

## Capítulo 4 - O “Funk” Glocal na Bahia e no Rio de Janeiro.

Interpretações locais da globalização negra

Vera Ribeiro (transl.)

Livio Sansone

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

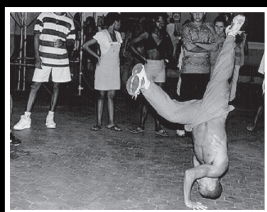
SANSONE, L. O “Funk” Glocal na Bahia e no Rio de Janeiro. Interpretações locais da globalização negra. In: *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil* [online]. Salvador: EDUFBA, 2003, pp. 166-208. ISBN 978-85-232-1197-4. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



Capítulo 4

# O “Funk” Glocal na Bahia e no Rio de Janeiro. interpretações locais da globalização negra

No bairro de Caminho de Areia, há um grupo de jovens que aprecia a música moderna e diz gostar de funk, que eles também chamam de música “teco” ou música dançante. Não há muitos — talvez apenas cinco, sendo quatro rapazes e uma moça, dentre cerca de duzentos jovens —, mas eles são conhecidos e respeitados: nunca se metem em encrencas, são trabalhadores ou freqüentam assiduamente a escola, gostam de dançar em grupo ao som de sua música tecno moderna e, todos os domingos, por volta das 4 horas da tarde, podem ser vistos saindo de sua rua, todos arrumados, para pegar o ônibus que os levará ao salão Black Bahia. Alzira, a única moça do grupo, disse-me que gosta de se reunir com outros jovens “modernos” e que, basicamente, é muito divertido dançar num grupo grande. Ela prefere isso a dançar com um par. Também gosta do samba tradicional mas, para dançar, prefere a “música internacional” de tipo mais recente — música computadorizada, produzida com muita tecnologia. Não faz mal que não consiga entender as letras, já que não fala inglês, porque ela gosta de cantar as músicas a seu jeito, sonhando acordada. Todos os domingos, procura aprender uma palavra em inglês nas letras que escuta. Atualmente, como me informou com orgulho, já conhece umas cinqüenta. (De minhas anotações de campo, novembro de 1993.)

Vimos há pouco como as novas formas de produção cultural negra mesclam identidades baseadas na etnicidade com identidades baseadas na diferença entre gerações, e como, em muitas oportunidades, elas se relacionam intimamente com outro fator fundamental: os estilos e a economia da música popular. Ao analisar um importante fenômeno dos vastos arredores da cultura juvenil global — a popularidade maciça dos bailes funk populares no Rio de Janeiro e em Salvador —, senti-me curioso sobre o modo como certas idéias aceitas sobre os mecanismos

da globalização pareciam não se coadunar com esse cenário. É preciso fornecer exemplos concretos do que entendemos por globalização e “glocalização”. Este capítulo versa sobre um desses exemplos.<sup>62</sup>

Em primeiro lugar, discordo da postura de que a difusão e a homogeneização das formas culturais entre os jovens são processos que se desenvolvem sistematicamente e de acordo com os mesmos princípios, nos diferentes países. Esse seria o caso da distribuição e do crescimento mundiais do reggae, do funk e do hip-hop, bem como dos estilos associados a esses tipos de música. Essa tese aparece na imprensa escrita, de tempos em tempos — por exemplo, nas queixas convencionais das cartas dos leitores, nas semanas que antecedem o carnaval, sobre a quantidade de “influências modernas” que vêm penetrando na música carnavalesca — e podem ser ouvidas com bastante frequência entre os músicos brasileiros, especialmente os relacionados com o que se chama de samba tradicional, que tendem a retratar o mundo da música popular como uma luta constante entre as raízes e a modernidade, amiúde decantada como o “tormento” do samba.<sup>63</sup> Nessas queixas, além disso, a modernidade costuma ser associada com a influência estrangeira, enquanto as raízes o são com a produção cultural local e localizada. Segundo essa visão, os estilos associados a tipos de música como o reggae e o hip-hop estão-se difundindo pelo mundo, do centro para as periferias, homogeneizando e até pasteurizando as expressões e estilos musicais da juventude num único registro, fortemente inspirado no das capitais anglo-saxônicas — categoria que incorpora Nova York, Los Angeles, Miami, Londres e Kingston. Não pretendo dizer, entretanto, que os fenômenos ligados à cultura juvenil e à música popular, nessa categoria de cidades, não exerçam influência no processo de composição e consumo musicais entre os jovens das cidades brasileiras. A importância dos retratos fornecidos não apenas pela mídia, mas também por cientistas sociais que estudam os jovens e sua música no mundo de língua inglesa (para uma visão geral, ver Campbell *et al.*, 1982; Brake, 1985, p. 1-28), vai muito além das fronteiras geográficas desses países. Esses retratos são distribuídos internacionalmente, tanto pela mídia quanto pelas redes acadêmicas, e contribuem para reforçar

a impressão de que existe uma única cultura juvenil global e para criar um repertório global — que Jan Nederveen Pieterse chama de memória global (Nederveen Pieterse, 1995) — com a qual têm que se haver todos os novos estilos ou subculturas juvenis, seja no centro, seja na periferia.

No Brasil, a mídia e a maioria dos cientistas sociais que se concentram na cultura juvenil e no surgimento de estilos jovens têm prestado enorme atenção ao aparecimento, nas grandes cidades brasileiras, de estilos juvenis “iguais aos do Primeiro Mundo” — muitas vezes interpretados como um sinal claro de que os jovens do mundo inteiro querem e fazem as mesmas coisas. Assim, nos últimos trinta anos, houve inúmeras matérias jornalísticas sobre as “tribos urbanas”<sup>64</sup> de jovens — muitas vezes, um pequeno grupo de garotos, quase todos da classe média, que se reúnem em alguma discoteca também de classe média, na qual reproduzem a aparência e a postura de algum estilo recente que aprenderam em programas do canal brasileiro da MTV, ou em histórias contadas por algum amigo que tenha voltado de uma viagem a Miami ou Londres. Há muito menos interesse pelas formas através das quais os jovens “locais”, partindo de um sistema diferente de oportunidades, reinterpretam os símbolos associados aos estilos juvenis globais, como os dos rastafáris e punks. Imagino que o mesmo aconteça em muitos outros países do Terceiro Mundo, que estão na periferia da cultura juvenil global. No entanto, creio ser possível ter uma visão da internacionalização da cultura juvenil que não seja excessivamente centrada nas sociedades anglo-saxônicas, nem baseada numa espécie de evolucionismo linear da produção cultural entre os jovens do mundo inteiro — minha perspectiva se opõe à idéia de que a única alternativa acessível à periferia é a manipulação de símbolos e produtos importados das cidades que funcionam como “fornecedoras” de objetos culturais.

Também me incomoda a tendência a relacionar cada grupo, estilo e subcultura juvenis com a utilização de um único tipo de música. Essa tese tem sido divulgada, em particular, pela mídia e por alguns filmes bastante espalhafatosos sobre gangues e estilos juvenis, nas décadas de 1980 e 1990 (*The Warriors*, *The Wanderers*, *Boyz in the Hood*, *Do*

*The Right Thing*, etc.), mas também se faz presente nos relatos científicos de cientistas sociais sobre os estilos juvenis, tanto na Europa<sup>65</sup> quanto no Brasil (Wendel Abramo, 2000). Segundo essa tendência, um tipo específico de música é usado, basicamente, como marcador de uma diferença estilística — uma diferença amiúde retratada como relativamente estável e aceita por participantes e não participantes dos grupos (Stokes, 1995). *Grosso modo*, tal tendência consiste em ligar um determinado gênero musical a um grupo, uma forma de identidade social, um tipo de comportamento e, muitas vezes, um tipo de identidade étnica. No contexto urbano moderno, esse tipo de associação faz lembrar a abordagem tradicional de muitos etnomusicólogos a propósito das sociedades menos desenvolvidas: eles tentavam isolar uma forma musical e associá-la a um grupo circunscrito. Isso resultava numa descrição da identidade étnica e das preferências musicais do grupo em questão como sendo mais estáticas do que efetivamente eram (Seeger, 1994, p. 5).<sup>66</sup> De acordo com essa visão, as formas musicais são formas “puras”, capazes de resistir à passagem do tempo e às gerações. Além disso, sugere-se que, através da comunicação com outras formas musicais de outros grupos, uma forma musical observada pode produzir fusões e permutações. Em outras palavras, a criação musical não é vista, em si mesma, como um processo de fusão, citação e reflexão. Na etnomusicologia tradicional e no estudo da música dos negros da diáspora em particular, essa idéia de uma música distinta, para grupos étnicos e etnias distintos, teve verdadeiros defensores, como John e Alan Lomax. A obra desses autores dedicou-se a mostrar a singularidade das formas afro-americanas (Lomax, 1970).<sup>67</sup>

Um exame comparativo do consumo da música funk pode proporcionar novas perspectivas sobre a relação entre as forças de globalização e a etnicidade, e sobre certas generalizações acerca da cultura juvenil na sociologia e na antropologia. Essas generalizações baseiam-se na situação dos países industrializados mais avançados e se aplicam apenas em parte a cidades do Terceiro Mundo, como Salvador e o Rio de Janeiro. Creio que a acolhida e a transformação desses fenômenos sociais e musicais, nessas duas cidades, exibem uma situação mais

complexa do que se costuma sugerir no estudo da globalização. A despeito de um certo grau de globalização, ou de semelhanças transculturais nos campos da cultura juvenil, do consumo da música popular e da criação de etnicidades negras jovens, persiste uma série de aspectos tenazmente locais, que são determinados por contextos estruturais, histórias culturais e tradições musicais diferentes. Por exemplo, existem certas tradições quanto à relação entre a música e a dança, a percussão e os ritmos, ou o carnaval e as letras musicais (todo ano tem que haver novas melodias e letras, que passam a representar não apenas o carnaval, mas aquele ano em si, de tal modo que a passagem do tempo fica associada à lembrança de uma letra específica, em geral a vencedora do carnaval do ano em questão). Claramente, os jovens também gostam dessas tradições, além de se interessarem pela cultura juvenil global. Em outras palavras, a suposta hegemonia mundial da cultura juvenil produzida nos Estados Unidos e no Reino Unido não é irrestrita, nem tampouco é sempre fácil exportar internacionalmente os gêneros musicais criados nos países anglo-saxões.

No Brasil urbano, o termo “funk” começou a ser usado no início dos anos setenta, para se referir à música popular negra contemporânea vinda dos Estados Unidos (por exemplo, James Brown, The Jackson Five, Wilson Picket, Kool and the Gang, Isaac Hayes). Nessa época, o termo era associado à música soul. O soul havia chegado antes. O primeiro disco “brasileiro” de música soul de que tenho conhecimento trazia o título inglês *What is soul?* (Que é soul?). Produzido em 1967 pela Companhia Brasileira de Discos, ele apresentava uma compilação de diversos cantores (Aretha Franklin, Percy Sledge, Joe Tex, The Capitols, Wilson Picket, Sam & Dave etc.). Surpreendentemente, a capa do disco exibia, de um lado, uma foto de jovens (brancos) dançando (que poderia ter sido tirada de qualquer disco dos Beatles daquela época) e uma longa descrição de “o que é o soul”:

Dia a dia surge uma novidade no mundo da música em todos os cantos do mundo. E cada inovação ganha sempre um nome pequenino, mas com a intenção de definir algo muito grande e eleva-

do. Assim é o “soul”, a última inovação surgida no mundo da música e que consegue uma aceitação das maiores, principalmente pelo público jovem que, como sempre, é o primeiro a aceitar, adotar e beber o que vem com característica de novidade. As letras contém mensagens de muito sentimento e ternura, embora o ritmo seja alegre e bem dentro da linha do que o jovem prefere e exige. ... É o que se dança e se canta em todas as boates ianques, em todas as “caves” de Paris e do resto da Europa. E como o vento é que traz ligeiro as novidades musicais, num instante ele se fez presente no Brasil, onde aos poucos começa a infiltrar-se....

Durante os anos setenta, os termos “soul” e “funk” foram indiscriminadamente usados, sem significar exatamente os mesmos estilos musicais que representavam nos Estados Unidos. Assim, no fim dessa década, os DJs do Rio de Janeiro continuavam a falar em música soul, enquanto, nos Estados Unidos, esse estilo já era chamado de funk (Vianna, 1988, p. 25). As primeiras experiências com a música soul ocorreram nas discotecas de classe média da zona sul do Rio, já em 1972-1973. Entretanto, o soul só se tornou um “movimento” alguns anos depois, ao se difundir pela imensa zona suburbana e pobre do Rio. A música soul era ouvida e dançada em clubes e, muitas vezes, nas grandes quadras das escolas de samba. Não demorou muito para que esse fenômeno, originalmente uma criação carioca, recebesse a atenção da imprensa escrita, que o definiu como o movimento “black soul”. Um artigo de três páginas no *Jornal do Brasil* de 17 de julho de 1976, no Rio de Janeiro — que foi, durante muito tempo, o único registro escrito desse fenômeno —, contribuiu para torná-lo conhecido pelas pessoas de fora e impulsionou sua popularidade entre os negros jovens. A manchete dizia: “O orgulho (importado) de ser negro no Brasil”. O artigo, salpicado de palavras e expressões em inglês, como “black power” e o “*I’m somebody*” de Jesse Jackson, mostrou como a garotada e os adultos jovens negros do Rio estavam construindo sua versão pessoal da cultura juvenil. Como declarou um dos entrevistados, “a garotada branca tem o rock, a garotada preta tem o soul”. A preocupação principal do artigo, publicado nos anos mais sombrios da ditadura militar, foi



mostrar como os jovens negros eram receptivos a gêneros musicais e estilos juvenis originados de negros norte-americanos — presumindo que a classe baixa e a população negra deveriam demonstrar uma atitude mais “nacionalista” e esquecendo que aqueles foram os anos em que os jovens da classe média também se mostraram extremamente receptivos aos gêneros “estrangeiros”, especialmente o rock. O artigo destacou ainda que assistir ao filme *Wattstax*, definido como a versão negra do filme *Woodstock*, era uma atividade popular entre grupos de negros jovens, tidos como aprendendo de cor alguns trechos de seus diálogos (em inglês, é claro). Naquele período o *Journal do Brasil* e o jornal o *Globo* também mobilizaram algumas das vozes negras mais celebradas e respeitadas, como Jovelina Perola Negra e Carolina de Jesus, em sua campanha contra esta “americanização” da música brasileira: o samba de raiz não poderia tolerar tamanha corrupção das tradições musicais. O “black soul” espalhou-se rapidamente por outras cidades, como São Paulo, onde o Chic Club realizou bailes imensos, Campinas (Rodrigues da Silva, 1984), Recife, Porto Alegre, Belo Horizonte e Salvador (Risério, 1981). Os jornais não tardaram a rotular esses bailes com o termo “black”. Assim, havia o Black Rio, o Black São Paulo e o Black Bahia. Só depois de algum tempo foi que os jovens negros começaram a associar o termo “black” a esses eventos dançantes. De qualquer modo, as noites de bailes soul fomentavam o orgulho negro. Sistemas de som como o famoso Soul Grand Prix ofereciam o que era, na época, um espetáculo étnico multimídia, executando a música negra norte-americana entremeada com slides e trechos de filmes (por exemplo, *Shaft* e outros filmes da categoria que nos Estados Unidos era conhecida como “*blaxploitation*” [exploração, porém também celebração da negritude]). Por um momento, especialmente no início, os ativistas negros identificaram os bailes soul como um lugar em que buscar adeptos. Jovens negros instruídos e menos instruídos reuniam-se para ouvir música soul e inspirar-se nas conquistas políticas e nas façanhas estilísticas dos negros norte-americanos. Entretanto, no fim da década de 1970, o “movimento black soul” estava basicamente encerrado. Os ativistas negros seguiram seu rumo em termos de prefe-

rências musicais, sobretudo no movimento de retorno ao samba tradicional “de raiz”. Os negros jovens de classe baixa começaram a explorar novos caminhos, dessa vez basicamente desvinculados dos ativistas negros, dos intelectuais e dos produtores musicais. O funk tornou-se então a palavra chave.

O funk brasileiro é uma expressão cultural juvenil centrada no consumo coletivo da música. É particularmente desenvolvido no Rio de Janeiro, em Belo Horizonte e em Salvador. Os funkeiros reúnem-se em clubes e, no Rio, também na praia, onde se juntam em grupos grandes e de alta visibilidade, que amiúde intimidam as pessoas de fora. O funk diz respeito sobretudo aos jovens de classe baixa, negros e mestiços em sua vasta maioria, mais comumente rapazes do que moças, e na faixa etária de 13 a 20 anos. “Funkeiro” é um termo relacionado com o fã de um gênero musical específico, que pode ser explicado ao público leitor de língua inglesa como um tipo de “Miami Base” muito direto e tecnicamente simples, mas também como um estilo específico de vestuário — uma combinação do que se entende no Brasil por roupa informal, roupa esporte e trajes de praia (inclusive alguns adornos dos surfistas) com elementos dos trajes norte-americanos do hip-hop. Entre os rapazes, esse visual é composto por bermudas largas, tênis vistosos e (em princípio) caros, pesadas correntes douradas no pescoço e bonés de beisebol exibindo as marcas das multinacionais de roupas esportivas. Tradicionalmente, as moças mostram-se menos presentes nas representações públicas dos funkeiros, embora, nestes últimos anos, tenham-se tornado mais numerosas nos bailes funk, e a única peça isolada de vestuário que caracteriza sua aparência é o short, em geral muito apertado e curto. As moças também usam tênis e, vez por outra, tamancos e uma combinação de traje de praia com roupa esporte. As marcas também são importantes para elas, que as exibem em suas camisetas. Para as moças, o hip-hop norte-americano é uma fonte de inspiração menor.

Na última década, o termo “funk” foi usado para se referir a uma multiplicidade de tipos de música eletrônica, os quais, pelo menos na opinião da maioria dos brasileiros, estão associados à música popular

contemporânea negra de base norte-americana (por exemplo, *house*, hip-hop e derivados, e o funk eletrônico). O Brasil é um país imenso e diversificado, e o significado do termo “funk” varia em consonância com isso. Ademais, o funk não obteve a mesma popularidade em todas as cidades. Até sua descoberta recentíssima pela indústria fonográfica, no ano de 2000, em São Paulo e no sul do País, o funk nunca chegou realmente a criar raízes populares. Na imensa periferia de São Paulo, o hip-hop era muito mais popular: começou com turmas que se reuniam para apreciar coletivamente a música importada, mas logo criou suas próprias letras em português.<sup>68</sup> Em Salvador, como veremos adiante, até aproximadamente 1998, o termo “funk” era entendido como equivalente a qualquer música dançante de base eletrônica, importada dos Estados Unidos ou da Europa. No Rio de Janeiro e em Belo Horizonte, as duas cidades de maior cenário funk, o principal estilo musical tocado pelos sistemas de som nas noites de funk dos clubes transformou-se, muito rapidamente, a partir do fim dos anos oitenta, em música funk produzida no Brasil e cantada em português: em geral, uma combinação de dois vocalistas com um ritmo simples, extraído de um teclado barato pré-programado. As letras, sempre cantadas numa gíria enfaticamente característica do Rio de Janeiro proletário e juvenil, são descrições sagazes do amor (particularmente nas canções do chamado “funk melódico”), da violência e da injustiça social. Quando a violência ou as drogas fazem parte do tema de uma canção, é freqüente se produzirem duas versões dela: uma versão branda ou “limpa”, para difusão oficial, e uma versão “secreta” ou “suja”, de letra mais grosseira, cantada coletivamente (pelos fãs) nos bailes funk.

As letras, apimentadas e sexualmente alusivas, nunca apóiam a violência sexual contra a mulher, o que, fazendo uma generalização, distingue o funk da maior parte do hip-hop nos Estados Unidos. Em termos do ritmo e da produção, o funk produzido no Brasil é mais simples do que qualquer exemplar de música hip-hop ou dançante norte-americana ou européia. Em suas versões mais populares, é uma forma de cantar/gritar pouco sofisticada, combinada com uma batida muito simples e repetitiva, saída de um teclado barato — nesta terra de ricas

tradições musicais percussionísticas!. Na verdade, quase todos os críticos musicais descartam o funk brasileiro como uma versão muito mais pobre da *Black Music* eletrônica norte-americana e do hip-hop, tanto tem termos de ritmos como de letras. Nos principais jornais brasileiros que gostam de publicar matérias sobre os lançamentos fonográficos mais recentes da música norte-americana e britânica, a qual tem vendagem muito precária no País, há pouca ou nenhuma referência à música funk produzida no Brasil, que vende infinitamente mais. As exceções são certos discos de vendagem extremamente alta, como o “Funk Brasil”, de 1994, o CD da dupla Claudinho e Buchecha, em 1997, e a compilação intitulada *Pipo’s Collection*, em cinco CDs, em 2000-2001. Cada um desses discos vendeu cerca de um milhão de cópias, além das vendas incalculáveis das versões piratas. Na verdade, a música funk responde por uma parcela considerável da indústria fonográfica no Brasil. Além dos muitos selos de gravadoras dedicadas exclusivamente ao funk brasileiro, há vários programas de rádio e televisão voltados para esse gênero, além de pelo menos duas revistas especializadas (*Furacão 2000*, *Pancadão* etc.) e, mais recentemente, algumas páginas na Internet.

No decorrer desse longo período, é claro que não apenas o sentido efetivo do termo “funk”, mas também a popularidade da música funk, sofreram variações. No fim dos anos oitenta, de acordo com as estimativas (Vianna, 1988; Herschmann, 1997), só no Rio de Janeiro, em todos os fins de semana, centenas de milhares de jovens freqüentaram os cerca de trezentos bailes funk espalhados por todas as regiões dessa cidade de 12 milhões de habitantes.<sup>69</sup> É possível que as noites de funk nos clubes tenham atingido seu auge de popularidade, no Rio de Janeiro, em meados da década de 1990, logo depois foi lançada uma campanha policial contra alguns clubes, a pretexto de sua poluição sonora, da instigação à violência e da pretensa cumplicidade dos DJs e operadores de som com os chefes das quadrilhas de traficantes dos bairros de classe baixa em que esses bailes costumavam realizar-se. A partir de 2000, a música funk cantada em português teve um ressurgimento muito marcante, quase que literalmente invadindo todos os tipos de espaços dançantes destinados aos jovens pelo Brasil afora e, pela

primeira vez, conquistando um certo grau de aceitabilidade nos programas de televisão mais estabelecidos — e conservadores — voltados para adolescentes e jovens. Nesse ressurgimento, entretanto, as letras tiveram seu conteúdo rebelde mais ou menos expurgado — quase não há menção à violência, à polícia, às quadrilhas de traficantes e às condições da vida cotidiana dos pobres — e sua “força” vem agora das letras sumamente sexualizadas (e realmente divertidas). Alguns comentaristas deram a essa nova música funk o rótulo oportuno de “pomofunk” (Guimarães e Cecchetto, 2002).

## O funk no Rio de Janeiro

Há um número significativo de pesquisas que corroboram a importância e a extensão do enraizamento do funk na vida comunitária do Rio (Vianna, 1988 e 1997; Yudice, 1994; Cunha, 1996). Em particular, os bailes funk e o comportamento das “galeras de funkeiros” (os grandes grupos de pares formados por aficionados no gênero, escolados na miséria das ruas) chamaram a atenção da mídia, dos intelectuais e do público em geral do Rio de Janeiro (Cunha, 1996a). Em virtude do número de jovens que esses bailes mobilizam, bem como do que tem sido visto de fora, especialmente pela mídia, como uma aglomeração de grupos organizados de jovens, quase todos negros, alguns autores também tendem a respaldar o noticiário que deu a esse fenômeno o nome de “movimento funk” (Yudice, 1994).

Em minha opinião, o quadro é bem mais complexo. No Rio, o funk tem refletido e redefinido as divisões das comunidades proletárias entre jovens “caretas”, que trabalham ou estudam da melhor maneira que podem, e “rebeldes”, que optaram por uma vida de crimes e/ou de envolvimento com os escalões inferiores do mercado das drogas; também tem funcionado como a fronteira entre “a comunidade” e “o Sistema” — na verdade, uma distinção social e racial entre os providos de recursos e os desvalidos. O estilo criado em torno da apreciação coletiva da música funk, em bailes ao ar livre e em clubes, contém elementos

de protesto e de conformismo em relação à atual ordem social e racial, ambos os quais se expressam através de alguma forma de celebração do consumismo agressivo e de comentários sobre as garotas, a amizade e a diversão. No funk carioca, a política nunca é explícita.

Minha pesquisa exploratória no bairro do Cantagalo, em 1995, que foi curta, mas intensiva, não representa uma exceção — apenas corrobora a percepção de que o funk é um aspecto cada vez mais difundido da sociedade brasileira.<sup>70</sup> Como qualquer outro pesquisador de campo que trabalhasse numa comunidade de classe baixa no Rio em meados dos anos noventa, confrontei-me imediatamente com a onipresença da música funk nas vielas que formam a maior parte dessas comunidades auto-construídas. Ao andar por essas vielas, o som predominante que se ouve é o do baixo dos teclados de percussão usados na música funk, tocada nos rádios ou em gravadores. O som do samba está decididamente menos presente. Existem outras preferências musicais. Muitos me falaram de sua predileção pela música romântica, por Roberto Carlos, pelo pagode<sup>71</sup> e pelo samba da velha guarda, ou pelo gênero musical inspirado na nova música popular das igrejas pentecostais.

Na comunidade do Cantagalo, entretanto, a música funk parecia haver saturado o meio musical, e os outros gêneros que não o funk tinham dificuldade de marcar presença no espaço público. Embora eu não pretendesse concentrar-me nos aficionados do funk em meu trabalho de campo — tencionava, antes, lançar luz sobre o modo de vida dos jovens de estilos menos visíveis —, não tardei a perceber que, se ser um funkeiro reconhecível era um fenômeno circunscrito, com uma conotação clara de classe baixa, gostar de música funk era uma coisa tão comum entre os jovens, que não caracterizava um subgrupo ou um estilo como tal. Aos poucos, a garotada branca de classe média começou a gostar de ouvir funk, embora só freqüentasse alguns bailes sabidamente livres de violência e, de certo modo, especializados em também atrair grupos de jovens brancos da classe média — em geral, localizados nos bairros pobres adjacentes a áreas residenciais de classe média.

De sexta a domingo, os bailes funk constituíam o cerne da vida pública do “morro” (como os habitantes freqüentemente chamam sua

comunidade). Eles eram uma oportunidade importante para se travar conhecimento com jovens “do asfalto” (como os habitantes das favelas definem os bairros com casas bem construídas e ruas asfaltadas) e de outras regiões, embora esses encontros entre as classes não fossem tão freqüentes quanto afirmavam os organizadores dos bailes e muitos residentes do local. Estes últimos, ou, pelo menos, aqueles dentre eles com quem falei, celebravam os bailes funk, até com certo exagero, como um espaço liminar, externo ao âmbito das demarcações comuns da identidade e do status social, enquanto outros aspectos não eram divulgados:

O bom no funk é a mistura. A gente vê uma loura sensacional com um cara preto e desdentado. Tudo é possível. Não é como nas discotecas, onde a gente vê quinhentas mulheres, mas ninguém lhe dá a mínima se você não tiver um carro novo. Aqui você pode ser preto retinto, mas, se tiver uma conversa legal e a garota gostar de você, ela fica com você. Quase todo o público desse baile vem do asfalto. Pra essas garotas, subir o morro é um barato. (Alex, DJ do baile funk do Cantagalo, branco, morador do asfalto, 22 anos de idade e, há dez anos, veterano do cenário musical funk).

Enquanto a mistura entre as classes e inter-racial era destacada, procurava-se ocultar o fato de que “o movimento” (como muitos chamavam a quadrilha local de traficantes de drogas) financiava e/ou utilizava os bailes para aumentar as vendas de sua “boca de fumo” (o ponto da comunidade em que são vendidas a cocaína e outras drogas, em geral situado numa das casas menos acessíveis, no fundo de um beco sem saída, e guardado por um grupo de jovens ostensivamente armados de pistolas e metralhadoras).<sup>72</sup>

No Cantagalo, os moradores identificavam muitos subgrupos entre os jovens. Um dia, quando perguntei se havia grupos de jovens diferentes na comunidade, ouvi as seguintes categorias: os funkeiros, três grupos religiosos diferentes (da Igreja Católica e de duas igrejas pentecostais, a Assembléia de Deus e a Deus é Amor), o grupo de teatro amador (do qual conheci dez jovens na faixa de 11 a 18 anos) e os participantes do projeto Surfavela. Este último era um projeto voluntário popular, voltado

para a educação e a socialização de jovens de classe baixa do bairro através de uma associação de surf, esporte que, no Brasil costeiro, atrai uma vasta gama de meninos e rapazes, desde a classe baixa até a classe média alta. Outros dois tipos de jovens eram “os que só gostam de jogar futebol” e, por fim, os freqüentadores da academia esportiva do Claudinho. Nessa academia, dezenas de garotos do local treinavam kickboxing e boxe quase de graça, ao lado de jovens da classe média vindos “do asfalto”, que preferiam treinar nesse bairro pobre por estarem convencidos de que, nele, os jovens “tinham mais raça” — lutavam melhor e com mais força. O amor pela música funk era o traço comum a todos os grupos, inclusive os adeptos das igrejas pentecostais, que gostavam de “funk religioso” (o número de bandas ligadas às igrejas pentecostais que usam ritmos e roupas funk, muitas vezes combinados com outros sons e estilos de vestuário, vem crescendo rapidamente e desenvolvendo seu próprio circuito musical e sua lista das dez melhores canções) (Leitão Pinheiro, 1998). De fato, como disse Luciana, “Deus e o mundo gostam de funk” e “só os crentes não vão aos bailes funk”.

O funk era tão popular que os freqüentadores dos bailes não se identificavam com apenas um dos subgrupos mencionados. Entre os funkeiros, a maioria trabalhava ou estudava (“é preciso ter dinheiro para ir aos bailes”) e, vez por outra, também gostava de outros gêneros musicais. Apenas a minoria “ouvia funk o tempo todo”. Esse grupo compunha-se de cerca de trinta jovens do Cantagalo. Para a maioria dos demais, o funk era apenas outro tipo de música, que não excluía outros gêneros. Lúcia, uma jovem de 19 anos, com uma filha de 1 ano e meio, gostava de funk e não perdia um único baile, mas também gostava de pagode, de música popular brasileira de gênero suave e de Bob Marley. Ela acrescentou que, longe de ser sempre pesado, o baile funk também podia ser romântico: “Baile funk é bom pra namorar, quando eles tocam música lenta.” Uma das poucas vozes críticas na comunidade era o grupo de jovens que se definiam como “alternativos”. Eles gostavam de Música Popular Brasileira (MPB), teatro e cinema, e consideravam o funk um “fenômeno de pobre”, isto é, só para pessoas sem recursos.



Em termos de lazer, as diferenças entre os jovens da comunidade eram muito menos definidas do que as concepções da vida e do trabalho. Quase todos os jovens da comunidade, pelo menos até cerca de 20 anos de idade, saíam de lá para desfrutar a cidade em suas horas de lazer. Não raro, exerciam essa atividade coletivamente, saindo e voltando em grupo. Em termos de moda popular e tipos específicos de vestuário, quase não se podia identificar nenhum subgrupo entre eles. Mais do que a moda em si, era o jeito de andar, de falar e de se exibir que distinguia o jovem delinqüente (o “soldado” das quadrilhas locais de traficantes) de seus demais contemporâneos. Quase todos gostavam de praia (e da vida praiana) e de funk, com a exclusão parcial dos que faziam parte dos grupos juvenis das duas igrejas pentecostais do lugar. Havia muitas pontes ligando “o morro” ao “asfalto”: a escola, o trabalho, o serviço militar, a academia de artes marciais, as associações carnavalescas, o surf, a praia e até os bailes funk e a venda de maconha e cocaína. Os contatos eram intensos, embora sua frequência e qualidade variassem de acordo com a faixa etária, o nível educacional e a aparência física — eram sobretudo os rapazes e moças mais bonitos do morro que mantinham contatos mais estreitos com os “playboys”<sup>73</sup> do asfalto.

Muitos rapazes e moças gostavam do visual funkeiro. A partir, aproximadamente do ano 2000, graças também ao sucesso nacional da música funk produzida no Rio, que finalmente penetrou em alguns programas de TV de horário nobre, desenvolveram-se novos jeitos especiais de ser funkeiro. Agora, afirma-se que são especialmente as moças que se mostram atuantes na criação de estilos. Nas letras de muitas canções de funk, as mulheres são divididas em três categorias: as *cachorras* (as moças agressivas e assertivas), as *preparadas* (moças que se vestem com esmero e procuram homens que possam sustentá-las em alto estilo) e as *chuchucas* (moças delicadas e meigas, mas também desinibidamente sensuais). Entretanto, segundo algumas jovens com quem conversei e que freqüentavam os bailes funk, uma mesma moça podia ser as três coisas, uma vez que, dependendo de seu estado de ânimo, podia enfatizar um desses três aspectos de sua persona-

lidade. Curiosamente, enquanto nestes últimos anos a maioria das moças com as quais conversei em alguns bairros de classe baixa do Rio e da Baixada Fluminense não se incomodava com a idéia de ser associada a uma dessas três categorias — possivelmente porque, apesar de uma certa associação desrespeitosa, elas podiam constituir um bom pretexto para brincadeiras e diversão —, na minha pesquisa no bairro do Cantagalo, poucos eram os rapazes que admitiam ser identificados como funkeiros. Um número ainda menor de pessoas identificava-se com uma galera específica — o grupo de funkeiros residentes de um mesmo bairro, que costuma ter uma organização frouxa, mas, às vezes, conta com uma liderança reconhecida. A maioria dos jovens envolvidos com o funk, de um modo ou de outro, não adotava uma identidade específica de oposição ao Sistema. Apenas para uma minoria dos jovens que se identificavam como “revoltados” e eram vistos como tais é que ser funkeiro significava um estilo associado à auto-exclusão ou à oposição ao Sistema. Em outras palavras, apesar de a mídia vir insistindo há mais de uma década em que os funkeiros são arruaceiros e os bailes funk, em si mesmos, são conducentes à violência, é preciso nos acautelarmos contra qualquer vinculação direta e *a priori* entre o ódio, a revolta, a violência, as quadrilhas e o funk.

## O funk na Bahia

Tal como no Rio, os bailes funk de Salvador desafiam as generalizações simplistas e requerem uma análise pormenorizada. “Pobres, pretos e raivosos”, o título chamativo de um número especial da popular revista *Veja*, (Editora Abril, nº 1322, 12/01/94) dedicado ao fenômeno funk no Brasil, que já soa equivocado por se referir em termos gerais aos funkeiros do Rio, adquire conotações absurdas quando aplicado ao caso de Salvador. Os participantes dos Funk Feras e dos Funk Boys, dois grupos de “dançarinos” do subúrbio proletário chamado Periperi, não tardaram a perceber que esse número da revista não era nada do que haviam esperado. Esses jovens aficionados dos bailes funk tinham

oferecido sua ajuda séria e entusiástica ao repórter da *Veja*, e esperavam poder usar a revista como um modo de promover seus bailes. Desde sua origem, o funk da Bahia sempre incluiu entre seus componentes o desejo de participar da sociedade moderna, e não de celebrar a exclusão dela.

Esse movimento musical, posteriormente desenvolvido e popularizado pelos funkeiros e baseado no intercâmbio simbólico e musical com a cultura africano-americana e da Diáspora africana, tal como difundida pelos meios de comunicação de massa e pela indústria fonográfica, teve início em Salvador, no fim dos anos setenta (apenas um ou dois anos depois do iniciado no Rio), com a chegada do fenômeno musical do “black soul” (Risério, 1981). O Rio de Janeiro desempenhou um papel fundamental nesse processo, como fonte de inspiração para o estilo e a música. Entretanto, uns poucos disc-jóqueis negros e relativamente famosos de Salvador logo começaram a importar, diretamente dos Estados Unidos, alguns discos do que os norte-americanos chamavam de soul e funk. Eles tiraram proveito de seus contatos com pilotos de linhas aéreas brasileiras, que, a cada semana, voltavam dos Estados Unidos com as malas cheias de novos discos de música negra norte-americana — na época, as passagens aéreas eram extremamente caras para os brasileiros e, além disso, os pilotos e comissários de bordo falavam inglês.

Mais tarde, o Rio também desempenhou um papel central na disseminação do funk por todo o Brasil — os gêneros soul e funk, provenientes dos Estados Unidos, ganharam fama no País fora dos canais comerciais convencionais de promoção musical. No caso do samba e da MPB, podemos falar de um “eixo Rio-Salvador”, no qual esta última cidade fornece sons e letras geralmente tidos como de raiz e naturalizados como “quentes” e “tropicais”, ou, alternativamente, como “autênticos”, “religiosos” e “africanos” (Lima, 2001), enquanto o Rio de Janeiro fornece imagens associadas à “mandragem”. Para os amantes do soul e do funk, o Rio é, decididamente, o centro de onde esses sons se irradiaram para outros centros urbanos brasileiros.

O intercâmbio criado entre o Rio e Salvador já esclarece o processo de globalização do funk. O Rio funciona como um centro capaz de sugerir padrões e, paralelamente, um parâmetro necessário para definir o sentimento de inserção no grupo, em Salvador (Middlej e Silva, 1996, p. 59).

Visto de Salvador, portanto, o Rio é considerado mais próximo dos centros da música moderna, mais bem informado e mais atualizado. Paralelamente, é visto como uma cidade em que a música, o crime e a violência se conjugam.

As influências norte-americana e negra norte-americana tornaram-se visíveis na cultura musical dos jovens negros e mestiços de Salvador a partir do fim dos anos setenta. Nessa época, a música soul e, em particular, a aparência e o estilo de James Brown e dos Jackson Five tiveram enorme impacto no comportamento desses jovens. Entre os jovens negros de classe baixa, o termo *brau* (de Brown) adquiriu uma conotação positiva, designando o jovem (negro) que fazia experiências com o estilo “soul brother” na Bahia; para as pessoas de fora, no entanto, a palavra “brau” tornou-se equivalente a cafona.<sup>74</sup> A aparência *brau* típica consistia num conjunto de elementos como penteados afro, calças boca-de-sino, camisas estampadas com decote em V, colares dourados, óculos escuros e sapatos de solado grosso — os “pisantes” extremamente caros. Não sei ao certo como esses símbolos migraram para Salvador, se diretamente dos Estados Unidos ou através do Rio de Janeiro. Naqueles anos, porém, numa cidade negra tão grande, alguns dos símbolos associados aos africano-americanos começaram a se tornar parte integrante do universo simbólico da maioria dos jovens. Como apenas fragmentos da cultura afro-americana chegaram ao Brasil, aquilo que chega a Salvador é manipulado e reinterpretado.

Os blocos carnavalescos afro, o primeiro dos quais, o *Ilê Ailê*, foi fundado em 1974, incorporaram esses símbolos em seu visual e seu discurso. Roupas de corte e cores “africanos”, das quais os jovens negros mais tomaram conhecimento por seu uso no vestuário de bandas negras norte-americanas, que podiam ser vistas nas capas de discos, do que através de imagens vindas diretamente da África, transforma-

ram-se na essência das fantasias carnavalescas. Os lemas e símbolos associados ao Poder Negro também não tardaram a se tornar uma fonte fundamental de inspiração do movimento de militância negra jovem, em lento crescimento. Os objetos da cultura negra norte-americana foram igualmente explorados para criar uma aparência negra brasileira moderna — os jovens usam roupas e acessórios atribuídos aos negros dos Estados Unidos para se diferenciar do estilo afro-baiano tradicional,<sup>75</sup> sem ter que recorrer a um estilo tido como “branco”.

Ironicamente, certos elementos da cultura afro-americana foram usados em formas muito diferentes de negritude brasileira. A incorporação de símbolos e objetos negros associados à cultura afro-americana ocorreu nos estilos relacionados com uma negritude positiva e com a baianidade — uma forma de negritude abrandada e receptiva aos brancos, centralizada numa combinação específica de alegria, cordialidade (também em relação aos não negros) e consumo (Araújo Pinho, 1998).

Foi nesse contexto de apropriação cultural, não observado pelos meios de comunicação de massa baianos, que nasceu o estilo Black Bahia. O primeiro baile funk ocorreu em 1979, no bairro de Periperi. De 1979 a 1996, ele se realizou todos os domingos, sendo interrompido unicamente no domingo de Carnaval. O primeiro deles foi organizado por um grupo de jovens empresários cariocas, proprietários brancos de um sistema de som pesado, que resolveram criar um baile funk em Salvador, seguindo o modelo que haviam desenvolvido nas cidades do sudeste. Durante anos, toda semana o DJ voava do Rio para Salvador, a fim de animar os bailes com novas canções. Como de praxe, a popularidade do DJ dependia de sua capacidade de satisfazer o público, tocando velhos favoritos e clássicos e, pouco a pouco, introduzindo novas canções — “as músicas mais atuais”. Aos poucos, os DJs baianos foram construindo seu próprio nome e começaram a tomar o lugar dos cariocas. A importação dos discos, no entanto, continuou centrada no Rio de Janeiro.

O único local espaçoso que existia para abrigar o primeiro baile funk de Salvador era o Esporte Clube de Periperi. Trata-se de um imenso galpão de estrutura muito simples, no centro desse grande bairro suburbano. É a maior dessas instalações nos subúrbios de Salvador: nele se

realizam espetáculos de todos os grandes conjuntos populares que fazem o circuito da região. Periperi representa o cerne cultural da vasta área suburbana (com um total estimado em 700.000 habitantes, em 1996). Nos anos de 1992-1996, qualquer domingo em Periperi oferecia, em média, sete pagodes, duas serestas (bailes para frequentadores acima de 50 anos), inúmeras batucadas informais na praia local, animadíssima, apesar de poluída, os ensaios do bloco carnavalesco *Ara Ketu* e o baile funk do “Black Bahia”. Além disso, o Estúdio Periferia, naqueles anos era um dos pouquíssimos estúdios de gravações disponíveis para os conjuntos que ainda não chegaram à notoriedade, situa-se em Periperi.

Tudo isso ocorreu em meio a uma completa desatenção por parte da mídia, que, até a data da redação deste texto, tem parecido incapaz de redigir matérias sobre uma Salvador jovem que não se enquadra nos padrões tradicionais da negritude afro-baiana (geralmente representada nos meios de comunicação como um todo composto de partes estreitamente interdependentes: religião afro-baiana, percussão e, mais recentemente, a música afro-pop conhecida como *afro-reggae*) ou da baianidade (cujas expressões visíveis são o carnaval, o cotidiano da praia, a alegria e o ritmo pop dançante eletrônico conhecido como *axé music*). Na verdade, os subúrbios pobres de Periperi e áreas vizinhas nunca receberam uma atenção abundante da mídia baiana, que não registra quase nada sobre os suburbanos, a não ser os assassinatos, os acidentes de trânsito e as mortes decorrentes dos deslizamentos periódicos de terra. Sob muitos aspectos, pode-se dizer que Periperi é, para a mídia baiana, a mesma (não)coisa que a Baixada Fluminense para a mídia da classe média no Rio de Janeiro. A página semanal voltada para a “cultura jovem e negra” no principal jornal baiano, *A Tarde*, só começou a divulgar pequenas referências aos bailes funk dez anos depois de eles se haverem iniciado. As estações de rádio deram maior cobertura ao Black Bahia, tocando, em particular, as canções mais suaves, chamadas de “funk melódico” (Middlej e Silva, 1996, p. 82). Entretanto, essa cobertura radiofônica diminuiu depois de 1991. Embora sua “modernidade” fosse a principal razão da popularidade do baile funk

semanal que se reunia no Black Bahia, as estações de rádio começaram a considerar que tocar música funk era um exercício ultrapassado — a reprodução de uma coisa estrangeira, que vinha diretamente dos Estados Unidos. O realmente moderno, diziam os DJs da maioria das estações de rádio, era a *axé music* — que utiliza instrumentos e tecnologia sofisticados, mas é cantada em português.

Visitei regularmente o Black Bahia entre 1993 e 1995, fazendo um trabalho de campo para minha pesquisa sobre a cor, a classe e a experiência da modernidade na Bahia. O baile começava e terminava bem cedo, indo das 19 às 23 horas, para que todos pudessem pegar os últimos ônibus e também porque segunda-feira era *dia de branco* — um modo significativamente expressivo de designar os dias úteis da semana. Quase ninguém tinha automóvel. A maioria dos frequentadores morava na imensa periferia suburbana ao redor de Periperi. Alguns vinham de bairros muito distantes, como Itapoã, fazendo uma viagem de ônibus de 50 km. Em média, havia dois mil frequentadores. Sua vasta maioria compunha-se de negros e mestiços de classe baixa, na faixa etária de 15 a 25 anos. Muitos ainda frequentavam a escola ou diziam estar aguardando uma vaga nas escolas públicas. Uma minoria trabalhava, quase sempre em cargos administrativos mal remunerados (contínuos, vendedores e recepcionistas).

Diferentes grupos frequentavam os bailes funk. Em sua maioria, as moças ficavam na pista de dança e nos grupos de dançarinos, embora, em geral, não assumissem a liderança destes.<sup>76</sup> Seu traje funk típico era mais simples e mais barato que o dos rapazes: shorts curtos, mini-tops que deixavam a barriga à mostra e tamancos pretos. Havia alguns grupos de dança organizados, cujos membros ensaiavam e executavam coreografias conjuntas: os Funk Feras, os Funk Boys e os Cobras.<sup>77</sup> Uma vez ensaiadas as coreografias, eles se apresentavam em conjunto, em grupos de 15 a 25 membros, todos os domingos. Esses grupos, estreitamente unidos, não eram chamados de galeras, como aconteceria no Rio. Na Bahia, o termo “galera” tem, sobretudo um significado mais coletivo: uma multidão de pessoas que se divertem juntas. Entre os grupos de dança organizados havia uma certa rivalidade, sobretudo

de tipo simbólico, ritualizada nos passos executados e na postura adotada no salão. Ela quase nunca se manifestava fora desse recinto. Os líderes desses grupos tendiam a ser mais velhos do que a média dos participantes da dança. Todos tinham emprego e insistiam em apresentar uma imagem positiva deles mesmos como “gente direita” — pessoas que davam duro para ganhar a vida. Um dos líderes de maior influência trabalhava como segurança no *shopping center* mais exclusivo de Salvador. Na verdade, a reputação do Black Bahia era positiva, em linhas gerais, apesar de o baile ocorrer num bairro pobre, sobre o qual só se liam, na imprensa popular, somente notícias negativas. O nome Black Bahia não estava associado à violência, às drogas nem à marginalidade. Pessoalmente, nunca assisti a brigas entre funkeiros dentro ou fora da quadra, e sempre me surpreendi com a cortesia que tendiam a exibir os promotores do Black Bahia. As “paquerias” e namoros ocorriam de maneira polida e tranqüila, sem agressão nem grosseiria. Os concursos de dança realizavam-se de acordo com regras estritamente definidas, e nunca resultavam em violência — nem mesmo verbal.

Na verdade, os freqüentadores do baile nem sequer gostavam de ser chamados de funkeiros, por terem conhecimento da conotação negativa que esse termo havia adquirido no Rio. Só empregavam o termo “funkeiro”, ou expressões como “a galera que curte funk”, e só adotavam ostensivamente um visual funk quando lhes parecia necessário estabelecer uma distinção entre os patrocinadores do baile e os dirigentes de outros locais que se recusavam a receber eventos funk. À medida que se tornou mais popular, e que a cultura que o cercava se definiu com mais clareza, o funk também entrou em conflito com outras formas musicais, como o samba. Nos três anos anteriores ao começo desta pesquisa, a maioria dos proprietários de casas noturnas vinha-se recusando a realizar bailes funk, por considerar que as noitadas de samba traziam mais dinheiro — ainda que, vez por outra, não se importassem em tocar algumas das canções funk mais recentes e sumamente populares, chegadas do Rio com letras em português, como as várias compilações do conjunto Pipo’s. Por isso é que os aficionados do funk



consideravam os freqüentadores das noitadas de samba, no próprio Esporte Clube de Periperi, uma ameaça a seu gênero musical — a presença deles poderia desempenhar um papel na expulsão do funk dessa agremiação. A atitude dos aficionados do funk em relação ao samba era ambivalente. Eles lhe reservavam um lugar na programação de seu baile funk — o “toque do amor”, que consistia em meia hora para “dançar devagarinho” (música lenta) no meio da festa. Isso dava ensejo às danças de rosto colado e aos beijos entre aqueles que se haviam conhecido durante os passos mais rápidos da dança funk. Ser desenvolto e/ou original nos passos do funk aumentava as probabilidades de sucesso no mercado dos namoros no Black Bahia — como acontece em muitas boates e, certamente, sempre aconteceu nos bailes de samba. A maioria dos dançarinos de funk também gostava de pagode e de outros gêneros musicais, mas sentia-se diferente dos aficionados do pagode: entre os funkeiros havia menos confusão e eles eram menos propensos a se envolver em brigas e a ser grosseiros. Em outras palavras, consideravam-se mais polidos, educados e modernos do que os pagodeiros.

Na dança funk, além de uma maioria de funkeiros, existia um grupo menor de aficionados do “charme” (os que preferiam a música mais lenta do “rhythm & soul” norte-americano, de artistas como Marvin Gaye, Jackson Five, Billy Paul e Diana Ross por seu glamour e sedução). Esse grupo vestia-se com aprumo, se não em trajes “caretas”, se comparado aos funkeiros. Os homens usavam ternos vistosos e bem passados, em vez das bermudas gigantescas, bonés e correntes de ouro dos rapazes do funk (pelo menos dos que participavam dos grupos de dança organizados), e as moças usavam traje de passeio, em vez de minissaias, shorts e biquínis. Em Salvador, os funkeiros e os charmeiros compartilhavam os mesmos circuitos e espaços, como duas variações sobre um mesmo tema. No Black Bahia podiam-se ouvir o funk, o funk melódico e o charme, embora o primeiro fosse mais ouvido que os outros dois. Os funkeiros e charmeiros baianos consideravam seus equivalentes cariocas mais “exagerados” e mais agressivos, além de mais interessados em aderir ao visual funk apropriado do que em aproveitar

os bailes como tais. Os equivalentes baianos, muito embora reconhecendo que o funk tinha fortes raízes no Rio, gostavam de se ver como mais “society” (palavra inglesa com que pretendiam dizer-se polidos, de alta classe e até meio esnobes).

Todos os domingos, o baile se realizava dentro dos mesmos moldes. Logo depois da abertura do salão, chegavam os grupos de dança organizados. Cada um se compunha de 15 a 25 participantes, em sua ampla maioria rapazes na faixa etária de 17 a 20 anos. Esses grupos ensaiavam uma ou duas vezes na semana anterior, e às vezes mais, quando havia algum concurso. Dispunham-se na orla da pista de dança, sempre de um mesmo lado do salão, sob o comando do líder da coreografia, que indicava os passos e animava o grupo durante a semana e aos domingos. Esses grupos de dança organizados, que se distinguiram uns dos outros por uma peça do vestuário (por exemplo, uma camiseta amarela), constituíam o núcleo do baile. Todos os observavam, comentavam sua desenvoltura na dança e procuravam imitar seus passos recém-inventados. Os grupos compunham-se unicamente de dançarinos de funk experientes. Ninguém de fora se atreveria a tentar participar de um deles sem uma preparação e contatos anteriores. Existiam, no entanto, alguns grupos informais de dança, dirigidos por bailarinos experientes que gostavam de treinar os iniciantes. Muitas vezes, esses bailarinos experientes eram ex-membros de grupos de dança organizados que tinham a esperança de formar seus próprios grupos, tão logo dispusessem de um número suficiente de bons seguidores. Num momento qualquer da noite, cada um desses grupos informais chegava a reunir mais de cem dançarinos. A vasta maioria dos frequentadores, no entanto, não participava dos concursos formais ou informais de dança que aconteciam na pista. Eles observavam, procuravam imitar e, depois, entravam na pista de dança com um ou dois amigos. Em sua maioria, os casais e os que estavam flertando não participavam dos grupos de dança organizados — não haveria tempo nem sossego suficientes para beijos e abraços, porque seria preciso concentrar-se nos passos da dança. Enquanto a dançavam, os participantes, em particular os membros dos grupos organizados, cantavam acompanhando a

música, cujas letras eram combinações muito simples de palavras e sons (*ah ah tererê*), ou cantavam “em inglês”, isto é, usavam onomatopéias que imitavam palavras da língua inglesa, ou que substituíam termos em inglês por outros de som similar em português. Neste último caso, as substituições que os freqüentadores achavam mais engraçadas eram as que incluíam palavrões, em geral dirigidos aos grupos de dança rivais: coisas como “Funk Fera, vai tomar no cu”.

No Black Bahia, ninguém se preocupava em aprender ou entender o significado das letras em inglês e, em comparação com os bailes funk do Rio, os DJs tocavam pouquíssimas músicas funk em português — embora estas se houvessem tornado mais freqüentes a partir de 1996. O público esperava dos DJs, antes de mais nada, o funk norte-americano com letras em inglês. O funk do Rio, que vendia muito na capital carioca e em sua periferia, era pouco conhecido e julgado inferior e “menos moderno” do que o funk cantado em inglês. O hip-hop de São Paulo não causara nenhum impacto no Black Bahia - era considerado cerebral demais. Foi somente mais tarde, a partir de 1999 com o sucesso nacional do grupo paulista os Racionais, que o hip hop, em sua variante cantada em português, começa a interessar um crescente mas ainda pequeno grupo de jovens em Salvador.

No Black Bahia o funk e o funk melódico se sucediam. Os bailes terminavam com o Toque do Amor — trinta minutos de música lenta, funk melódico e pagode —, durante a qual os grupos organizados deixavam a pista entregue aos casais e aos muitos freqüentadores que, até esse momento, haviam apenas observado os que “sabiam mesmo dançar”.

O que unia os funkeiros, os participantes de grupos de dança organizados, os que ainda estavam tentando aprender os passos certos e os visitantes ocasionais era o prazer intrínseco do estar no baile e dançar em grupos numerosos — vimos que, além dos grupos organizados, formavam-se em todo baile grupos maiores, sob a liderança de um dos muitos dançarinos reconhecidos como experientes. O simples assistir à dança dos funkeiros era algo que, semanalmente, atraía mais de mil jovens para o Black Bahia. Quando indagados sobre o que mais lhes

agradava nos bailes funk, os freqüentadores do Black Bahia costumavam dizer o seguinte: a música e a dança, a oportunidade de conhecer rapazes/moças e de fazer amizades e, por último, a distração, a empolgação, a emoção, a adrenalina e o estilo do lugar (Middlej e Silva, 1996, p. 101-2).

## Comparação

Em muitos aspectos, os bailes funk de Periperi (em Salvador) e do Cantagalo (no Rio) eram parecidos. Nas duas situações, os organizadores e freqüentadores enfatizavam que o baile era para toda sorte de pessoas, que havia muitos brancos na platéia (o que não correspondeu a minhas observações: nos dois tipos de baile, os jovens brancos eram apenas uma minoria relativamente pequena) e que o baile era um lugar de mistura e contato entre pessoas de classes e cores diferentes. Ao dizer isso, esses jovens negros davam sua própria contribuição para a idéia — ou mito — de que o Brasil é uma democracia racial, embora não empregassem essa expressão, e sim outras menos sofisticadas, como “somos todos misturados” ou “aqui é a terra da mistura”.

Ao mesmo tempo, nas duas cidades, os respondentes frisaram que havia uma ligação entre a raça (a pele negra) e o funk — entre dançar bem e ser preto. Na realidade, o baile funk era um lugar onde os jovens negros podiam sentir-se à vontade, onde o corpo negro e o que muitos consideram como jeito de negro não eram penalizados, mas sim aceitos e, muitas vezes, preferidos. Entretanto, os bailes funk não eram um baluarte de nenhuma forma de identidade militante negra. Em minhas entrevistas, todas as tentativas de relacionar esses bailes e o nome Black Bahia com a negritude foram rejeitadas por meus respondentes. Na verdade, eles não conseguiam entender por que eu insistia tanto em considerar o funk como uma expressão da identidade negra. Embora se percebesse, nas duas cidades, um orgulho crescente pela negritude, isso se expressava através de experiências com a aparência física, o corpo e o consumo ostensivo (de rodadas de cerveja, roupas, música e

tipos de transporte — táxis, bicicletas de tipo mountain-bike e motonetas, em lugar do ônibus). Ter mobilidade, poder deslocar-se por lugares diferentes e sair do próprio bairro em expedições coletivas de exploração pela cidade, era um símbolo de liberdade para esses jovens. Nesse sentido, convém assinalar que o país que os inspirava, o locus de seus sonhos, era um território mítico que se estendia dos Estados Unidos à Jamaica — um lugar mágico, habitado por negros que haviam obtido êxito e cujo sucesso era visível por todos —, e não algum lugar da África em que a cultura afro-baiana tradicional houvesse buscado inspiração. Além disso, fingir que se era “internacional” trazia uma sensação de liberdade e participação, de um modo ou de outro, no que era percebido como modernidade. Por essa razão, notava-se uma rejeição crescente das interpretações da negritude feitas de fora para dentro, que enfatizam em demasia as raízes nacionais ou locais.

Tanto no Rio quanto em Salvador, notou-se uma diferença geracional marcante entre os jovens freqüentadores dos bailes funk e seus pais, em termos do etos profissional e do consumo. Fazendo uma generalização, havia um deslocamento, na fonte da identidade pessoal, do processo produtivo (a maneira como se ganha dinheiro) para o processo de consumo (quanto dinheiro se tem e o que se compra). Nas duas situações, os jovens tendiam a encarar o consumo como a maneira de conquistar direitos autênticos de cidadania, de ser “gente de verdade”. Em geral, esses jovens não conseguiam realizar os sonhos e expectativas criados pelo funcionamento da democracia política e pelo apelo da propaganda moderna, numa economia de mercado mais aberta e internacionalizada. Ansiavam por um “emprego adequado” (com carteira assinada e seguro de saúde), que pagasse o bastante para permitir um padrão médio de consumo (o suficiente para alugar um apartamento pequeno, comprar um carro barato e um conjunto de eletrodomésticos — geladeira, ventilador, aparelho de TV, videocassete e equipamento de som). Também esperavam respeito por sua pessoa — não admitiam ser destratados pela polícia nem por pessoas poderosas, em termos mais gerais, pelo simples fato de serem negros e pobres.

Embora, nas duas cidades, os desejos e expectativas da maioria dos frequentadores dos bailes funk se revelassem semelhantes, seu ponto de partida era diferente. Em Salvador, o tipo “certo” de calçado eram as sandálias de plástico Opanka, que custavam cerca de 35 dólares. No Rio, os sapatos que muitos funkeiros queriam a qualquer preço eram os tênis Mizuno, que custavam cerca de 100 dólares.<sup>78</sup> O espírito profissional e a perspectiva de vida dos jovens de classe baixa, nas duas cidades, eram parecidos. Em ambas se observou que muitas moças buscavam alternativas para o casamento precoce e a maternidade (na pobreza). As opções que pareciam tornar-se acessíveis, através do desenvolvimento do intercâmbio internacional decorrente do crescimento da indústria do turismo e da indústria do lazer, eram: ser dançarina, cantora ou manequim, casar ou ser sustentada por um *gringo*, emigrar, ter empregos itinerantes etc. Os rapazes também buscavam desesperadamente alternativas para os empregos precários. No Rio, há muitas oportunidades de carreira na criminalidade ligada às drogas, embora ela seja de curta duração.<sup>79</sup> Alguns observadores (entre outros, Sposito, 1994) sugerem que a globalização vem acarretando, entre outras coisas, a uniformização do etos do trabalho, das perspectivas de vida e das estratégias de sobrevivência entre os jovens de classe baixa das diferentes sociedades do Terceiro Mundo. Isso ajudaria a explicar por que a cultura juvenil, em países tão diferentes quanto o Brasil e a Jamaica, exhibe tantas semelhanças, e pode também ajudar a compreender a popularidade do reggae e dos estilos que lhe estão associados em algumas regiões do Brasil (Rodrigues, 1999).

Outro aspecto similar constatado entre os adeptos dos bailes funk de Periperi e do Cantagalo foi a ênfase constante na individualidade: a maioria dos respondentes mostrou-se aborrecida com qualquer sugestão minha de que eles fossem gregários, tivessem um grupo de pares permanente e um comportamento mais voltado para o coletivo do que para o individual. Foi comum eles insistirem em que não seguiam nenhuma tendência nem modismo específicos, mas sim em que sua aparência era pessoal e não se assemelhava à de mais ninguém, nem mesmo a de seus amigos íntimos. Por exemplo, apesar de a mídia sem-

pre retratar os funkeiros como um grupo, os entrevistados não manifestaram uma tendência a se perceber como participantes desta ou daquela galera. Todos admitiam ter seu próprio grupo de pares, a turma, mas participar de uma galera reconhecida era tido como gerador de problemas. Era algo que impunha um estigma e, acima de tudo, tornava o sujeito parecido com o resto do grupo.

Nem na comunidade que estudei no Rio nem tampouco em Salvador existiam tipos sociológicos ou subculturas juvenis estáveis, formadas em torno do consumo ou do uso de um só tipo de música, tais como os conhecemos a partir da bibliografia norte-americana e européia (ver, entre outros, Hall & Jefferson, orgs., 1976; Rose, 1994); ao contrário, havia um uso incidental da música como um divisor e, vez por outra, como um marcador étnico ou de classe, em determinados momentos. Por exemplo, a diferença entre as gerações refletia-se com muita clareza nas preferências musicais (dando-se a polarização mais óbvia entre o samba dos adultos e o funk dos jovens), e um certo tipo de samba (como o pagode) era facilmente associado às classes mais baixas, enquanto a MPB tendeu a ser associada a um público mais instruído e progressista.

Os respondentes, no entanto, exibiam o que se poderia chamar de uma atitude oportunista em relação aos gêneros musicais e aos estilos juvenis: deslocavam-se, e sabiam fazê-lo muito bem, entre estilos e gêneros diferentes. Como mostra a citação abaixo, a verdadeira demarcação da diferença não se dava entre estilos da moda, mas entre os “bandidos” e a gente direita:

Existem estilos de música diferentes. O charme é o mais tranquilo, o funk é o mais pesado — traz mais adrenalina. Tem também a música lenta para dançar agarradinho. Não gosto de pagode, a não ser por umas músicas do Raça Negra [o grupo mais famoso de pop-samba de São Paulo]. No charme a gente precisa de mocassim, calça bem passada e cabelo penteado. O funk, ao contrário, é liberal: bonés importados de algum time famoso do beisebol americano. O estilo e as etiquetas são importantes e, além disso, são legais de usar... Os funkeiros gostam de roupas importadas porque elas são mais bonitas. Tênis nacional serve pra ir à escola ou pra trabalhar. Bandido não tem

estilo próprio e se veste no estilo dos funkeiros ou dos charmeiros.  
(Pedro, mais conhecido como MC Porcão, 16 anos, negro.)

No caso dos aficionados do funk, os estilos de vida constroem-se em torno de mecanismos mais complexos do que as preferências musicais. Além disso, o gosto musical tende a ser eclético, e não exclusivo, entre os apreciadores do funk.

Entre os entrevistados, tanto no Rio quanto em Salvador, o tipo de música preferido revelou modificar-se, no decorrer das entrevistas, conforme os diferentes contextos: para paquerar, um bom pagode; para dançar juntinho com a namorada/o namorado, a seresta; na rua, o reggae, o samba-reggae e o axé; de vez em quando, um baile funk; e no botequim e na praia, um bom sambão (uma sessão informal de batucada, em geral acompanhada de muita bebida).

Além desses aspectos similares, os dois locais comparados mostraram diferenças importantes. Em Salvador, não havia como traçar a menor ligação entre os bailes funk e o tráfico de drogas, nem que fosse pelo fato de esse setor da economia criminosa ser muito subdesenvolvido, se comparado à situação agitada do Rio. Em Salvador, não há nenhum ponto de venda pública de cocaína e maconha que a polícia não possa fechar, se quiser. Se isso não acontece, tem a ver com as normas policiais e não, como no Rio, com o fato de a polícia haver perdido — ou nunca ter conseguido conquistar plenamente — o monopólio da violência,<sup>80</sup> ou, pelo menos, do uso de armas pesadas nos bairros de classe baixa.

Em Salvador, participar dos bailes funk revelou-se uma das maneiras de participar da modernidade, ou de imaginar um lugar para si na modernidade — uma versão de modernidade passível de ser combinada com o fato de o sujeito ser um jovem negro/mestiço de classe baixa, e passível de coexistir com a identificação com a negritude ou a baianidade. A identificação com o funk mostrou estar associada aos fins de semana; nos dias úteis, poucos escutavam funk em casa, com exceção dos que tinham seus próprios equipamentos de som e seus discos.



No Rio, ao contrário, pelo menos no que concerne à imagem que a mídia fornece dos funkeiros, gostar de funk e, mais ainda, ser funkeiro revelaram corresponder a outros projetos de vida. Eram algo relacionado não com o desejo de participar (da modernidade, da cidade ou do consumismo), mas com a celebração da auto-exclusão e da marginalidade.<sup>81</sup> Essa diferença também tem a ver com o fato de o Rio ser uma cidade maior, onde há mais necessidade de individualização e de criação de identidades distintas.

Há mais uma diferença entre Periperi (em Salvador) e o Cantagalo (no Rio) em termos da cultura musical. Em Salvador, quando andei pelas “invasões” — as favelas e o bairro proletário —, nunca ouvi funk, nem nos botecos nem nos quiosques à beira-mar, onde o rádio está sempre ligado. Ouvi outros tipos de música, como o samba-reggae, o axé, o “samba duro” (assim chamado por causa da percussão pesada e, para alguns críticos musicais, “barulhenta”, além das letras sensuais ou até pornográficas) e o *sambanejo* (mistura de samba e música sertaneja texano-mexicana). Os discos de funk do Rio, inclusive o famosíssimo *Rap Brasil*, só chegaram a Salvador no fim de 1995. Em geral, durante os anos em que realizei minha pesquisa, esses discos tiveram boa vendagem por umas duas semanas, e depois desapareceram das prateleiras. Na Bahia, o funk nunca conseguiu monopolizar o gosto musical dos jovens e, embora fosse tido em alta conta por muitos destes, sempre teve que competir com outros gêneros musicais — e, em parte, chegar a um acordo com eles, por exemplo, reservando uma parte dos bailes para a música romântica “lenta”. No Rio, os bailes funk só tocavam música funk, a noite inteira.

Em Salvador, usa-se e abusa-se fartamente da idéia de música negra. Nas últimas duas ou três décadas, os músicos de quase todos os gêneros mostraram-se ávidos de frisar sua relação com os ritmos africanos. No Rio, essa preocupação com as raízes africanas está menos presente. A influência da música estrangeira é forte nas duas cidades, mas, em Salvador, esta consiste principalmente no reggae, no merengue e no afro-pop. No Rio, ela se compõe sobretudo de música de discoteca, hip-hop e tecno-pop.

No Rio de Janeiro, a música negra ou a presença negra na música popular de produção local tendem a ser apresentadas, e também a se apresentar, como parte de um discurso em que a criatividade e a qualidade musicais resultam da interação entre a malandragem (a criatividade dos malandros de rua), as gafeiras (clubes tradicionais de dança), as rodas de samba das comunidades pobres e favelas (o samba “de raiz”), as associações carnavalescas, as boates e os músicos ou poetas/compositores não negros. Os jovens do Rio crescem num ambiente dominado pelo samba e, quando se envolvem com a música funk, seus pais encaram isso como parte integrante do comportamento juvenil — um rito de passagem. Os pais e os adultos, de modo geral, também consideram normal que os jovens passem do funk para o charme depois dos 20 anos, porque o charme já é considerado um tipo de música “mais séria” — e não associada com as quadrilhas, as redes de tráfico de drogas e a violência. Entretanto, quase todas as pessoas com mais de 30 anos afirmam como um dado de realidade que, em algum momento, os que hoje dão preferência ao funk “voltarão” para o samba, porque o “samba”, ou um de seus estilos derivados, ainda é “a música” do Brasil popular.

Em Salvador, o discurso da maior parte das pessoas sobre a música negra afirma que a criatividade resulta, antes de mais nada, da possibilidade de ela se inspirar no candomblé (o sistema religioso afro-brasileiro) e que, idealmente, essa criatividade, em suas formas contemporâneas, deve expressar-se através do samba-reggae e da *axé music*. O funk é considerado repetitivo, excessivamente tecnológico e moderno — uma espécie de inovação sem criação. É claro que essa imagem da relação entre a tradição e a inovação nos estilos musicais, fornecida pelos pais de meus informantes e pelos adultos em geral, baseia-se numa visão bastante estática dos estilos musicais e das preferências e do consumo de música. Na verdade, a história do samba é pontilhada de episódios de confronto autêntico, que sempre resultaram em letras interessantes, entre o imperativo de conservar as tradições/raízes e o de inovar o samba para mantê-lo vivo.<sup>82</sup> De qualquer modo, é importante enfatizar que os discursos hegemônicos, no Rio e em Salvador, a

respeito da origem da criatividade musical, produzem contextos diferentes em termos das possíveis descobertas musicais e em termos das novas formas que a cultura e a identidade negras podem assumir.

No tocante à música, Salvador e Rio de Janeiro têm uma inter-relação histórica, num intercâmbio musical contínuo. O Rio foi central na organização do Black Bahia: durante muitos anos, tanto os disc-jóqueis quanto os discos foram recebidos do Rio. Os bailes de charme, que, apesar de menos populares do que os bailes funk, animaram algumas discotecas baianas, buscaram inspiração no panorama charme do Rio. Uma diferença importante é que, em Salvador, nunca houve um grande setor negro apreciador do charme e com poder aquisitivo considerável, como existe no Rio: casais muito bem vestidos, seguindo a moda do fim dos anos vinte e dos anos trinta, e dispostos a gastar até 40 dólares por casal numa noite dançante. Talvez possamos ver, nesses bailes charme, uma versão moderna do que antes foi a gafieira carioca — uma instituição popular e predominantemente negra que, em sua maior parte, não chegou à Bahia.<sup>83</sup> Em Salvador, dançar samba costuma ser visto como coisa de gente jovem - este caráter juvenil é menos marcado no tocante o forró, a seresta e o samba de roda. Além disso, especialmente no caso do samba-reggae ou do “samba da pesada”, a dança também pode ser associada a um setor menos respeitável da classe baixa, a implicações sexuais explícitas, ou até ao comportamento de baixeza e “excesso de sensualidade” que costuma ser associado aos pobres — “a baixaria”. No caso de outros gêneros musicais, como a seresta, dançar é associado à geração mais velha, com mais de 50 anos. No caso do funk, o traje apropriado são as roupas esportivas e de praia; no caso do charme, os ternos e vestidos elegantes (seja de estilo tropical ou ocidental). Em Salvador, a “dança decente” — dançar junto, como casais — é muito menos popular do que no Rio entre os que estão abaixo dos 50 anos. Até os passos de dança são diferentes. No Rio, a postura da dança é mais inspirada no autocontrole, nos movimentos sinuosos e nos passos complicados que os virtuosos do bailado vão trançando pelo salão. Na Salvador de hoje, o bom dançarino tem que dar tudo de si. Seu “jogo de cintura” é visível para todos

os observadores. As implicações sexuais e o contato corporal são parte integrante da história do samba, mas, atualmente, esses aspectos são mais celebrados em Salvador do que em qualquer outro lugar do Brasil. O caráter do samba baiano, mais calcado na percussão, embora também sexualizado, e associado a sua relativa simplicidade, se comparado ao samba do Rio e de São Paulo — amiúde executado por grandes conjuntos, com mais instrumentos de corda e sopros, e não raro incorporando músicos profissionais —, sempre caracterizou o samba baiano como uma forma musical que é, sem dúvida, muito influenciada pelo que se costuma considerar a “tradição africana” na música (instrumentos de percussão, improviso, desafios e respostas), porém menos complexa e menos “cerebral”. Sabemos que nunca houve na Bahia, entre a intelectualidade local e o mundo do samba, o processo de sedução e inspiração recíprocas que caracterizou o samba no Rio de Janeiro, onde, em certos períodos da história da cidade, como a década de 1930, os intelectuais (brancos) e os músicos e compositores (geralmente negros) se juntaram e, nesse intercâmbio, definiram alguns dos novos cânones do samba (Vianna, 1995; Sandroni, 2001).

No intercâmbio musical entre a Bahia (raízes/sensualidade) e o Rio (modernidade/inação/malandragem) podemos ver a polaridade entre pureza e manipulação, que, mais do que apenas uma dicotomia, constitui uma parte essencial e criativa de todas as formas culturais associadas à produção cultural negra nos diferentes países. Como vimos no capítulo referente à relação entre a cultura afro-baiana tradicional e a nova cultura juvenil negra, há sempre uma tensão, nas culturas negras, entre as expressões “mais puras” — mais próximas das raízes “africanas” — e as que são sincréticas e manipuladas, expressando seu desejo de se fazerem presentes, ainda que como negras, na modernidade e em algumas das dimensões da “cultura branca” (Mintz, 1970; Mintz & Price, 2003; Gilroy, 1993). No Brasil, essa tensão opôs a *capoeira angola* (“pura”) à *capoeira regional* (“impura”), o *candomblé de orixá* ao *candomblé de caboclo* ou à *umbanda* (estes tidos como as formas corrompidas da religiosidade afro-brasileira, por haverem incorporado um número excessivo de elementos supostamente estranhos à tradição africana), e

o *samba à axé music*, em Salvador, ou ao *funk* e ao *charme*, no Rio –, e, no mundo do samba, opôs o *samba de raiz* ao *samba canção* (o tipo mais lento, que se assemelha à música pop).

Em termos dos fluxos globais de símbolos e produtos que se uniram para criar o que se poderia chamar de cultura negra internacional, tanto o Rio quanto Salvador ocupam uma posição periférica. Em termos da produção e dos centros de transmissão da maioria desses símbolos e produtos, o Rio e Salvador estão na categoria de receptores. Os centros situam-se no mundo anglófono, em cidades como Nova York, Londres e Los Angeles, embora se encontrem também em outras cidades não anglófonas, como Amsterdã e Paris, e ainda na Jamaica (Sansone, 1994).

No que concerne à acolhida dada às culturas e estilos vindos das áreas de produção, o Rio de Janeiro difere de Salvador. Historicamente, o Rio teve uma posição mais central em relação a esses fluxos. Isso tem a ver com o tamanho da cidade, com sua proximidade dos centros políticos e econômicos do Brasil e com a renda média mais alta, que facilita um estilo de vida e um padrão de consumo menos “locais”. Nas duas cidades, porém, a situação vem-se modificando, em decorrência do aumento geral do intercâmbio e das viagens internacionais. O mais importante é o crescimento de uma indústria da música internacional, na qual os estilos de “música negra” têm uma larga representação e são comercializados no Primeiro Mundo (Martin, 1996). Em Salvador, graças à existência de uma indústria e um mercado da música internacional, os músicos, empresários e produtores musicais mantêm um número crescente de contatos diretos com os centros de produção e comercialização da música no Primeiro Mundo e, em menor grau, até com outros centros importantes do Atlântico Negro (sobretudo a Jamaica), desta vez sem a intermediação do Rio. Graças a produtores musicais de grande iniciativa, como David Byrne, Arto Lindsay e o brasileiro Sérgio Mendes, residente nos Estados Unidos, bem como a gravadoras de música internacional como a Putumayo e a Planet, alguns cantores baianos negros, a partir do fim da década de 1980, começaram a aparecer em coletâneas de alta qualidade de música brasileira, de *world*

*music*, ou de música de percussão — ao lado dos músicos africanos e dos aborígenes da Austrália. Ironicamente, nenhum desses discos se encontra à venda nas lojas de discos brasileiras, ou, nos casos excepcionais em que são encontrados, ficam na seção de “música internacional” e costumam ser muito caros. Até o momento, não existem listas de campeões de vendas de *world music* no Brasil, nem tampouco os discos desse gênero são incluídos nas listas semanais liberadas pela associação dos produtores musicais, a NOPEM.<sup>84</sup>

## Tradição e globalização

O exemplo do funk em Salvador e no Rio de Janeiro contraria duas tendências do estudo das etnicidades negras jovens que foram alinhavadas na introdução, ou seja, a de que a cultura jovem é um processo global, que se desenvolve sistematicamente do centro para a periferia, e a de que os estilos juvenis de exibição concentram-se num único gênero musical. Tal como aconteceu com o reggae na Jamaica e no Reino Unido, ou com os primeiros tempos do hip-hop nos Estados Unidos, existe no Rio de Janeiro e em Salvador um grande grau de ecletismo nas preferências musicais e na utilização da música como marcador étnico. A periferia pode adotar uma atitude reativa, por mais subjugada que seja, em relação aos ditames estilísticos provenientes do centro dos fluxos globais. Naturalmente, a relação entre o local e o global é complexa, como também o é a que prevalece entre a cultura jovem global e as tradições musicais locais. O resultado desses contatos não é fácil de prever.

As tradições musicais — a cultura e o hábito referentes à música — são receptivas a sons, estilos e letras vindos de outros lugares. Algumas influências “de fora” permanecem e conseguem modificar os estilos “locais”. Outras simplesmente desaparecem. Embora os gêneros musicais eruditos e populares do Brasil sempre tenham sido mais receptivos às influências internacionais do que se costuma admitir (Perrone & Dunn, 2001), alguns aspectos da tradição musical brasileira são te-

nazmente locais. Movimentos musicais locais, como a *Bossa Nova* do fim da década de 1950 e dos anos sessenta, sediada no Rio de Janeiro, e a *Tropicália* da década de 1970, sediada na Bahia, são bons exemplos da interação com sons estrangeiros como o jazz, o rock e o pop (Veloso, 1998).

A tradição musical de Salvador e da região circunjacente do Recôncavo, assim como os discursos “intelectuais” e “populares” sobre a música baiana, são o filtro através do qual as influências “externas” são percebidas, reinterpretadas e, vez por outra, absorvidas. A absorção de um estilo ou tropo musical não implica, automaticamente, também a absorção do significado que têm esse estilo e esse tropo no contexto de que provêm. O significado do termo “funk” não é exatamente o mesmo no Brasil e nos Estados Unidos; duas décadas atrás, o sentido do termo “soul” também era diferente nos dois países. No Brasil, *soul* tornou-se uma palavra-valise que representava qualquer tipo de música negra moderna proveniente dos Estados Unidos, e a música soul associou-se a uma diferença de gerações e a um anseio pela modernidade negra, mais até do que a uma atitude de desafio contra o racismo e a favor do orgulho negro (Hannerz, 1970; Viana, 1988). Como vimos antes, no fim da década de 1990 havia até mesmo uma diferença no significado do funk entre os bairros de Periperi e Cantagalo. Similarmente, nas situações brasileiras que estudei, o termo *black* significa um conceito político para o militante negro e outra coisa para o jovem suburbano negro de classe baixa, para quem, em vez de ser um termo étnico e diacrítico, *black* representa um grupo de elementos e um meio cultural que combina a cor, a música internacional e a modernidade.

Num determinado contexto, o conteúdo crítico do funk, assim como de outros tipos de música negra, não depende de nenhuma qualidade intrínseca da melodia ou da letra.<sup>85</sup> O que transforma uma música, tida como música negra no Novo Mundo, num instrumento de negritude ou em seu oposto aparente — algo que seduz os não negros — não é a estrutura interna, nem tampouco a lógica da música — por exemplo, a função da percussão ou o fato de ela ser poli-rítmica, como sugeriram os irmãos Lomax e outros —, mas sim a posição dessa música e de seu

consumo nos campos do poder e do prazer entre negros e não negros. A idéia de música negra é um constructo que reflete o sistema local de relações raciais, a demografia de uma população específica e a tradição musical do lugar. A importância da expressão “música negra” não é idêntica em todos os contextos,<sup>86</sup> muito embora o universo simbólico associado à cultura negra internacional anglófona exerça uma influência poderosa e globalizante no Rio e em Salvador. Além disso, a relação entre a música, a cultura e a identidade negras não é estática e precisa ser problematizada.

Isso não quer dizer que não haja, na música negra, algo de singular que atravessa as fronteiras de diferentes países. Por um lado, ao cruzar o Atlântico Negro, a música desempenha um papel essencial na construção da identidade negra, tanto na versão tradicional quanto na versão contemporânea da cultura negra. Por outro lado, ao longo do tempo, a música negra desenvolveu-se não só como uma extensão de uma cultura musical africana, mas também como uma relação intensa com a música europeia intelectualizada e simplória (erudita e popular) vinda de tradições nacionais e culturais diferentes, retomando e reinterpretando instrumentos, danças, estilos de canto e letras musicais da Europa (Martin, 1991).<sup>87</sup> Nesse aspecto, compreendem-se melhor as muitas versões da “música negra”, bem como da produção musical em geral, tendo por pano de fundo o processo de internacionalização e, mais tarde, globalização da cultura urbana ocidental.

Nos casos do Rio de Janeiro e de Salvador, é claro, o vigor do “local” também é função da relativa ausência do “global”, ou melhor, de seu limiar dispendioso, que restringe o acesso dos “locais” em questão ao “global”. Nesse contexto, no entanto, uma das razões da penetração relativamente fraca de produtos estrangeiros é que o gosto musical local dá preferência aos produtos locais. Isso não é um simples resultado de barreiras culturais protecionistas, que vez por outra são propostas, mas nunca efetivamente implementadas, nem do fato de a chamada “música internacional” controlar apenas uma pequena parcela do mercado fonográfico no Brasil. Ao contrário, a música internacional é altamente promovida por gravadoras multinacionais, estações de rádio,



cadeias de lojas de discos e publicações vistosas (estas visando a um público leitor rico, de alta classe média), mas, apesar disso, com poucas exceções, nunca obtém grande sucesso. Da plethora de exemplos possíveis, ofereço três que são de importância especial. As reportagens semanais sobre música no prestigioso matutino carioca *Jornal do Brasil* são uma prova do contraste espantoso entre a promoção da música internacional e suas vendas reais: as duas principais listas das Dez Mais do rádio, que informam sobre as canções mais freqüentemente executadas na semana anterior, sempre incluem cinco a seis canções estrangeiras, ao passo que as duas listas dos Dez Mais Vendidos, preparadas por duas das principais cadeias de lojas de discos do Rio, nunca mencionam mais do que dois discos estrangeiros.<sup>88</sup>

Além disso, o imenso mercado de CDs piratas (hoje também chamados, em tom de brincadeira, de CD genéricos)<sup>89</sup>, parte dos quais são gravados no Paraguai, gira quase que inteiramente em torno da música local, comumente do tipo popular melodioso, como a dupla Rio Negro e Solimões (música sertaneja brasileira), de trilhas sonoras de seriados populares (que freqüentemente incorporam versões brasileiras de músicas estrangeiras) e do *sambanejo* (o estilo de samba mais comercial, mais superficial e mais lento).<sup>90</sup> Outra prova de que há um interesse maior pela música nacional é que quase nunca se encontram discos e CDs brasileiros com as reduções de preço com que é possível comprar muitos discos fabricados nos Estados Unidos. Noventa por cento destes últimos compõem-se de música ambiental, pop lento e música suave provenientes dos Estados Unidos, com títulos como os dos bem-sucedidos discos *Good Times Internacional* ou *Swing Times*, interpretados — como de praxe — por “Vários Artistas”. Curiosamente, os cantores latinos, como Julio Iglesias, da Espanha, Juan Luis Guerra, da República Dominicana, e, mais recentemente, Laura Pausini, da Itália, saem-se muito melhor no mercado brasileiro de discos e espetáculos ao vivo do que os cantores vindos do mundo anglófono. A popularidade desses cantores latinos pode ser explicada pela preferência local por certas linhas melódicas e estilos de interpretação, que são muito semelhantes em todos os países de língua espanhola, italiana e portuguesa.

Ademais, esses cantores latinos freqüentemente fazem sucesso no mercado brasileiro com uma ou duas canções (também) cantadas em português. Por outro lado, a música pop brasileira (desde o “Rei” Roberto Carlos até o conjunto de percussão Timbalada) costuma ser muito mais popular nos países latinos do que no mundo de língua inglesa. Em outras palavras, a internacionalização da música (pop) parece ocorrer de maneira mais completa dentro do que se poderia chamar de área cultural, ou, nas palavras de Anthony Smith (1990), de uma certa “família de culturas” — algo assim como o “Mundo Latino” —, ou de países com uma ampla tradição melódica, do que entre diferentes áreas e tradições culturais e lingüísticas.

À parte a resistência da tradição e das preferências musicais territorializadas, diferentes contextos estruturais também contribuem para a persistência de “localismos” nos fluxos globais relacionados com a cultura jovem e a cultura negra. Se decerto é fato que, nas grandes cidades de hoje, todos os estilos juvenis baseiam-se numa bricolagem — como é asseverado por estudiosos como Dick Hebdige, Massimo Canevacci e Ian Chambers —, também é verdade que isso não funciona do mesmo modo em todas as situações. Entre os jovens que entrevistei em minha pesquisa, provenientes das classes baixa e média, há poucas oportunidades de consumo ostensivo e agressivo dos produtos tidos pela maioria dos pesquisadores como essenciais para a criação de estilos jovens visíveis nas cidades do Primeiro Mundo (discos, roupas estilizadas ou de etiquetas famosas, revistas especializadas, aparelhos de videocassete ou videodisco, motocicletas, automóveis, equipamentos de som e instrumentos musicais, e assim por diante). Como na maioria das demais cidades do Terceiro Mundo, esses jovens também dispõem de pouca renda para gastar em suas atividades públicas de lazer (para custear o gasto em discotecas, shows, cinemas, lanchonetes e similares). Em outras palavras, o poder aquisitivo e a parcela da renda que pode ser gasta na esfera do lazer variam muito entre os jovens das cidades importantes do Atlântico Negro, como Nova York, Londres, Amsterdã, Rio de Janeiro e Salvador. A imitação, a subversão ou a criação de um estilo jovem não são idênticos em todos os lugares.

Por exemplo, a maneira como se constrói um estilo jovem, assim como os artigos que passam a representar sua essência, variam quando o indivíduo pode comprar e executar a música em seu próprio equipamento de som, ou quando só pode usufruir dela ao vivo — ouvindo rádio ou batucando com os amigos na rua.

Em Amsterdã, cidade em que fiz pesquisas por mais de dez anos, antes de me mudar para o Brasil em 1992, a situação era bem diferente. Nessa cidade, a criatividade dos jovens negros de origem surinamesa, em termos de estilos musicais e juvenis, baseava-se numa infra-estrutura informal, composta de caixas de som (aparelhos de rádio e toca-fitas portáteis), vídeos musicais e canais de televisão dedicados à música pop. Além disso, os astros mundiais do reggae e do hip-hop apresentavam-se com regularidade na Holanda. Essas oportunidades são raras no Rio e quase inexistentes em Salvador. No Brasil, é difícil dispor da MTV; em Salvador, ela só passou a ser transmitida a partir de outubro de 1996 — mais de dez anos depois da época em que surgiu em Nova York, Amsterdã e Londres — e só está disponível nos bairros urbanos de classe média em que existe TV a cabo, embora esta seja cara pelos padrões brasileiros. No Rio e em Salvador, o conhecimento das estrelas internacionais do reggae, do soul e do hip-hop costuma ser limitado. As pessoas tomam conhecimento desses gêneros musicais à distância (especialmente através das imagens que recebem pela televisão), mas muito pouco em espetáculos ao vivo. Londres, Paris e Nova York são encruzilhadas importantes dos diferentes gêneros de música pop internacional. Inversamente, o Rio de Janeiro e, em caráter crescente, Salvador representam fontes importantes para a produção de *world music*. Alguns exemplos, nesse aspecto, são os experimentos feitos por David Byrne e Paul Simon,<sup>91</sup> assim como o uso da música percussionística baiana (e de imagens pictóricas da pobreza urbana no Brasil) como pano de fundo de videocliques como “They don’t care about us”, de Michael Jackson, dirigido por Spike Lee e filmado *in loco* numa favela do Rio e no centro de Salvador. Isso implica que a posição e o poder de todas essas cidades no intercâmbio cultural global — e, por conseguinte, na hierarquia dos fluxos dentro do Atlântico Negro — vari-

am consideravelmente e são fundamentalmente maleáveis.

Espera-se que este capítulo ajude a expor e a indagar as razões por que, no Rio de Janeiro e em Salvador, não deparamos com as formas juvenis cristalizadas que assomam com destaque em textos etnográficos, matérias jornalísticas e filmes, como as subculturas *punk* e *rave* da Grã-Bretanha e dos Estados Unidos e as gangues mitologizadas de cidades norte-americanas. No Rio e em Salvador, observam-se tipos de comportamento e estilos que podem ser identificados como juvenis, mas que não estão ligados a um grande poder aquisitivo da maioria dos jovens nem a uma cultura desenvolvida de consumo da juventude. A circulação internacional dos estilos jovens e musicais vem crescendo com rapidez. Esse intercâmbio é de especial importância no que concerne aos gêneros musicais que são populares entre os jovens negros, como o funk, o hip-hop e o reggae. Isso não significa, entretanto, que tais estilos se baseiem em situações culturais ou estruturais semelhantes. A música, assim como os símbolos e os sonhos a ela associados, espalham-se muito mais depressa do que a moda, através da qual esses sons são coletivamente apreciados. No Atlântico Negro, as subculturas e estilos juvenis não se desenvolvem apenas de acordo com um único padrão, inspirado no que acontece no eixo Londres/Nova York/Los Angeles. A popularidade maciça dos bailes funk do Rio e de Salvador, através dos quais os jovens constroem sua própria versão do funk, é um bom exemplo de como os “locais” reinterpretem o “global” e de como certos aspectos das forças de globalização, em vez de criarem a homogeneidade, acabam sendo úteis para a criação de variedades locais da cultura negra jovem.