dois motivos principais. O primeiro deles é o controle do nível de intensidade do baile, que poderia se tornar mais violento se não houvesse essas “pausas”. O segundo, mais óbvio, é a abertura de um espaço para o encontro dos sexos, o início de namoros, o flerte mais “oficializado”, pois, como eu já disse, nos momentos de maior empolgação os homens

tendem a se manter afastados das mulheres, e vice-versa.

Algumas vezes, eu vi a sessão rala-rala ter início para acabar com a briga, fazendo com que a “ordem” volte a reinar no baile. Também já presenciei momentos em que o DJ

100

brinca com o seu poder sobre o público. O DJ Marlboro, uma vez, me demonstrou como ele conseguia duplicar a animação do baile em poucos minutos. Suas táticas são sempre infalíveis: a inclusão súbita de uma seqüência de músicas muito populares, a mudança de música na hora certa (surpreendendo os dançarinos, que respondem com gritos de aprovação quando reconhecem os primeiros acordes de um grande sucesso de baile). Segundo o discurso “nativo”, a maior satisfação para um DJ é ver o público “delirando”. Por isso, existe sempre um conflito entre DJ e as pessoas encarregadas da segurança do baile. O DJ quer aumentar a empolgação do público e a segurança quer manter essa empolgação sob controle, com medo de um massacre⁽⁷⁾ coletivo. É o instável equilíbrio entre o desejo de animação do DJ e as preocupações da segurança que faz o sucesso da festa.

Os organizadores dos bailes domingueiros, que terminam relativamente cedo, tentam fazer o clímax coincidir com os últimos instantes da festa. Marlboro me explicou essa tática dizendo que o dançarino que sai do baile suado e

101

satisfeito vai querer voltar no domingo seguinte (uma explicação diferente da de Grandmaster Flash – ver Capítulo II). Os bailes de sexta e sábado são diferentes: começam por volta das 22hs e terminam geralmente às 4 da madrugada. O clímax acontece mais ou menos no meio da festa, quando a densidade do público é maior. Depois disso, grande parte dos dançarinos vai embora e o baile “esfria”. Essa é talvez a maior diferença entre os dois tipos de baile. No restante, tudo é muito

(7) A palavra massacre foi utilizada por algumas pessoas com quem conversei. Elas dizem que uma briga, num ambiente fechado e com tanta gente, pode gerar outras brigas mais violentas que seriam impossíveis de controlar com o número de seguranças disponível. Além disso existe sempre o perigo de que sejam utilizadas armas de fogo durante as brigas. Todos os meus informantes disseram, em um momento ou outro, que os bailes são freqüentados por “bandidos” de “gangues” diferentes, que muitas vezes tentam resolver seus conflitos na pista de dança. Soube de um caso, noticiado pelos jornais, em que seis pessoas foram mortas por tiros dentro de um baile. Parece que mortes como essa acontecem com alguma freqüência dentro do mundo funk carioca. Não posso falar muita coisa a respeito. Felizmente nunca vi nenhum assassinato nos bailes de que participei.

parecido: as sessões rala-rala, as roupas, a descarga coletiva. Os bailes de todo o Grande Rio tocam as mesmas músicas e o público dança da mesma maneira. As variações são quase imperceptíveis. É possível dizer que as mulheres de baile da quadra da escola de samba Estácio de Sá rebolam de modo mais acentuado e sensual que as dançarinas niteroienses. É possível dizer que os refrões que o público canta (em português) acompanhando determinadas músicas surgem primeiro em certos bailes e, por um tempo, só são conhecidos pelos frequentadores desses bailes. Quase todos os DJs e alguns dançarinos divulgam as novidades para os outros bailes. Um nova coreografia, um novo refrão, logo passam a ser propriedade de todo o circuito funk e não só de um baile específico. A única grande diferença que podemos notar nesse circuito é entre os bailes que só tocam charme (como Cassino Bangu) e a maioria que divulga mais o hip hop. Mas falaremos dessa divisão, que não é tão significativa, mais adiante.

No Canto do Rio, houve uma tentativa de mudar essa forma de organização do baile em torno de um momento de clímax (o crescimento de intensidade), devido às frequentes brigas. Marlboro, seguindo recomendações dos donos da equipe Som Gran

102

Rio, começou a “espalhar” as músicas de grande sucesso por toda a duração do baile (e não concentrando-as no final, como costumava a fazer), e mesmo excluiu algumas músicas “perigosas” de seu repertório, pois sempre empolgavam demais o público, provocando várias brigas simultâneas e uma euforia aparentemente incontrolável. Mas as brigas continuaram e o baile voltou, pouco a pouco, a ser o que era antes.

Os refrões que o público inventa para as músicas de maior sucesso são também uma característica marcante dos bailes. Os versos em português são sempre cantados acompanhando a melodias da música. Às vezes, a sonoridade das palavras em português é semelhante à sonoridade dos versos em inglês. Esse é o caso de uma música do grupo Run-DMC, cujo refrão virou “taca tomate” e a música passou a ser conhecida como a Melô do Tomate. Mas a maioria dos refrões em português brinca com os palavrões. Quando entrava a Melô do Doce, uma música que já foi grande sucesso de baile, mas que hoje não é tocada em lugar nenhum, os dançarinos cantavam: “se buceta fosse doce”, e repetiam enfaticamente essa última palavra. A Melô do Árabe é acompanhada por um coro bombástico: “vai tomar no cu”. Outro refrão, bastante conhecido, que acompanhava várias músicas, é o seguinte: “porra, caralho, cadê meu baseado”. Muitas vezes o DJ, utilizando um microfone, puxa

um refrão. Os mais comuns são: DJ – eta, eta, eta; o público (homens e mulheres) respondem – pau na buceta; DJ – o marimbondo mordeu; e o público responde – a buceta da vovó. Outros refrões parecem ser puro nonsense. É o caso do refrão do bicho. O DJ grita: Olha o bicho! Olha o bicho! E os dançarinos respondem: Tá

103

legal! Tá legal! Alguns freqüentadores de bailes, entre eles vários DJs, me contaram a história desse refrão. Tudo começou no baile que se realizava no Sindicato dos Fumageiros, na Tijuca, considerado um dos mais violentos do Rio. Numa noite, apareceu um “trenzinho” de “bandidos” (esse termo é comum entre os freqüentadores de baile) encapuzados, todos carregando uma pistola apontada para o teto e abrindo caminho entre o público gritando: Olha o bicho! Olha o bicho! Depois assassinaram um dos dançarinos que já estava na pista e não pôde fugir. Meus informantes (essa história me foi contada várias vezes) disseram que se tratava de um acerto de contas entre duas gangues de traficantes rivais. Nunca soube maiores detalhes sobre o assunto. O fato é que essa história ficou conhecida e vários DJs começaram a gritar, brincando, “Olha o bicho! Olha o bicho! em seus bailes. O público respondia “tá legal!” como quem diz “você pode fazer o que tem que fazer, contanto que o tiro não me acerte”. Esses refrões são puxados sempre nos momentos mais animados dos bailes e aumentam ainda mais a euforia coletiva. O DJ também usa microfone, antes das sessões rala-rala, para saudar o público e anunciar outros bailes que sua equipe vai realizar nas próximas semanas. O microfone também é utilizado no caso de brigas, para chamar a segurança e pedir calma para o público ⁽⁷⁾.

104

Como eu estou tentando mostrar desde o início deste capítulo, a violência é um tema, uma preocupação e uma realidade constante em todos os momentos do baile. Existe toda uma organização (a revista na porta, os seguranças que observam a pista de dança, a habilidade do DJ

(7) Sobre os refrões, duas últimas observações: 1) muitas músicas são cantaroladas “em inglês”. Os dançarinos apenas imitam a sonoridade das palavras da letra original sem entender o sentido do que cantam. É interessante essa necessidade de cantar mesmo o que não se entende. Mas esses fatos são raros, pois a maioria das músicas que fazem sucesso nos bailes cariocas são tocadas em suas versões instrumentais. Os dançarinos inventam refrões em português para preencher o vazio de tantas músicas sem letra; 2) em alguns bailes (o caso “clássico” é o baile do CPI de Pilares), existem turmas de dançarinos muito unidas, moradores de um mesmo bairro e de uma mesma rua, que atuam na pista de dança como torcidas de futebol no Maracanã. Cada turma tem o seu refrão e uma compete com a outra pelas coreografias mais bonitas. Parece ser um exemplo daquilo que muitos antropólogos chamam de “joking relationships”. (Ver o estudo clássico de Radcliffe-Brown sobre o assunto – Radcliffe-Brown, 1973).

etc.) que tenta evitar o aparecimento da violência, mas é raro um baile que não tenha pelo menos uma briga. O DJ, os membros da equipe e os dançarinos conversam muito sobre essas brigas, ou sobre notícias de morte em determinado baile. Esse é um assunto constante, e quem escuta uma dessas conversas sai com a impressão de que os bailes são praças de guerra, com assassinatos o tempo todo. Os DJs mais antigos falam, com um tom nostálgico, dos “bons velhos tempos” em que os bailes eram pacíficos. Alguns deles acusam o hip hop de ser uma música violenta e que sua entrada nos bailes cariocas iniciou um período de confusões freqüentes. Todos, jovens e veteranos, parecem concordar com a seguinte afirmação: os bailes estão cada vez mais violentos e essa situação já esta passando dos limites suportáveis. Já ouvi muitos freqüentadores de baile dizerem que é preciso fazer alguma coisa para conter as brigas, mas nunca dizem o que deve ser feito. E, em outras ocasiões, parece existir até uma competição para saber qual é o baile mais violento. Numa conversa entre DJs, eu ouvi alguns deles demonstrarem

105

até um certo orgulho por seu baile ser considerado violento.

A ameaça de violência paira sobre todos os bailes assim como a ameaça da “néfra” (palavra que pode ser traduzida so árabe como caos) paira sobre os bazares marroquinos (ver estudo de Geertz sobre o bazar em Sefrou – Geertz, 1979). Tanto os comerciantes de Sefrou como as equipes que realizam os bailes sabem que estão sentados “num barril de pólvora”. Qualquer organização, qualquer mecanismo para a contenção da violência não esconde sua fragilidade. Os organizadores dos bailes têm plena consciência da precariedade da ordem nesse tipo de manifestação coletiva, por isso estão sempre atentos a qualquer sinal de algo que possa vir a perturbar a “tranqüilidade” do baile. Mas todos reconhecem sua importância: é impossível manter a calma no baile sem destruir o que ele tem de melhor: a euforia, a diversão explosiva, o delírio das massas.

Uma cena marcante pode exemplificar essas últimas afirmações. Eu tinha acabado de chegar, acompanhado por Marlboro e outros amigos, no baile do Clube Mackenzie, no Méier. Esse pode ser considerado um baile charmeiro (a maioria das músicas que o DJ toca é charme). Marlboro conhecia o DJ Beto, que fazia na época o som no Mackenzie para a equipe Pop Rio, e que estava no bar, esperando o final de uma sessão rala-rala. Suas primeiras palavras para Marlboro tinham um tom desesperado. Ele dizia não saber mais o que fazer: estava conscientemente “queimando” o baile do Mackenzie pois não podia tocar nenhuma música conhecida com medo de que a festa se

transformasse num massacre. Algumas vezes, ele até tentava

106

colocar uma música mais animada, mas a reação do público, que começava imediatamente a pular e gritar, era tão assustadora que o DJ Beto era obrigado a tirar a música nos primeiros acordes, mixando-a com um charme, bem calmo e desconhecido, sob o protesto dos dançarinos. Beto disse que o Mackenzie é freqüentado por muitos “bandidos” das redondezas, mas que eles são calmos e até ajudam a manter a ordem na festa. Quem causa os problemas são os “pivetes” que, ainda segundo Beto, só vão ao baile para brigar.

O DJ Fernandinho, um dos mais convictos partidários do charme, defende a opinião de que o tipo de música que hoje domina os bailes é um dos principais causadores do “aumento” da violência⁽⁸⁾. Ele me narrou um episódio elucidativo a esse respeito. Vários anos atrás, antes da invasão hip hop estar consolidada, suas festas eram pacíficas e ordeiras. As pessoas freqüentavam os bailes para dançar “boa música”, e não para “fazer arruaça”. Num desses bailes aconteceu algo temido por todas equipes de som: faltou luz. A festa poderia se transformar numa pancadaria generalizada, mas Fernandinho conta comovido que o público permaneceu calmo e todo mundo começou a cantar algumas músicas até a luz voltar. Nenhuma briga, nenhum roubo, nada que pudesse desencadear pânico. Fernandinho

107

acredita que nos bailes atuais nenhuma segurança poderia manter a ordem num caso como esse. Para ele, o público de hoje atua como verdadeiros “selvagens”. Até suas coreografias parecem “danças de índios”.

Outros DJs contam histórias diferentes que tentam contestar a má fama dos bailes atuais. Dizem que tudo depende de esforço pedagógico dos organizadores do baile, que podem “ensinar” a massa a se comportar adequadamente. Vejamos um caso. O DJ Marcão, que trabalha para a equipe Furacão 2000, além de fazer bailes para várias outras equipes, me narrou um fato recente que pode ser

(8) Em Salvador, durante o carnaval de 87, várias pessoas me disseram que a violência nas ruas diminuiu com o aparecimento de novos ritmos e novas danças, como o fricote, o ti-ti-ti ou a dança da galinha. O frevo de antes exigia que as pessoas pulassem de uma maneira enérgica, batendo em quem estava ao seu redor. As novas danças são mais calmas, mais “sensuais”. Não tenho dados para afirmar que a violência realmente diminuiu. Cito apenas esses argumentos para mostrar sua semelhança com aqueles utilizados pelos partidários do charme.

contraposto à visão pessimista do DJ Fernandinho. Ele me disse que estava fazendo, já há alguns meses, um baile domingueiro em Heliópolis, uma das zonas mais violentas do Rio. Seu trabalho começou a ser admirado pelos dançarinos. Ele só teve certeza desse “respeito” quando uma das meninas que freqüentavam o baile veio lhe dizer chorando que tinha sido roubada e levaram seu relógio. Marcão parou a música imediatamente e disse no microfone que uma garota tinha “perdido” seu relógio e que ele tinha certeza que quem tinha encontrado ia devolver. Não demorou muito para o relógio aparecer, um fato que surpreendeu muito os diretores do clube onde o baile estava sendo realizado, que foram parabenizar o DJ pela sua coragem. Marcão acha que se todas as equipes de som comessem a fazer coisas como essa, tentando apelar para a honra e para a honestidade da maioria dos dançarinos, o nível de violência nas festas iria cair muito.

Outros bailes já encontraram maneiras mais eficazes de combater a violência. No Clube Renascença, por exemplo, a equipe Soul Grand Prix trabalha com alguns dançarinos que são

108

designados chefes de turma. Eles são responsáveis por seus grupos de amigos e, havendo uma briga, toda a turma pode ser impedida de entrar no próximo baile. Os chefes de turma participam das reuniões da equipe de som com a diretoria do clube, discutindo aumentos no preço das entradas e qualquer outro problema que houver no baile. Marlboro tentou, no Canto do Rio, aplicar sistema de turmas. Primeiro, ele quis fazer concursos entre os grupos de dançarinos, premiando as turmas mais animadas e que brigassem menos. Para isso era necessário que as turmas inventassem seus nomes e entregassem para o discotecário a relação completa de seus integrantes. Apareceram várias listas. A maior delas, do pessoal do Morro do Estado, tinha mais de cinquenta componentes. Mas o desinteresse da equipe não levou o projeto adiante e as turmas foram logo esquecidas.

Uma outra estratégia que também é utilizada pelas equipes de som com certa freqüência é deixar que os próprios “chefes de morro” das redondezas, geralmente “bandidos”, tomem conta da segurança dos bailes. No Morro do Alemão, por exemplo, quem briga no baile (acontecimento que pode atrair a polícia para perto da favela) fica preso em casa por alguns dias e não pode freqüentar as próximas festas. No baile da Associação dos Servidores Cíveis, até bem pouco tempo e apesar dos seguranças contratados, havia brigas e tiros praticamente todos os domingos. O dono da equipe encarregada do baile, que mora numa favela da Zona Sul, me disse que conversou com todos os chefes de morro de onde saem a maioria dos freqüentadores do baile e eles aceitaram cuidar da segurança. Resultado:

hoje a festa anda calma, sem brigas, como pude observar e na

109

opinião de vários dançarinos que conversaram comigo sobre o assunto.

No Canto do Rio, como já disse, as brigas dentro do baile são rotineiras. Porém, o que mais preocupa a equipe de som e a direção do clube é a saída do baile. A massa ainda está eufórica e anda em grupos de dezenas pelas ruas das redondezas quebrando portões, invadindo edifícios e causando problemas nos ônibus que tomam para voltar para suas casas. As confusões com os motoristas e os trocadores de ônibus são incontáveis. Tanto que várias linhas, conhecendo o horário do final dos principais bailes, fazem questão de mudar suas rotas ou de não parar nos pontos de ônibus onde a multidão que sai das festas se aglomera. Os dançarinos têm que esperar horas se quiserem, ou tiverem que voltar de ônibus para casa. Mas geralmente os frequentadores de um determinado baile moram perto do local da festa. Por isso voltam andando em bandos para suas ruas. É óbvio: são também incontáveis as reclamações dos moradores das áreas vizinhas aos clubes, que sempre tentam encontrar uma maneira de terminar com os bailes, reconquistando assim o sossego perdido. Para grande parte da população suburbana, baile funk é sinônimo de confusão, violência ou “reunião de desocupados”. Mais interessante é ver que alguns dos organizadores desses bailes se referem a seu público com o mesmo desdém e com o mesmo medo.

Minhas andanças com DJs (e alguns dançarinos mais entusiastas) por vários bailes do Grande Rio sempre me deixaram alarmado e extremamente apreensivo. Eles faziam questão de me dizer que o lugar que estávamos indo é extremamente perigoso, que todo o cuidado é pouco para evitar tiros e assaltos.

110

Eu podia perceber que eles, que tinham familiaridade com aquelas ruas, também andavam apavorados, talvez até mais do que eu podia estar. Todos já tinham sido assaltados várias vezes e morriam de medo de encontrar um ladrão (ou pior, uma gangue de ladrões) novamente. Todo transeunte era considerado um provável inimigo. E a violência era o assunto preferido nesses deslocamentos interbailes, como se a palavra sobre a violência pudesse exorcizá-la.

Eu sempre fiquei desconfiado com relação a essas histórias “excessivas” sobre brigas, tiros e assassinatos. Vi muita briga (ver foto) em baile, mas nunca escutei o som de um tiro. De vez enquanto alguém me falava sobre o assassinato que houve no baile que não fui, nos vários tiros que foram ouvidos depois que eu fui embora. Quando eu me mostrava incrédulo, todos tentavam me convencer que os bailes eram realmente um lugar muito perigoso e que eu nunca devia fazer minhas pesquisas desacompanhado. Assim, meus informantes assumiam o papel de anjos protetores, sempre tentando me dizer até onde eu podia ir e por onde eu podia andar com segurança. O discurso da violência seria também uma maneira de afastar os estranhos dos bailes, principalmente dos melhores bailes, “justamente” aqueles que são considerados mais perigosos.

Um baile perigoso é chamado de “baile do bicho”. A “rapaziada do bicho” pode ser os bandidos, ou aqueles garotos que vão para o baile “só para brigar”. A maioria dos clubes têm que contar mesmo é com a agilidade dos seguranças para separar essas brigas (sempre quem briga é expulso do baile). E uma briga violenta (“quando o bicho pega”) é assunto para semanas.



Algumas reportagens que saíram sobre os bailes nos jornais cariocas provocaram uma reação curiosa por parte de seus organizadores. Muitos deles se mostraram ofendidos porque suas festas foram descritas como violentas. Não consegui entender a lógica da argumentação: eles mesmos falam o tempo inteiro sobre a violência dos bailes mas não queriam que os jornalistas tocassem no assunto, com medo de que as reportagens pudessem “queimar a imagem dos bailes”. Minha hipótese de que o discurso sobre a violência tinha como “função” afastar os estranhos perdeu o sentido. As equipes e os DJs queriam passar uma imagem “limpa” de suas festas para o resto da população, talvez com medo de que as reportagens “realistas” pudesse desencadear uma reação policial contra os bailes. As brigas existem (homem x homem, mulher x mulher, turma x turma), mas não devem ser matéria de jornal. O único que parecia ser contra essa opinião era o DJ Marlboro, que concordava com o tom “realista” das reportagens. Sua explicação (que me foi repetida várias vezes) é muito reveladora: “se você vai vender uma maçã que tem uma parte podre, você tem que avisar para o freguês que ela está podre, senão ele nunca mais vai querer comprar nada com você”. Mas, então, a violência é a parte podre dessa suculenta maçã que é o baile? É possível extirpar a podridão?

A reação do público dos bailes para com os estranhos não me parece ser muito problemática. Nunca presenciei uma reação hostil para com as pessoas que não freqüentam normalmente o baile, nem

aparentam vir do mesmo meio social que a maioria dos dançarinos. Antes de conhecer qualquer pessoa do circuito funk, eu era tratado com total indiferença pelos

112

outros freqüentadores de baile. Eles pareciam nem me ver. Eu me sentia como Geertz em Bali (ver Geertz, 1978), no início de sua pesquisa sobre a briga de galos: absolutamente transparente. Tal situação ficou bastante clara quando eu acompanhei o grupo de rock Paralamas do Sucesso durante a gravação do videoclip da música Alagados no baile da Estácio de Sá (a idéia da gravação partiu do grupo). O clima da festa “deveria” ter se transformado: afinal existiam várias câmeras de vídeo circulando pela pista de dança, filmando três músicos que podem ser considerados ídolos nacionais e que certamente eram reconhecidos pelos dançarinos. Mas o baile continuou normalmente, como se nada tivesse acontecendo. Só quando as câmeras de vídeo focalizavam os dançarinos é que eu podia notar um aumento “artificial” da empolgação, uma vontade de fazer coreografias mais complicadas para aparecer bem na televisão. Mas os músicos dos Paralamas podiam se deslocar sem nenhum problema no meio da massa, sem que ninguém tentasse se aproximar deles (em qualquer outro lugar, inclusive durante os play-backs que fizeram em bailes semelhantes, eles precisavam de seguranças para se livrar do assédio dos fãs). Poderia ser um problema com o grupo, mas notei que qualquer outro “outsider”⁽⁹⁾ (os vários amigos que levei para os bailes) era tratado com a mesma indiferença. Qualquer pessoa, com qualquer roupa, dançando qualquer dança pode ir ao baile sem ser incomodado. Todos sabem que aquela pessoa “não é do baile” e

113

fazem até alguns comentários jocosos sobre as danças “estranhas”, as roupas “diferentes”. Mas tudo é feito discretamente: os “outsiders” são deixados na mais santa paz.

O play-back é uma curiosa atração dos bailes cariocas (não de todos eles: o Canto do Rio não tem play-back, o que “segura” o público é só a música do DJ Marlboro). Grupos e cantores brasileiros de sucesso, geralmente iniciantes, são pagos para se apresentar em vários bailes (quase sempre numa só noite) fazendo a mímica de suas músicas mais conhecidas⁽¹⁰⁾. A música que sai dos alto-falantes vem

(9) Não estou usando essa palavra no sentido de desviante e sim designando alguém que não faz parte do mundo funk carioca.

(10) O play-back em baile é um dos fenômenos mais estranhos do circuito musical carioca. Não sei desde quando existe. Não sei se acontece algo parecido em outras cidades, sejam elas no Brasil ou no mundo. Na televisão, a maior parte das apresentações de grupos musicais são em play-back (ver, por exemplo, o Cassino do

de um disco, mas os cantores estão dançando num palco improvisado, buscando passar uma impressão de autenticidade (ou ridicularizando abertamente a situação). O interessante é que o público não acha nada ridículo: todos sabem que aquela apresentação é “falsa”, que ninguém está tocando ou cantando ao vivo, mas o público dança como se estivesse num “show de verdade”. A simulação, no caso dos play-backs, produz um efeito de veracidade impressionante. O público não se sente enganado: ele sabe exatamente o que está acontecendo, mas isso não impede sua diversão. O play-back é, sem nenhuma dúvida, muito mais barato para um clube que um show ao vivo. Não existe nenhum acréscimo no

114

gasto com equipamento de som e os músicos cobram menos por sua apresentação (em compensação eles tocam menos, e fazem várias apresentações numa só noite). Eu acompanhei o grupo de rock Legião Urbana em sua primeira e única noite de play-back nos bailes suburbanos. Também vi vários play-backs (de nomes Lobão, Biafra ou Sandra de Sá) em bailes diferentes. A mini-excursão com a Legião Urbana foi bastante demorada. Saímos de mini-ônibus (com ar refrigerado e geladeira a bordo) da Zona Sul e fomos para cidades como Raiz da Serra, Nova Iguaçu e bairros como Campo Grande (o deslocamento de baile para baile leva horas). Foram cinco play-backs nessa noite. No nosso ônibus ia também o intermediário entre o empresário do grupo e os organizadores dos bailes, isto é, a pessoa que vende as apresentações do grupo para os bailes e prepara a “excursão”. Cada apresentação era rápida, apenas cinco músicas, mas levava o público ao delírio. Público cantava junto com o som do disco. Eu assistia os play-backs de trás do palco e podia ver o público dançando com uma coreografia bem diferente das usadas quando a música é funk. Os grupos se desfaziam e as danças agora eram individuais (nem um pouco diferentes daquelas dos shows de rock da Zona Sul). Passávamos muito pouco tempo nos clubes, mas os “camarins” eram sempre invadidos por fãs que queriam autógrafos. Dava para perceber que esses “fãs” (geralmente mulheres) não conheciam bem o grupo, tanto que sempre pediam também o meu autógrafo, como se eu fosse um dos componentes da Legião Urbana. O nome pouco importava, elas pediriam autógrafo e tentariam beijar e abraçar qualquer “artista” que se apresentasse naquele clube.

Assisti a outros play-backs junto ao público e foi

Chacrinha, na TV Globo). Mas “ao vivo” o play-back só pode ser entendido como uma farsa, divertida e ridícula, dependendo do gosto do público. Mesmo sendo uma farsa, esse tipo de apresentação musical envolve muito dinheiro e várias pessoas vivem de sua organização.

possível observar as pessoas de perto e perceber que suas reações (principalmente das mulheres) muitas vezes beirava a histeria. Uma conclusão é certa: aquele público (o público comum a todo o mundo dos bailes) não gosta só de funk. Seu gosto musical é bastante eclético: eu vi play-backs dos mais variados estilos serem aplaudidos efusivamente. O funk é apenas um dos estilos musicais com que o público se identifica (e, talvez, o preferido para dançar). Esse ecletismo é reconhecido pelos organizadores dos bailes, tanto que muitos clubes realizam festas em vários “ambientes”, isto é, vários salões que se especializam em músicas de estilos bem diferentes. Existem bailes, como o gigantesco Farolito de Caxias, que têm até mais de sete ambientes: funk, pagode, MPB, forró, música lenta etc. O dançarino pode escolher qual o estilo quer dançar e pode mudar de “ambiente” durante toda a noite (esses bailes parecem umas torres-discotecas ultra-modernas que existem no Japão, onde em cada andar se toca um estilo de música diferente: rock, reggae, afro, funk etc.)⁽¹¹⁾. Mas o ambiente funk é sempre o principal: o que tem o maior espaço e o melhor som.

A relação da maior parte do público com a música que está sendo tocada, mesmo no caso do funk, é efêmera, “funcional”,

completamente descartável. Quase ninguém sabe qual o nome do artista que gravou a música, muito menos o nome da música. Alguns sucessos são apelidados de melô disso ou melô daquilo, mas o nome real da música só poucos DJs e raríssimos aficionados do funk conhecem. Essa é uma relação bem diferente da de um fã de heavy-metal, por exemplo, com o seu estilo de música preferido. Os “metaleiros” conhecem até mesmo detalhes íntimos da vida particular de seus ídolos, comprando todas as revistas, posters e biografias (além de camisetas, badges etc.) que são publicadas sobre heavy-metal. Nada disso acontece com o funk (nem os próprios DJs se interessam muito pela carreira dos músicos que fazem sucesso nos bailes). A música serve apenas para dançar (e para fazer dançar, no caso dos DJs). A maioria dos funkeiros não tem ídolos. Só melôs preferidas e ainda assim por um curtíssimo período.

(11) Seria interessante comparar esses bailes “sincréticos” com alguns centros de umbanda cariocas que também reúnem num mesmo prédio, várias práticas religiosas distintas entre si e os fiéis podem circular por todas elas, tendo uma margem de escolha para determinar qual o caminho que querem seguir. São comuns, por exemplo, as combinações entre sessões de preto velhos com sessões de mesa kardecista (ver trabalho de Zélia Lóssio e Seiblit, *Dentro de um Ponto Riscado* – Seiblit, 1979)

Existe um pequeno número de dançarinos que se interessam mais pelo funk. São eles que circulam por todos os bailes (a maioria frequenta um único baile), conhecem todos os DJs e podem comparar a qualidade de som das equipes. Esse é o caso dos componentes do Funk Clube (ver Capítulo II) e de alguns dançarinos solitários que podem ser encontrados nos bailes mais diferentes (eu conheci um deles no Canto do Rio, que mora em Nilópolis, mas frequenta o Cassino Bangu, o Renascença e muitas outras festas). Esse tipo de comparação entre as equipes, entre os DJs e entre os próprios bailes está sempre sendo feita. Os DJs são convidados para participar como atrações especiais de outros bailes e podem sempre observar a atuação das outras equipes⁽¹²⁾.

117

Alguns DJs, como o Messiê Limá ou o DJ Batata, não têm vínculos com nenhuma equipe, sendo contratados por vários bailes para fazer suas apresentações. Eles chegam na festa, tocam alguns discos “mais ou menos exclusivos”, falam alguma coisa com o público e vão embora para outros bailes. O DJ Marlboro, durante pouco tempo, também foi contratado para fazer esse tipo de apresentações. Seu número durava pouco tempo: scratches, bateria eletrônica e mixagens ousadas. O público aceita bem as novidades. A introdução de uma música nova no baile é quase sempre um procedimento delicado, mas eu nunca vi uma reação hostil para um “balanço” desconhecido. Marlboro me disse que sempre procura o momento certo para introduzir a novidade. Às vezes ele usa até microfone para

118

anunciar o lançamento. A primeira reação é importante, mas não decisiva, para o futuro da música no baile. Geralmente o público fica apenas atento, mas algumas vezes todo mundo começa a pular euforicamente. Cada música tem uma “carreira” diferente. O DJ precisa acreditar que aquele balanço

(12) Outros personagens “flutuantes”, que também percorrem vários bailes por noite, são as dançarinas que fazem streap-tease ao som dos últimos sucessos do funk. São nomes como Soninha do It Bom Bom, Silvana Disco Dance e Lisa Lisa. Eu acompanhei uma excursão de Soninha por vários bailes. Ela chegava no clube, colocava sua roupa de trabalho (trajes mínimos e bem decotados) e dava início ao seu número: entre um rebolado e outro, ia tirando as poucas peças de roupa até ficar inteiramente nua. O público masculino não escondia sua empolgação: muitos tentavam subir no palco tentando agarrar Soninha. Alguns tinham sucesso parcial em sua empreitada, sendo jogados de cima do palco pelos seguranças. Sempre alguns rapazes do público são escolhidos para subir no palco e dançar com Soninha (enquanto ela ainda não está inteiramente nua). Num desses bailes, o dançarino que tivesse uma ereção no palco (que podia ser comprovada pelo aumento do volume do inevitável bermudão) poderia escolher o local onde daria um beijo na Soninha. Três dançarinos não atingiram o objetivo e o quarto, com uma ereção que foi muito aplaudida pelo público, pode dar um beijo na “xoxota” de Soninha. Existem também alguns dançarinos, geralmente gays (um deles foi apresentado com A Bicha Louca), que fazem seu número em dupla com mulheres, com quem simulam relações sexuais no palco. Essas danças altamente eróticas são consideradas um fato normal pelos frequentadores dos bailes e também já são parte integrante do circuito funk carioca.

vai “arrebentar” nos bailes. Por isso insiste em determinadas músicas que não foram muito bem na primeira audição.

O público dos bailes parece ser bastante receptivo não só para as novas músicas, mas também para as pequenas transformações que os DJs e as equipes introduzem na festa. Eu participei do baile em que Marlboro usou, pela primeira vez no Rio, uma bateria eletrônica (ver cena I na página 1). Os dançarinos, no início, se mostraram um pouco desconfiados. Alguns deles se aproximaram do local onde estava o DJ para perguntar se aquilo não era uma fita pré-gravada ou outro truque qualquer. Mas a maioria do público começou a dançar imediatamente, improvisando até uns refrões para acompanhar as variações do ritmo eletrônico, e nos bailes seguintes vinha sempre alguém perguntar se Marlboro ia tocar o novo instrumento. Marlboro fez demonstrações de bateria eletrônica e de scratch em vários bailes. Pensei que aquilo poderia ser o início de um novo tempo para o DJ carioca, que deixaria de ser o animador de baile para ser a estrela de um espetáculo que depende muito do virtuosismo técnico individual. Um processo parecido com o que aconteceu em Nova York, quando os DJs subiram com toca-discos e tudo para os mais famosos palcos da cidade. Mas no Rio, só uma minoria presta realmente atenção no que o DJ está fazendo. O resto do público continua dançando. O baile carioca não permite que o DJ se transforme num “artista”. O

119

DJ estará sempre submetido à “ditadura” de um público (além dos baixos salários pagos pelas equipes) que quer apenas se divertir, e não admirar a performance de um indivíduo “especial”.

Isso não impede que alguns DJs sejam conhecidos pelo público, e acabem levando uma pequena legião de admiradores para cada baile em que se apresentem. Às vezes, existe até uma relação de fã/ídolo entre um dançarino e um DJ. Num baile em Marechal Hermes, que contou com a participação de vários DJs, eu vi uma dançarina quase desmaiar quando soube que o DJ Cientista estava presente. Ela ficou eufórica quando soube que poderia falar com seu ídolo, mas até o final do baile não conseguiu reunir coragem para se aproximar dele. Esse é um caso raro. Só alguns poucos DJs conseguem “personalizar” os bailes de que participam (como o DJ Rafael, que faz o baile de domingo da Associação dos Servidores Civis: algumas mixagens – como a utilização de discos de pagode mixados com a batida do funk – são verdadeiras assinaturas). Reafirmo: os bailes, em sua maioria, quase que não podem ser diferenciados uns dos outros: tocam as mesmas músicas, têm o mesmo ritmo, a mesma “economia” de intensidade e animação.

Mesmo assim, existe uma grande disputa para se saber quem é a melhor equipe, qual é o melhor DJ. As opiniões diferem muito sobre esses pontos. As melhores ocasiões para se observar as mudanças na escala de prestígio do circuito funk são os encontros de equipes. Esses encontros são muito comuns. Uma equipe, que trabalha semanalmente em determinado clube, convida outra equipe (ou duas outras equipes) para, numa data qualquer, dividir seu baile (entram em acordo também sobre a

120

porcentagem da bilheteria que vai para cada uma). Cada equipe monta seu equipamento de som, em lados distintos da pista de dança, geralmente frente a frente. A visão é imponente: duas enormes paredes de caixas de som se defrontando para ver quem empolga mais os dançarinos. A equipe anfitriã começa o baile, tentando impressionar (pela qualidade do som, pela quantidade de discos raros, pela animação do público) seus convidados. Depois de algumas horas de baile, quando a pista de dança já está cheia, os anfitriões anunciam pelo microfone a presença de outra equipe (essa presença já tinha sido anunciada nos bailes anteriores e nos cartazes e faixas que divulgam os bailes). As palavras são sempre as mesmas: “estamos orgulhosos de dividir o baile com essa equipe que tanto admiramos” e outras frases elogiosas. A equipe convidada, também ao microfone, agradece o convite recebido, fala da satisfação de estar fazendo aquele baile e retribui os elogios da equipe anfitriã. Terminadas as “formalidades”, os convidados começam a tocar suas músicas (quanto mais “exclusivas” - que a outra equipe não tenha – melhor; o confronto de equipes é sempre um baile acelerado: cada DJ toca suas melhores músicas “antes do tempo”, com medo que a outra equipe toque primeiro todos os grandes sucessos). Cada apresentação de equipe dura por volta de uma hora e o controle do baile volta a ser passado, sempre pelo microfone, para a equipe “rival”. Não existe um placar que possa indicar com certeza o vencedor e o perdedor, mas todo mundo sai do baile comentando a atuação das equipes dando sua opinião sobre quem fez o melhor baile. As notícias sobre os principais encontros de equipe (que contam com a participação das equipes mais fortes) chegam rapidamente aos

121

ouvidos das pessoas envolvidas com o mundo funk carioca. Existe um desejo perverso (inclusive já ouvi histórias sobre sabotagem de equipamentos de som), sempre escamoteando pelas palavras cordiais, de fazer com que o nome da outra equipe saia “queimado” do confronto. É assim que se

define quem são as equipes fortes e quais são os melhores DJs.

Alguns bailes, geralmente festas de aniversário de equipes ou de DJs, podem ser chamados de encontros de DJs. Um desses encontros, o mais importante para a minha pesquisa, foi organizado pelo DJ Marlboro (com a ajuda da equipe Good Times e do Clube Líbano Fluminense de Niterói), que ia ficar com o dinheiro da bilheteria para comprar seus sonhados toca-discos. Todos os convidados, os mais famosos do Rio, compareceram ao baile sem ganhar nada pelas suas apresentações (o público, talvez por falha de divulgação, é que não compareceu). Os discotecários cariocas se mostraram mais solidários do que pareciam à primeira vista, com todas as intrigas e fofocas que sempre dão o tom do complicado relacionamento de um grupo profissional como esse.

Nessa festa, como em vários outros momentos da minha pesquisa, pude comprovar a enorme importância do coletivo, acima de qualquer competição entre indivíduos e equipes, para esse peculiar “modo de vida” que envolve e constrói o mundo funk carioca. Como tentei mostrar, sempre existem brechas e pequenos espaços para a atuação individual (e individualista). Mas o grupo, dançando ou organizando os bailes, tem sempre a última palavra.

122

1. Sobre os Questionários

Os resultados dos 87 questionários aplicados na entrada dos bailes não podem ser considerados representativos se pensarmos em toda a população que frequenta o mundo funk carioca (que calculamos ser mais de 1 milhão de pessoas). Mas é possível arriscar algumas hipóteses que só poderão ser confirmadas com um estudo que mobilize uma grande equipe de pesquisadores, para percorrer muitos bailes e entrevistar centenas de pessoas, utilizando a estatística para organizar os resultados. Minhas hipóteses nasceram também da observação direta dos bailes e de inúmeras conversas informais.

Nas respostas ao questionário, encontramos idades que variam de 12 a 30 anos. Mas o grosso dos dançarinos, entre 80 e 90%, tem de 18 a 20 anos. Quase todos eles nasceram em Niterói, para os frequentadores do baile do Canto do Rio, ou no Rio de Janeiro, para os frequentadores do baile da Associação dos Servidores Civis. São raríssimos os nordestinos (só um questionário). Quem não nasceu em Niterói ou no Rio, nasceu na Região Sudeste e mora desde criança nessas duas cidades.

Os dançarinos moram sempre ou no bairro do clube ou em bairros que fazem fronteira com o bairro do clube. Os frequentadores que vêm de regiões mais afastadas da cidade são uma minoria. Os maiores deslocamentos (como pessoas que moram no Rio ou na Baixada Fluminense e vão dançar em Niterói) são feitos por funkeiros aficionados, que gostam do trabalho de um discotecário ou do som de determinada equipe. Esses dançarinos percorrem todos os bailes à procura de novidades e podem comparar o trabalho das equipes e dos DJs. Mas são muito

123

poucos.

Com relação à ocupação dos dançarinos podemos fazer poucas observações. Existe um grande número de pessoas que só estuda, cerca de 40% dos questionários respondidos, tanto num baile quanto no outro. Existe também um bom número de dançarinos que nem trabalha nem estuda (uma média de 15% nos dois bailes). Quem trabalha tem profissões como comerciário, porteiro, auxiliar de escritório, soldado. As mulheres que trabalham são empregadas domésticas, em sua maioria.

Tanto com relação ao emprego quanto em relação ao local de moradia, muitos entrevistados escondiam as informações. Nunca diziam que moram numa favela e sim me davam o nome do bairro onde seu morro fica localizado. Depois, falando com outras pessoas, eu descobria que quem me disse morar em Copacabana, mora no Pavãozinho etc. Além disso, as empregadas domésticas sempre diziam, em voz baixa, que trabalhavam em “casa de família”. Outros me respondia, “trabalho numa veterinária”, “num prédio”, mas nunca especificavam qual era realmente sua profissão.

Cerca de 70% dos entrevistados frequentam o mesmo baile todo fim de semana. Mas é interessante notar que nos bailes onde apliquei o questionário, encontrei duas pessoas (uma em cada baile) que estavam ali pela primeira vez. Mas, nos dois casos, vieram acompanhadas por amigos que já frequentavam o baile. Muitos dos dançarinos também vão a outros bailes (também 70% dos questionários), nos sábados, mas com menor frequência e sempre no mesmo bairro daquele do clube domingueiro (no caso dos dançarinos no Canto do Rio, como já falamos, alguns deles seguem a equipe Som Gran Rio e o DJ

124

Marlboro até o ARCN de São Gonçalo). O baile de domingo é o mais importante, ao qual não deixam de comparecer. No sábado também vão a pagodes, “barzinhos”, “conversar com os amigos”. Essas foram as outras opções de lazer a que os entrevistados se referiram. (Não fiz perguntas sobre cultos religiosos, mas as pessoas também nunca tentaram falar comigo sobre esse assunto).

A maior parte dos dançarinos com quem conversei sempre repetia a frase “baile pra mim é sagrado”. Uma dançarina, conhecida por todos no Canto do Rio, chegou a me dizer que se não vai ao baile “fica doente”. Ela me contou a história do domingo em que estava realmente doente, com dengue, e não resistiu, colocou uma roupa e fugiu de casa para a festa, dizendo para sua mãe que ia comprar pão. (Essa dançarina também me falou sobre a sua rotina semanal. De segunda a sexta, ela trabalha como doméstica em Icaraí. Dorme no emprego. Na sexta, volta de noite para a casa de sua mãe no Morro do Estado. Ainda nessa mesma noite, ela ensaia com suas amigas novas coreografias. No sábado vai à praia e, de noite, ao baile do ARCN. Domingo é o dia do baile no Canto do Rio. Ela não tem nenhum disco de funk em casa. Gasta seu dinheiro com a mãe, que é “doente” e com roupas: “Eu gosto de me vestir bem”.) Mas, a impressão que ficou de todas essas conversas foi a de que as pessoas freqüentam o baile não por causa do tipo de música (é claro que o funk é importante: “porque tem mais ritmo”, “é melhor de dançar”), mas principalmente pelo “ambiente”, isto é, as outras pessoas, os amigos que se encontram e se divertem juntos, a alegria de viver em bando.

c'est parce que l'Autre ne se laisse pas assimiler,
qu'il ne devient pas mien, que mês expériences ne sont pas toutes les
péripéties d'un retour obligé à mon île natale. Il n'y a au monde que le
visage d'autri pour me séparer
effectivement de moi-même, et me faire connaître des aventures qui ne
soient pas des Odyssées. J'approche le visage, je ne l'absorbe pas:
merveilleuse impuissance, sans laquelle la vie, même la plus
extravagante, aurait la monotonie d'un voyage de soi à soi

Alain Finkielkraut

ÚLTIMA CENA – No final do baile no ARCN, Marlboro me chamou para ir ver o encontro das equipes Cash Box e Ric Soul no Clube Magnatas. De São Gonçalo para o Rocha é uma longa viagem. Duas trocas de ônibus, na Avenida Brasil e em Bonsucesso. Três amigos de Marlboro nos acompanhavam. Cada vez que subíamos num ônibus era o mesmo problema: a disputa, quase briga, para ver quem chegava primeiro na roleta e pagava a passagem dos outros quatro. Eu não estava acostumado com essa situação. Entre meus amigos da Zona Sul, que têm mais dinheiro que a turma de Marlboro, o normal é que cada um pague a sua passagem ou o que consome. Já presenciei longas discussões em mesas de restaurantes para saber quem deve o quê. Nos bailes, a generosidade parece ser bem maior. A bebida, comprada por um, é dividida por todos etc. Muitas vezes, as pessoas fazem questão de pagar a conta de seus amigos. E a reciprocidade não falha: na próxima rodada, ou no próximo ônibus, é o outro amigo que gasta seu dinheiro. Resolvi entrar no jogo. Achei que seria uma atitude educada. É claro, eu me sentia um pouco ridículo correndo na frente dos outros para subir no ônibus primeiro. Consegui pagar algumas passagens. Poucas vezes. Durante meu últimos meses no “campo”, minha performance estava até melhorando. É tudo uma questão de prática.

A festa serve para tudo. A idéia de que os diferentes grupos sociais, ao festejar, estão construindo e/ou vivenciando suas utopias é bastante difundida. Mas podemos acrescentar: observadores de

tendências e procedências as mais diversas também encontram na festa a tela perfeita para a projeção de suas idéias sobre a felicidade humana. De início,

128

aparece a condenação da “vie sérieuse”, da organização “repressiva” do mundo cotidiano, uma sociedade tediosa, mesquinha, triste etc. e tal. A festa entra em cena como um outro “mundo”, onde as pessoas podem experimentar uma alegria impossível nas atividades “comuns”. É a natureza dessas festas que vai nos mostrar o que é condenável na vida séria. De um lado, encontramos aqueles autores que, explicitamente ou não, pensam que os indivíduos só podem se sentir felizes quando deixam de ser indivíduos e se entregam ao todo poderoso mas generoso coletivo. De outro lado, nos deparamos com uma minoria de individualistas convictos que enxergam no divertimento coletivo benefícios contrários aos anteriores: a vida séria, com suas incontáveis regras e hierarquias, não deixa que as pessoas expressem sua individualidade; é na festa, com o abrandamento, o questionamento e até a inversão dessas regras, que o indivíduo descobre a ocasião para ser senhor de sua própria vontade, “dono de seu nariz”.

Com relação a todo tipo de festividade, a posição anti-individualista é tão comum que, num primeiro momento, o baile funk pode se tornar um ritual bastante óbvio. O antropólogo vê resistência do holismo nos mínimos detalhes. Na pista de dança, na hora de pagar o ônibus, nas equipes de som: é o grupo que manda, o indivíduo desapareceu ao atravessar os túneis que separam a Zona Sul da Zona Norte. Um milagre. Poderíamos então partir para uma explicação que também não esconde sua obviedade. Como a palavra “resistência”, com suas conotações evolucionistas (estariamos afirmando que a Zona Norte é mais atrasada que a Zona Sul, ou que guarda a essência da vida coletiva contra o individualismo “artificial” e

129

politicamente comprometido), o funk carioca seria um bom motivo para questionarmos a idéia de um princípio de individuação dominante nas sociedades complexas. De alguma maneira, acabaríamos por afirmar que a modernidade também pode ser holista, que os indivíduos não detêm o poder em todos os lugares, que dentro de uma única metrópole podemos ter variações surpreendentes e radicais na “dialética” holismo/individualismo.

Tudo bem. A obviedade do holismo nos bailes começa a incomodar. Tudo é tão perfeito que parece estar ali de propósito, que os dançarinos conhecem mais Durkheim ou Elias Canetti do que o antropólogo e estão apenas encenando um capítulo de Massa e Poder. Uma maneira inteligente de afastar o incômodo de ter que conviver com futuros estudiosos. A festa diz sempre a mesma coisa. Desconfiados, começamos a procurar os bastidores, qualquer indivíduo desgarrado no seio da massa, qualquer motivo para duvidarmos do totalitarismo do coletivo. Também encontramos traços do princípio de individuação com alguma facilidade. Respiramos aliviados. E a “dialética” holismo/individualismo continua a funcionar.

Todo esse esforço “questionador” não leva a lugar nenhum. Continuamos com as mesmas dúvidas que tínhamos no início do trabalho de campo. De dúvidas bem simples (por que funk?) às dúvidas mais “complexas” (está sendo construída alguma identidade no mundo funk carioca?). Nada ainda foi respondido.

Por que funk? Não existe um complô da indústria fonográfica multinacional tentando impor o consumo de música negra norte-americana nos subúrbios do Rio. A maioria dos

130

discos que fazem sucesso nos bailes, como já dissemos, não é lançada no Brasil. As rádios, a não ser algumas raras exceções (em horários determinados), não tocam hip hop. O mundo funk carioca, principalmente os dançarinos, não pode ser considerado um mercado lucrativo de discos. Mesmo as gravadoras independentes norte-americanas que lançam hip hop não têm nenhum esquema de divulgação de seus discos para o Brasil. Elas nem sabem que os bailes existem. Um canal alternativo e quase clandestino de comunicação é estabelecido entre o Rio e Nova York com a única finalidade de trazer as novidades do funk. Uma comunicação precária: não existe nenhum grupo de pessoas explorando, com uma certa regularidade, esse comércio internacional.

Seria mais fácil, mais “natural”, ter baile de samba, baile de rock e outros tipos de música que são de fácil acesso para quem mora no Rio. Mas os discotecários (não só os cariocas) optam pela raridade. De alguma forma, estamos diante de um exemplo daquilo que Oswald de Andrade chama de antropofagia: “Só me interessa o que não é meu.” (Andrade, 1978: 13) O funk chega ao Rio e é deglutido de uma maneira inédita. Não existem bailes como esses em nenhum outro lugar do mundo. Alguns detalhes aparecem em outras cidades. Mas a combinação desse tipo de dança, com o tipo de

roupa, com o tipo de música, com o tipo de organização das equipes de som e a atuação do DJ só acontece no mundo funk carioca. E muito além da antropofagia: o Rio não devolve para o mundo uma outra maneira de se fazer hip hop. Tudo termina no baile. O comércio musical é um movimento de mão única. As tentativas de se fazer um funk brasileiro, que também fosse consumido nas festas,

131

até hoje (não sei o que pode acontecer com os grupos de rap que surgiram nos últimos meses no Rio) fracassaram. Musicalmente, os bailes nada produzem. Puro consumo, puro gasto de informação.

Esse estranho consumo de música importada vem, pelo menos (além de fazer a festa), provar uma coisa. Os grandes meios de comunicação de massa estão longe de controlar a realidade cultural de nossas grandes cidades. O mundo funk carioca escapa totalmente do que afirmam as teorias apocalípticas (ver Eco, 1979, principalmente o prefácio) da “indústria cultural”. Muitos autores afirmaram e afirmam que essa indústria estaria produzindo uma realidade cultural homogênea em todos os países, “chegando ao ponto de determinar o consumo” (Adorno & Horkheimer, 1978:172), “com o único fito de arrolhar os sentidos dos homens” (idem, 169). A existência de bailes, no Rio, dedicados ao hip hop, é um sinal de “desobediência”, mesmo que inconseqüente em termos macropolíticos, à determinação do consumo que dizem ser produzida pelas multinacionais do disco em escala planetária. Não existe nenhuma estratégia secreta para criar um mercado de hip hop no Brasil. As próprias grandes gravadoras, mesmo nos EUA, não lançavam esse tipo de música até bem pouco tempo. Os dançarinos e os discotecários cariocas descobriram o hip hop por eles mesmos, sem nenhuma influência “externa”. Eles foram buscar o funk eletrônico nova-iorquino por conta própria, tendo inteira responsabilidade sobre esse ato.

Só me interessa o que é do outro? Em termos. O outro aqui não é um outro qualquer. Os dançarinos cariocas não foram procurar sua música preferida no Paquistão ou na

132

Indonésia. Pensar numa escolha inteiramente livre é um ilusão ou uma ingenuidade. Os EUA são o modelo e o divulgador de novos de novos comportamentos para o resto do mundo. Não por acaso. Essa situação é o reflexo evidente da organização econômica internacional. Mas se existe o tão

denunciado imperialismo cultural norte-americano, esse é um fenômeno bem mais complexo do que rezam as cartilhas dos partidos políticos nacionalistas. O modelo de comportamento (no caso da música, não no da roupa ou da dança) do mundo funk carioca é uma minoria marginalizada dentro das metrópoles dos EUA, com uma longa história de luta política contra o “poder WASP”, que, pelo menos em tese, é quem exporta os modismos culturais para o resto do planeta. Seria também uma ingenuidade pensar que ao “Estado norte-americano” interessaria impor a outros países o estilo de vida de seus “inimigos internos”.

Além disso, o caminho da importação cultural no Brasil geralmente seria feito em várias etapas. A nova moda alienígena entraria em nossas grandes cidades primeiro pela classe média carioca e paulista. A próxima etapa seria a reexportação dessa moda, via Rede Globo de Televisão e outros grandes meios de comunicação, para o resto do país, inclusive os subúrbios cariocas. Sabemos que a juventude de classe média brasileira desconhece quase que integralmente o hip hop, estando mais ligada ao rock. Esses jovens conseguiram, a partir de 82, produzir seu próprio rock, que é consumido em todo o país e divulgado exaustivamente pelo rádio e pela televisão. Se a hipótese da importação cultural por etapas funcionasse, os jovens dos subúrbios do Rio deveriam imitar exclusivamente os jovens da Zona Sul que, por sua vez, já estariam imitando os

133

jovens ingleses ou norte-americanos. O hip hop corta etapas e intermediários. A importação cultural é feita diretamente e o modelo que foi escolhido para ser “copiado” não tem nada a ver com o modelo “new wave” venerado pelos roqueiros zona-sulistas.

Essa estratégia não se repete nas roupas dos dançarinos do mundo funk carioca. O modelo agora é o jovem Zona Sul, principalmente o surfista e seu “estilo havaiano”. Mas, como mostramos no Capítulo IV, essa imitação não é perfeita, nem parece ter a intenção de ser perfeita. As roupas são usadas em um outro contexto e outros elementos são adicionados ao repertório indumentário, modificando a gramática pela qual as peças estão integradas. As danças também têm uma outra origem (o único elemento da cultura hip hop norte-americana que foi divulgado pelos grandes meios de comunicação de massa brasileiros, como já comentamos, a dança break, acabou não tendo nenhuma repercussão no mundo funk carioca), principalmente do funk anterior ao hip hop, das piruetas de Michael Jackson, mas com passos e movimentos que foram criados nos bailes do Rio. Apesar de restrita, existe certamente uma margem de escolha para os grupos sociais, que podem

compor seu estilo de vida juntando elementos de procedências geográficas e histórias bem diversas (como a arte pós-moderna), não tendo que se fixar num único modelo ou numa única visão de mundo. Esses grupos têm estilos de vida híbridos que podem ou não chegar a formar um todo coerente. No caso do baile funk, os vários elementos que compõem o estilo de vida dos dançarinos só se integram totalmente na ocasião da festa. Depois, podem se juntar com outros elementos e formar outro estilo de vida,

134

e assim por diante. As roupas e as gírias usadas nos bailes são também parte integrante do estilo de vida das gangues de traficantes e ladrões cariocas (como comprovam várias fotos publicadas em jornais). Afirmar que todos os bandidos do Rio freqüentam o mundo funk não é justificável a partir dos dados que coletei no trabalho de campo. Mas que existem relações entre os dois mundos, como entre o funk e o pagode, isso me parece evidente.

A relação entre os discotecários e os discos é também peculiar. Os colecionadores são raros. O disco, apesar da dificuldade de consegui-lo, é repassado para outros discotecários com freqüência. O tempo de vida de uma música num baile é variável (até de baile para baile), mas são poucas as que fazem sucesso por mais de um ano. O disco é um produto completamente descartável. Não existe nenhum cuidado maior com a manipulação. Os discotecários colocam os dedos em cima dos sulcos, coisa que provocaria arrepios num colecionador iniciante. Não se pensa na música como algo a ser entesourado ou como um dado cultural que também é histórico e por isso deve ser preservado. Um artista é importante enquanto produz hits para os bailes. Depois é esquecido. Muitos nomes só fazem um sucesso e desaparecem.

Os dançarinos têm uma relação ainda mais descartável com as músicas que tocam no baile. Como já disse, eles não conhecem o nome dos sucessos nem dos artistas. Pedem seus balanços preferidos por apelidos, como Melô do Cachorro ou Melô do Quebra-Vidro. Geralmente não têm discos em casa e o hip hop é apenas uma diversão de fim de semana, ou dos ensaios ocasionais onde criam as novas coreografias. O funk não é a

135

única música de que gostam. É a música de que mais gostam de dançar. Não muito mais que isso.

Mais do que amor pela música, os dançarinos justificam sua ida aos bailes como um meio para encontrar os amigos. A amizade parece ser a única coisa que permanece no mundo funk carioca. Os grupos já vêm formados de fora, quase sempre são pessoas que moram na mesma rua, na mesma favela. Os grupos permanecem unidos durante toda a festa. O baile não é um local propício para a formação de novas amizades. As pessoas dançam em grupos que têm suas próprias coreografias, dificultando a entrada de desconhecidos. A identidade dos vários grupos tem mais relação com o local de residência do que com a participação em determinado baile. Os dançarinos quase todos se conhecem “de vista”, mas são poucos os que conversam entre si. Se, no momento de clímax da festa, todos parecem formar uma única massa rítmica, um instante depois os grupos de amigos já podem ser distinguidos uns dos outros e, deixando o clube, voltam para casa em bandos separados.

Participar do mundo funk carioca só constitui uma identidade nos moldes clássicos para o pequeno grupo de donos de equipes e discotecários, que vivem todo seu cotidiano em função dos bailes (os empregos “por fora” só possibilitam a participação nos bailes). Para o público, a identidade “dançarino de funk” quase não existe. Poderíamos falar de uma identidade fluída ou uma identidade efêmera, se a união dessas palavras não for considerada necessariamente um paradoxo.

Para o dançarino, o funk não chega a contaminar suas outras atividades. Não se distingue um funkeiro (uma palavra que pode se referir a qualquer pessoa que goste “um pouco” de

136

funk) andando pelas ruas da cidade como é possível para o caso de um punk ou de um hare krishna. Os participantes de um determinado baile não têm pontos de encontro fora do clube, a não ser que façam parte de uma turma de amigos. Nesse caso, podem ir a pagodes, “barzinhos”, sem nenhuma preocupação com o funk.

Identidade étnica? As idéias de conscientização negra, que circularem no mundo funk carioca durante o tempo do Black Rio, não tiveram continuidade. Parece que os bailes não trazem lucros políticos ou econômicos para quem vem de fora. Assim, ao contrário do que falei na primeira frase dessa conclusão, o baile não serve para nada.

Essas afirmações podem passar a impressão de que os dançarinos têm uma relação completamente

“flutuante” com os bailes. Como vimos no Capítulo IV, isso não é verdade. O público diz até que “o baile é sagrado”, que não pode faltar um único fim de semana. Por um lado, a festa não produz nenhuma identidade mais forte. Por outro lado, ela exige dos participantes uma total fidelidade. Arrisco a lançar uma hipótese: os bailes conseguem essa fidelidade justamente porque são efêmeros, porque neles nada se produz, tudo é puro gasto.

Nos bailes nenhuma regra social é contestada. Não existe nenhuma inversão de papéis ou valores como dizem que há no carnaval. Quais são os valores dominantes da “nossa” sociedade? Até a liberdade sexual que se vê nos bailes não é nenhuma transgressão. Gestos eróticos mais ousados são veiculados pela publicidade no horário nobre da televisão. Não é fácil identificar um sistema de valores dominantes ao qual a festa possa se opor. Esses valores mudam continuamente e só

137

atuam em determinadas “regiões morais”. É obvio que sendo puro gasto de energia, a festa pode contrariar o “espírito do capitalismo”. Mas é obvio também que o espírito do capitalismo tem várias faces e em alguns momentos pode até incentivar ataques contra sua “vie sérieuse” (se não, como seriam possíveis mais de cem anos de arte moderna?). A festa pode servir de catarse ou não. Voltamos ao pantanoso terreno da funcionalidade da folia.

Muitas contradições. A festa atrai seus participantes por ser efêmera, mas se repete todo fim de semana. Os dançarinos se divertem como se o mundo fosse acabar naquela noite, mas sabem que daqui a sete dias vão voltar a se divertir com a mesma intensidade. É importante ressaltar esse fato: não estamos falando de um baile de carnaval que se repete de ano em ano, mas sim de uma festa funk que acontece todos os fins de semana e cuja intensidade não deixa nada a dever se comparada com a mais orgiástica folia de Momo. Essa “continuidade do efêmero” nos remete a algumas idéias propostas por Muniz Sodré nos seus estudos sobre a cultura negra no Brasil: “a repetição ou a redundância – reiteração de um mesmo gesto, um mesmo ato, um mesmo rito – assinala a singularidade (logo, o real) do movimento vivido pelo grupo.” (Muniz Sodré, 1983:146) E ainda:

“o ritual impossibilita a declinação de um principio de identidade (que implica na comparação através de um valor), porque o ato ritualístico só vale no aqui e no agora, na temporalidade do instante ou na ocasião – chamada pelos gregos de Kairós.” (Idem, 146)

Dessa maneira, não tendo futuro nem passado, mas garantindo a eterna repetição do mesmo, fora de toda ordem, a festa rechaça toda tentativa de dar a ela uma função (ainda que “tranqüilizante”) ou, mais importante, um sentido. Este é um grande poder sedutor.

Michel Maffesoli também acredita, mesmo continuando a usar a noção de um “dépassement du principe d'individuation” (ver Capítulo I), que nas formações sociais contemporâneas encontramos grupos que, apesar de frágeis e efêmeros, exigem de seus participantes um forte investimento emocional (ver Maffesoli, 1986). Para explicar esses fenômenos, Maffesoli lança mão do conceito de neo-tribalismo: “En fait, à l'encontre de la stabilité induite par le tribalisme classique, le néo-tribalisme est caractérisé par la fluidité, les rassemblements ponctuels et l'éparpillement.” (idem, 8) Esse conceito vem dar nome, não sei se conveniente mas pelo menos pitoresco, para várias questões levantadas em nosso debate sobre o mundo funk carioca.

O neo-tribalismo contemporâneo também abre espaço para constantes mudanças de tribos. Mas Maffesoli não aprofunda a questão de como são feitas essas mudanças, quem escolhe mudar para onde. Um outro conceito pode vir em nosso auxílio para tentar explicar essas escolhas: o de “campo de possibilidades” (ver Velho, 1979:14/19). Gilberto Velho afirma que não existe um “projeto individual puro” ou uma escolha feita só pela consciência de um indivíduo em determinado momento de sua biografia (ver Velho, 1986, principalmente o Capítulo 4, Histórias de Vida), mas sim que

“o projeto não é um fenômeno puramente interno, subjetivo. Formula-se e é elaborado dentro de uma campo de possibilidades, circunscrito histórica e culturalmente, tanto em termos da própria noção de indivíduo como dos temas, prioridades e paradigmas culturais existentes.” (Velho, 1981:16)

Infelizmente, durante o trabalho de campo, não foi possível, pela própria estratégia de pesquisa adotada, colher depoimentos de um número expressivo de dançarinos do mundo funk carioca, através do quais pudéssemos reconstituir suas histórias de vida, prestando atenção no momento em que começaram a participar dos bailes e quais são suas outras opções de divertimento. Mas mesmo

sem essas informações, pelos resultados dos questionários e conversas informais, podemos fazer algumas tímidas observações conclusivas. A entrada em um grupo de amigos precede o primeiro baile. O dançarino vai ao baile porque seus amigos vão. Como já mostrei, a maioria quase absoluta das pessoas entrevistadas nasceram no Rio. Parece que a população de baixa renda nordestina procura outros lugares para se divertir, não estando diretamente ligadas ao mundo funk. Esse fato pode explicar, em parte, a predominância de jovens negros no baile, numa porcentagem superior àquela da população de cor negra nas classes baixas do Rio. Mas apesar da maioria negra dos dançarinos, os bailes não enfatizam, volto a afirmar, o dado étnico. A festa continua não “servindo” para muita coisa.

A festa é excesso, em todos os sentidos, para não fazer sentido algum. O som muito alto, o contraste entre as luzes que piscam sem parar e a escuridão quase dominante, as

140

danças cada vez mais intensas, os gritos de satisfação, a ameaça sempre presente da violência. A festa é loucura, uma afirmação inconseqüente e irresponsável de que a vida vale a pena ser vivida. A alegria apesar de toda a miséria do cotidiano. A palavra está com Clément Rosset:

“la joie est, par se définition même, d'essence illogique et irrationnelle. Pour prétendre au sérieux et à la cohérence, il lui manquera toujours une raison d'être qui soit convaincante ou même simplement avouable et dicible. La langue courante en dit là-dessus beaucoup plus long qu'on ne pense généralement lorsqu'elle parle de 'joie folle' ou déclare de quelqu'un qu'il est 'fou de joie'. Pareilles expressions ne sont pas seulement des images; elles expriment la vérité même: il n'est de joie que folle, - tout homme joyeux est nécessairement et à sa manière un déraisonnant.”
(Rosset, 1983:25)

Voltando a Oswald de Andrade: a alegria é a prova dos nove. Quem está louco de alegria não está interessado em produzir definições sociológicas ou princípios de identidade. O funk carioca, um mundo construído em torno da alegria, também contribui para explicitar a diversidade cultural que já existe numa metrópole como o Rio de Janeiro. A “indústria cultural” não tem, como mostram so bailes, somente um efeito homogeneizador. Os vários grupos culturais utilizam suas mensagens de formas diferentes e até mesmo podem desenvolver canais de comunicação que não passam pelas

emissoras de rádio e TV “oficiais”. Esse é o caso da ligação entre os subúrbios do Rio e os bairros negros de Nova Iorque. Mas existem muitos

141

outros exemplos. Para permanecer no campo musical: o reggae em Salvador e na Jamaica, o calipso em Trinidad e em Londres, o soukous em Kinshasa e em Paris.

Esses contatos “clandestinos” entre duas culturas diferentes são conseqüências do desenvolvimento de toda uma tecnologia de informação e de transporte. O mundo funk carioca não existiria se não houvesse os jatos que fazem a ponte aérea entre o Rio e Nova Iorque diariamente. Os funkeiros usam essas “facilidades” modernas com uma desenvoltura toda especial. Quem compra disco pode ficar apenas algumas horas em Manhattan e voltar para o Brasil no mesmo dia. Não se pode afirmar que viagens como essas sejam muito comuns. Principalmente se foram feitas, como são, por “suburbanos” do terceiro mundo. A velocidade dos aviões e a difusão quase instantânea de todo tipo de informações criam a possibilidade da construção de outros mundos, ambíguos, que não podem ser rotulados nem como Primeiro nem como Terceiro Mundo. Talvez seja o caso de começar a empregar, como já estão fazendo alguns jornalistas e músicos, a enigmática expressão Quarto Mundo, um território que une pobreza e alta tecnologia, “tradição” e “modernidade”.

O mundo funk carioca também coloca em questão a idéia de que a classe média brasileira é dominada pelos modismos internacionais e que às “classes populares” cabe a preservação das autênticas “raízes” nacionais. Mas, como vimos, o funk norte-americano (repite: sem sua divulgação pelos principais meios de comunicação que atuam no Brasil) é a maior diversão de centenas de milhares de jovens das “camadas populares” que moram no Rio de Janeiro. A não ser que partamos

142

em busca de uma raiz comum africana que une a música contemporânea (elétrica e negra) nova-iorquina e o desejo de festa dos jovens (negros e suburbanas) cariocas, temos que aceitar o fato de que o hip hop não pode ser considerado “autêntico” na periferia da “capital do samba”. O funk a princípio, é produzido por uma realidade cultural inteiramente diferente do cotidiano de um jovem favelado que mora, por exemplo, no Morro do Juramento. Esse jovem recusa o papel de Policarpo Quaresma que lhe foi atribuído por alguns “sinceros” defensores da cultura brasileira. Ele não tem

nenhum compromisso com a preservação das “raízes” ou com o nacionalismo. Não que não goste (como “deveria”) de samba. Mas por que não gostar também de funk? O convívio pacífico entre os dois estilos musicais era evidente em muitos bailes que observei.

Uma visão ingênua tenta definir cultura popular como tradição nacional ou folclore. Alguns autores como Antônio Augusto Arantes e Marilena Chauí (ver Arantes, 1981 e Chauí, 1980) já denunciaram essa ingenuidade e propuseram um conceito de cultura popular que leva em conta o fato da sociedade contemporânea ser culturalmente heterogênea. Segundo esses autores, a ideologia dominante tenta criar (através da indústria cultural e das “políticas culturais oficiais”) uma “ilusão” de homogeneizadora. A cultura popular “resiste” a essa imposição homogeneizadora, produzindo outras concepções da realidade, da arte, da festa. A cultura popular pode ser mesmo o produto dessa resistência, estando, de uma forma ou outra, em combate contra a cultura “oficial” ou dominante.

Entender o mundo funk carioca como resistência cultural é deixar de lado questões importantes que foram levantadas

143

nos capítulos anteriores, mas que ainda precisam ser aprofundadas em outras pesquisas. O baile funk não é um fenômeno antimeios de comunicação de massa ou algo do gênero. Essas festas desenvolvem apenas outros meios de comunicação, também de massa, que não estão atrelados às propriedades da indústria fonográfica multinacional, mas que também não se colocam contra essas prioridades nem tentam modificá-las. O mundo funk é um mundo “paralelo”, que se aproveita dos espaços deixados em branco pela indústria cultural (que não tem um projeto coerente e monolítico de dominação, sabendo lidar também com o heterogêneo), se tornando mais uma opção de agrupamento metropolitano.

É necessário lembrar, mais uma vez: o baile não exige a adesão completa dos dançarinos. Existe sempre, nas sociedades complexas, a possibilidade de “mudar de mundo”, de circular entre os vários mundos. O baile é a celebração da amizade, de certos laços de vizinhança, mas isso não quer dizer que um dançarino não possa ter outros amigos, em outros lugares, com quem vai a outras festas. Essa circulação “intermundos” tem seus limites. A pobreza do dançarino funk é certamente um deles. Mas não existe limite absoluto. Nas metrópoles, as fronteiras culturais estão sempre sendo renegociadas.

Uma coisa é certa: a pobreza não aniquila a alegria de viver. A festa não é propriedade de um determinado grupo social, não é um “privilegio de classe”, nem um ritual para escamotear as diferenças que existem dentro da sociedade. Muito pelo contrário: novas maneiras de festejar surgem a cada dia, não importa o motivo ou a ocasião. Na festa, os dias

144

melhores (e não existe um consenso sobre o que são esses dias melhores) deixam de ser uma promessa para o fim da história. Se não houver alegria neste baile, aqui e agora, a festa não tem a mínima graça.

BIBLIOGRAFIA

146

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max – 1978 - “A Indústria Cultural – O Ilusionismo como Mistificação de Massa”. In LIMA, Luis C., org., Teoria da Cultura de Massa, Rio de Janeiro, Paz e Terra, pp. 105-127.

ANDRADE, Oswald de – 1987 - “Manifesto Antropófago”. In Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2a ed., pp. 11-19.

ARANTES, Antônio – 1981 – O Que é Cultura Popular, São Paulo, Brasiliense.

ATTALI, Jacques – 1977 – Bruits, Paris, PUF.

BAKHTINE, Mikhail – 1970 – L'Oeuvre de François Rabelais, Paris, Gallimard.

BANE, Michel – 1982 – White Boy Singin' The Blues, Middlesey, Penguin

BARTHES, Roland – 1987 - “O Neutro (O Desejo do Neutro)”. Folha de São Paulo, 03/10/87, pp.A30-31.

BATAILLE, Georges – 1973 – Théorie de la Réligion, Paris, Gallimard (col. Tel.)

BECKER, Howard – 1977 – Uma Teoria da Ação Coletiva, Rio de Janeiro, Zahar.

BERMAN, Marshall – 1987 - “Sinais pela Rua”, Folha de São Paulo, 24/01/87, pp. A26-27.

CANETTI, Elias – 1983 – Massa e Poder, Brasília, Editora Universidade de Brasília.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto – 1976 – Identidade, Etnia e Estrutura Social, São Paulo, Pioneira.

CARNEIRO, Sandra M.C.S. - 1982 – Balão no Céu, Alegria na Terra, Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro, Museu Nacional.

CHAUI, Marilena – 1980 - “Notas sobre Cultura Popular”. in Arte em Revista, N°3.

DA MATTA, Roberto – 1978a – Carnavais, Malandros e heróis, Rio de Janeiro, Zahar.

DA MATTA, Roberto – 1978b - “ O Ofício de Etnólogo, Ou Como Ter Anthropological Blues”. Boletim do Museu Nacional, nova série, N° 27, maio.

DA MATTA, Roberto – 1981 – Relativizando, Uma Introdução à Antropologia Social, Petrópolis, Vozes.

DURKHEIM, Emile – 1968 – Les Formes Élémentaires de La Vie Réligieuse, Paris, PUF, 5ª ed.

DUVINGNAUD, Jean – 1983 – Festas e Civilizações, Fortaleza, Tempo Brasileiro e Edições Universidade Federal do Ceará.

ECO, Umberto – 1979 – Apocalípticos e Integrados, São Paulo, Perspectiva.

ECO, Umberto – 1983 – Como Fazer uma Tese, São Paulo, Perspectiva.

EPSTEIN, A.L. - 1969 – Ethos and Identity, London, George Allen and Unwin.

FOOTE WHYTE, William – 1943 – Street Corner Society, Chicago, The University of Chicago Press.

FOUCAULT, Michel – 1979 – História da Sexualidade I, Rio de Janeiro, Graal.

FRY, Peter – 1982 – Para Inglês Ver, Rio de Janeiro, Zahar.

GANS, Herbert J. - 1957 - “The Creator-Audience Relationship in The Mass Media: An Analysis of Movie Making”. In ROSENBERG, Bernard & White, David M., eds., Mass Culture – The Popular Arts in America, New York, Free Press, pp.315-324.

GEERTZ, Clifford – 1978 - “ Um Jogo Absorvente: Notas sobre a Briga de Galos Balinesa”. In A Interpretação das Culturas, Rio de Janeiro, Zahar, pp.278-321.

GEERTZ, Clifford – 1979 - “Suq: The Bazaar Economy in Sefrou”.

In Meaning and Order in Moroccan Society, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 123-235.

GIRARD, René – 1972 – La Violence et Le Sacré, Paris, Bernard Grasset.

GIRARD, René – 1978 – Des Choses Cachées Depuis La Fondation du Monde, Paris, Grasset et Fasquelle.

GLUCKMAN, Max – 1966 - “Les Rites de Passage”. In GLUCKMAN, Max, ed., Essays on The Ritual of Social Relations, Manchester, Manchester University Press, pp. 1-52.

HAGER, Steven – 1984 – Hip Hop, New York, St. Martin's Press.

HEILBORN, Maria Luiza – 1984 – Conversa de Portão, Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro, Museu Nacional.

HENNION, Antoine – 1981 – Les Professionnels du Disque, Paris, A.M. Métailié.

KEIL, Charles – 1966 – Urban Blues, Chicago, The University of Chicago Press.

LAFONT, Hubert – 1982 - “Les Bandes de Jeunes”. Communications, No 35, pp. 147-158.

LEACH, Edmund, R. - 1972 - “Ritualization in Man in Relation to Conceptual and Social Development”. In LESSA, William & VOGT, Evon Z., eds., Reader in Comparative Religion, New York, Harper & Row, pp. 333-337.

LEOLPOLDI, José Sávio – 1978 – Escola de Samba, Ritual e Sociedade, Petrópolis, Vozes.

McEWEN, Joe – 1980 - “Funk”. In MILLER, Jim, ed., The Rolling Stone Illustrated History of Rock and Roll, New York, Random House, pp. 374-6

MAFFESOLI, Michel – 1985 – À Sombra de Dionísio, Rio de Janeiro, Graal.

MAFFESOLI, Michel – 1986 - “Socialité et Tribalisme”. Sociétés, septembre, vol. 2, N° 10, pp. 6-9.

MAUSS, Marcel – 1974 - “As técnicas Corporais”. In Sociologia e Antropologia, vol. II, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, pp.209-33

MAUSS, Marcel & HUBERT, Henri – 1968 - “Essai sur la Nature et La Fonction du Sacrifice”. In MAUSS, Marcel, Oeuvres, Paris, Minuit, pp. 193-354.

MITCHELL, J. Clyde – 1968 – The Kalela Dance, Manchester, Manchester University Press.

PACHECO, Moema P.T. - 1986 – Família e Identidade Racial, Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro, Museu Nacional.

PARK, Robert Ezra – 1979 - “A cidade: Sugestões para a Investigação do Comportamento Humano no Meio Urbano”. In VELHO, Otávio G., org., O Fenômeno Urbano, Rio de Janeiro, Zahar, pp. 26-67.

POWELL, Walter – 1978 - “Publishers Decision-Making: what Criteria Do They Use in Deciding Which Books to Publish”. In Social Research, vol. 45, number2, summer, pp.227-252.

RADCLIFFE-BROWN, A.R. - 1973 - “Os Parentescos por Brincadeira”. In Estrutura e Função na Sociedade Primitiva, Petrópolis, Vozes, pp.115-32.

RISÉRIO, Antônio – 1981 – Carnaval Ijexá, Salvador, Corrupio.

ROSSET, Clément – 1983 – La Force Majeure, Paris, Minuit.

ROUGET, Gilbert – 1980 – La Musique et La Transe, Paris, Gallimard.

SEIBLITZ, Zélia L. - 1979 – Dentro de um Ponto Riscado, Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro, Museu Nacional.

SHAW, Arnold – 1970 – The World of Soul, New York, Cowles.

SIMMEL, Georg – 1971 - “Sociability”. In On Individuality and Social Forms, Chicago, The University of Chicago Press, pp. 127-40.

SMUCKER, Tom – 1980 - “Disco”. In MILLER, Jim, ed., The

Rolling Stone Illustrated History of Rock and Roll, New York, Random House, pp. 425-34.

SODRÉ, Muniz – 1983 – A Verdade Seduzida, Rio de Janeiro, Codecri.

SZWED, John – 1970 - “Afro-American Musical Adaption”. In WHITTEN, JR., Normam & SZWED, John, eds., Afro-American Anthropology, New York, Free Press, pp.219-27.

TOOP, David – 1984 – The Rap Attack, Boston, South End Press.

TURNER, Victor W. - 1974 – O Processo Ritual, Petrópolis, Vozes

VELHO, Gilberto – 1973 – A Utopia Urbana, Rio de Janeiro, Zahar.

VELHO, Gilberto – 1979 - “Projeto, Emoção e Orientação em Sociedades Complexas”. Boletim do Museu Nacional, nova serie, Nº 31, janeiro

VELHO, Gilberto – 1980 - “O Antropólogo Pesquisando em sua Cidade: Sobre Conhecimento e Heresia”. In VELHO, Gilberto, coord., O Desafio da Cidade, Rio de Janeiro, Campus.

VELHO, Gilberto – 1981 - “Observando o Familiar”. In Individualismo e Cultura, Rio de Janeiro, Zahar, pp.121-32.

VELHO, Gilberto – 1986 – Subjetividade e Sociedade. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

VELHO, Gilberto & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo – 1980 - “O Conceito de Cultura e o Estudo das Sociedades Complexas”. In Espaço – Cadernos de Cultura USU, ano 2, No 2, pp. 11-26.

WIRTH, Louis – 1979 - “O Urbanismo como Modo de Vida”. In VELHO, Otávio G., org., O Fenômeno Urbano, Rio de Janeiro, Zahar, pp. 90-113.