

# O *Drive* Canibalista *Funk*: partes da pessoa, matéria do artista

Mylene Mizrahi<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

## Resumo

Dando sequência ao exercício de imaginação conceitual realizado com o artista *funk*, elaboro sobre o nexo entre Estética e Política. Proponho uma abordagem para subjetivações artísticas *pop* periféricas. Como “pessoa distribuída” e junto a uma teoria afro-indígena brasileira, vemos o artista *funk* deixar partes de si e se apropriar de partes de outras pessoas, fazendo delas matéria com as quais se redistribuirá. A distribuição de si, os fazeres conectivos e as diferenças – geográficas, sociais e de gosto – colocadas em relação são materializadas por meio da escrita etnográfica, da teoria e do material videográfico. As estratégias de autoapresentação e de autorrepresentação potencializam a capilaridade do artista, trazendo para jogo as qualidades fractais da imagem e as estéticas corporais. Por meio do hiper-realismo – sobretudo sonoro e visual – o artista visibiliza a si e a sua “realidade”. Ofereço uma teoria da conectividade junto ao modo de criação do artista *funk* e ao modo de criação teórica-etnográfica realizado no texto.

**Palavras-chave:** Noção de pessoa; Fractalidade; Imagem; Apropriação; Artista *pop* periférico.

# The Canibalistical Baile Funk Drive: parts of the person, material of the artist

## Abstract

Continuing the conceptual imagination I exercise with the funk artist, I elaborate on the nexus between Aesthetics and Politics to propose an approach to pop peripheral artistic subjectivation. As a “distributed person” and in conjunction with Brazilian Afro-Indigenous theory, the funk artist leave parts of themselves and appropriate parts of others, making them their material to distribute themselves once again. The distribution of oneself, connective actions, and the differences – geographical, social, and in taste – placed in relation are materialized through ethnographic writing, theory, and videographic material. Strategies of self-presentation and self-representation enhance the artist’s capillarity, bringing forth the fractal qualities of the image and bodily aesthetics. Through hyper-realism, especially auditory and visual, the artist makes themselves visible and brings their “reality” to the stage. I offer a theory of connectivity along with the funk artist’s mode of creation and the mode of theoretical-ethnographic creation carried out in the text.

**Keywords:** Personhood; Fractality; Image; Appropriation; Peripheral pop artist.

Recebido em: 20/07/2023

Aceito em: 13/10/2023



Este trabalho está licenciado sob CC BY-NC-SA 4.0. Para visualizar uma cópia desta licença, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

I<sup>1</sup>

Em setembro de 2017, participei de uma audiência pública no Senado Federal para debater a “ideia legislativa” denominada “Criminalização do funk como crime de saúde pública a criança aos adolescentes e a família”, consulta lançada no portal e-cidadania do próprio Senado por um “web designer” paulista. Com a relatoria a cargo de Romário Faria, senador da República e antiga estrela do time de futebol Flamengo, e junto com os MCs Coringa e Bom Rum e dois representantes da Secretaria e do Conselho Nacional de Juventude, argumentamos a favor do *funk* e do despropósito que seria cercar a sua circulação. Plena de erros de português, não apenas em seu título como no texto da proposta, a tal “ideia” recebeu 21.978 apoios, número suficiente para que a matéria fosse levada para discussão.

Minha ida a Brasília aconteceu alguns dias após o cancelamento da exposição Queermuseum, em Porto Alegre, e duas semanas antes da polêmica em torno da *performance* “La Bête”, no Museu de Arte de São Paulo, o MASP. Mas se a tal ideia legislativa se deu em meio à ação de ativistas da extrema-direita, fez parte também de uma renovada onda de criminalização do *funk*, gênero musical cujos desenvolvimentos se confundem com o histórico de sua perseguição. Na esteira da audiência na capital federal, ocorreu uma outra, dessa vez na Câmara Municipal do Rio de Janeiro, conduzida por Verônica Costa, vereadora conhecida como “mãe loira do funk” e antiga sócia da equipe de som e selo musical Furacão 2000, até hoje gerenciados por seu ex-marido Rômulo Costa.

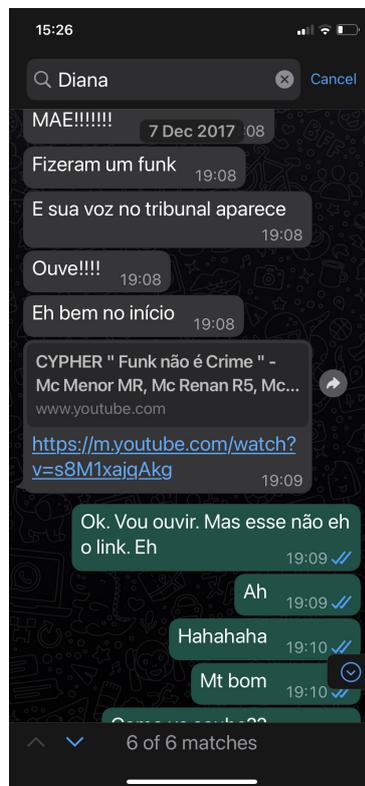
A investida contra o *funk* se deu junto a ativismos políticos mais amplos que visaram a supressão da diversidade – de gênero, estética, raça, classe, entre outros – que acompanhou o cenário de polarização política, culminando com a ascensão da extrema-direita ao poder. E junto, trouxe de volta a recorrente e propalada pergunta sobre se, afinal, o *funk* seria manifestação cultural legítima. Voltando a esta pergunta: se “Funk é cultura?”, passei eu mesma a me perguntar de que maneira o ímpeto provocativo do artista *funk*, de desafio permanente dos valores estabelecidos, ajudaria a entender sua recorrente criminalização. Argumentei que é porque o *funk* desvela certas contradições do Brasil que ele incomoda tanto (Mizrahi, 2020).

---

<sup>1</sup> Esse texto foi apresentado em versões mais sintéticas em diferentes encontros. Agradeço aos comentários recebidos na mesa *Materialidades etnográficas: fabular com as coisas* (33ª Reunião Brasileira de Antropologia, 2022), no Seminário *Decolonising Cannibalism Or Cannibalising The Decolonial* (University of Essex, UK, 2022), no Seminário *Popular Music in the Lusophone World: Politics, History, and Social Change* (Arizona State University, 2022). Agradeço ainda aos pareceristas anônimos da *Revista Ilha* que me ajudaram a dar mais contorno às minhas próprias ideias e elaborações. A responsabilidade sobre elas é, naturalmente, só minha.

Mas, para além dos eventos acadêmicos e políticos gerados pela nova onda de criminalização, aconteceu ainda uma série de programas televisivos e radiofônicos. Respondendo a um entrevistador do Fantástico, programa da Rede Globo, voltei ao “argumento” dos detratores do *funk* que diziam e seguem dizendo<sup>2</sup> que o “*funk* não é cultura, *funk* é lixo” e perguntei, dando a resposta: “Então o que é cultura? Cultura é algo vivo, em transformação o tempo inteiro, que fala da vida das pessoas”. Como era de se esperar, a entrevista repercutiu, inclusive nas redes, mas depois de alguns dias eu a esqueci. Passados alguns meses, uma de minhas filhas recebeu de uma amiga uma mensagem de WhatsApp, acompanhada de um *link* para um vídeo no Youtube, perguntando a ela se a voz ao princípio da música não era “de sua mãe”. E de fato era. Mas nunca me detive sobre o episódio, ao menos não como depois entendi ser ele merecedor.

Figura 1 – Print de tela de meu aparelho de telefone celular



Fonte: Acervo pessoal da autora deste artigo

O Centenário da Semana de 22 gerou debates, exposições, lançamentos literários<sup>3</sup>. O convite para participar de um seminário internacional, tendo por tema a antropofagia

<sup>2</sup> Há algumas páginas no Facebook guiadas por essa reivindicação, como: <https://www.facebook.com/funkelixo>, <https://www.facebook.com/profile.php?id=100067900511927> e <https://www.facebook.com/Funk-%C3%A9-lixo-cara-392140970979240>.

<sup>3</sup> Para os debates em jornais e revistas, cito “Semana de 22 deve ser revista, mas é delírio querer cancelá-la” (<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/12/catalogo-de-mostra-do-mam-sp-aborda-modernismo-alem-da-semana.shtml>) e “Semana de 22: críticos apontam mitos e ausências” (<https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2022/02/04/semana-de-22-em-centenario-criticos-apontam-mitos-e-ausencias.ghtml>). Para as exposições sugiro “Raio que o parta: ficções do moderno no Brasil” (Sesc 24 de Maio, São Paulo, SP), “Moderno quando? A Semana de 22 como motivação” (MAM São Paulo, SP) e “Nakoada: estratégias para a arte moderna” (MAM Rio de Janeiro, RJ). Para lançamentos literários menciono *Lira mensageira*: Drummond e o grupo modernista mineiro, de Sérgio Miceli (Todavia) e *O guarda-roupa modernista*, de Carolina Casarin (Companhia das Letras).

e o canibalismo, ofereceu-me o estímulo final para que eu levasse adiante a ideia de tirar algumas consequências do episódio narrado acima<sup>4</sup>. Consequências que explorei junto ao problema da apropriação, que tem sido mais correntemente explorado por meio de uma discussão sobre a “apropriação cultural” e que neste artigo abordarei a partir de uma discussão sobre a pessoa e suas partes – como contido em seu título: “partes da pessoa, matéria do artista”. Esse enquadre, penso, pode me oferecer mais rendimento, na medida em que me ajudará ainda a elaborar sobre a lógica criativa *funk*, como contida na expressão “rouba-rouba”. Mais especificamente, me voltarei para a apropriação de minha fala e voz realizada por parte de um coletivo de artistas *funk* com o fim de produzir a música “Funk não é crime”.

Dou sequência, assim, ao exercício de imaginação conceitual que venho fazendo com o artista *funk* e o mundo que ele descreve, com o intuito de expandir a discussão que iniciei com Mr. Catra e a “pessoa distribuída” de Alfred Gell (1998). Tal noção, me parece, oferece menos um conceito sobre o artista e mais a entrada para proceder a essa conceituação.

Após essa introdução, apresento uma síntese dos deslocamentos feitos pelo Rio de Janeiro por Mr. Catra, com os quais argumentei que o artista *funk* age conectivamente, colocando diferenças em relação. Em seguida, ofereço uma pequena revisão sobre a noção de pessoa com ênfase em teorias melanésias sobre a relação parte e todo. As duas seções subsequentes têm ambas como pano de fundo a discussão sobre a apropriação. Na quarta seção coloco em diálogo a antropofagia oswaldiana e outras contribuições teóricas afro-brasileiras com a etnologia indígena amazônica para na quinta seção, antes de concluir, retomar a noção de pessoa distribuída de Gell para propor que a nova geração de artistas aposta na fractalidade da imagem e em seu poder de circulação, destacando a dimensão política do fazer do artista *funk*. Seguirei, assim, elaborando sobre o nexo entre Estética e Política, e, ao expandir a discussão que venho fazendo sobre o sujeito criativo *funk*, proporei o tomarmos como modelo para diferentes subjetivações artístico-políticas, em especial as *pop*. Espero assim oferecer uma teoria da conectividade junto ao modo de criação do artista *funk* e ao modo de criação teórica-etnográfica realizado no texto.

## II

Em uma noite típica de circulação pelo Rio de Janeiro com Mr. Catra e seus parceiros, a jornada começou em torno das 21h e terminou aproximadamente às 7h da manhã seguinte. Nos encontramos na Praça da Bandeira, na Zona Norte da cidade, e aguardamos a van que logo chegou trazendo Mr. Catra de sua casa, em Vargem Grande, na Zona Oeste da cidade.

Rumamos em direção ao primeiro *show* da noite, que aconteceu na periferia da cidade, mais especificamente em um clube em Jardim Ideal, na Baixada Fluminense, próximo ao município de Duque de Caxias. Terminado o *show*, voltamos para o carro e deixamos a Baixada em direção ao próximo baile, o que nos levou de volta à Zona Norte

---

<sup>4</sup> Decolonising Cannibalism or Cannibalising the Decolonial, International Seminar. Department of Psychosocial and Psychoanalytic Studies, University of Essex, UK, September 9, 10, 17 2022.

da área metropolitana do Rio. Em Rocha Miranda, Mr. Catra realizou o segundo *show* da noite e sem maiores delongas voltou para a van, exceto para admirar a linda mulher que passou por ele.

Partimos para o Olimpo, a casa de *shows* na Penha Circular, bairro na mesma Zona Norte. Após o *show*, seguimos para o Clube Bangu Campestre, na Zona Oeste da cidade, onde ocorreu a quarta apresentação da noite. Na saída do salão, algumas moças aguardavam para tirar fotos com Mr. Catra, que parou e fez pose com cada uma delas, abraçando-as. De volta ao carro, surgiu a dúvida sobre qual rumo tomaríamos. Decidiu-se que íamos para a Rio Sampa, casa de *shows* em Nova Iguaçu, a maior cidade da Baixada Fluminense, mas o motorista perdeu o acesso e seguimos para a Fundação Progresso, na Lapa, bairro da Zona Central do Rio de Janeiro. Após a apresentação no Centro da Cidade, voltamos para a Rio Sampa, em Nova Iguaçu, com a van lotada pelos convidados recém-chegados de Mr. Catra. A entrada pelos bastidores da Rio Sampa foi sempre triunfal, com cumprimentos efusivos, de poucas palavras e muitos gestos. Mas chegamos tarde demais e não havia mais tempo para realizar o *show*.

Em outra oportunidade, descrevi detalhadamente essas passagens, oferecendo uma “etnografia da noite” do Rio de Janeiro, viajando com Mr. Catra e sua trupe, acompanhando os *shows*, as falas e as tensões pelo caminho, as ironias do artista. Argumentei sobre os fazeres conectivos do artista, as muitas diferenças que ele colocou em relação – diferenças geográficas, sociais e de gosto – e o Rio de Janeiro que ele e sua trupe costuraram com seus deslocamentos (Mizrahi, 2007; 2014).

Mr. Catra viveu sua vida de artista no trânsito: nos deslocamentos de carro, de van, de avião e em diferentes casas – a de sua família com Sílvia, o seu “flat” no Recreio, as de seus relacionamentos extraconjugais. Um trânsito que explicita o modo pelo qual ele rompeu com as limitações espaço-temporais, permitindo-lhe não aderir a qualquer tempo ou espaço. Como argumentei em outra ocasião (Mizrahi, 2018), Mr. Catra deliberadamente ocupou a margem para, em chave artística, perspectivar o Rio de Janeiro e as relações sociais que o compõem. Fez da margem um dispositivo de criação, um não lugar do qual perspectivar o Brasil. Ao não ocupar nenhum lugar social específico, ele se permitiu exercer crítica social e fazer música simultaneamente.

Este fazer conectivo comandou ainda suas *performances* artísticas, particularmente nos momentos em que cantava as paródias de músicas da MPB e do chamado *rock* Brasil, dois gêneros ícones da *identidade nacional*. Com as operações miméticas e irônicas que fazia, ele provocava seu público, que ria e, em muitos casos, gargalhava de si mesmo. Tais *performances* eram preferencialmente executadas em espaços privilegiados. Como suas paródias, Mr. Catra colocava mundos em relação: brancos e negros, a elite e a favela, o periférico e o estabelecido.

Na formulação de meu argumento, recorri ao conceito de “conexões parciais” de Marilyn Strathern ([1991] 2004), mas esteve subentendido a este a noção de “pessoa distribuída”, de Alfred Gell. Com as viagens de Mr. Catra, vimos ele e sua trupe se distribuírem, distribuírem sua agência e suas partes pela cidade, como um feitiço. Os deslocamentos de Mr. Catra nos mostraram o artista em suas potências conectivas e nos revelaram ainda outra dimensão de seu fazer, a de distribuidor de agência, permitindo-nos apreender os efeitos de sua “pessoa distribuída”. O conceito elaborado por Gell (1998) se

baseia na exúvia e na fractalidade, duas noções fundamentais e complementares entre si, que enfatizam o caráter essencialmente partível da pessoa que ultrapassa os limites do seu corpo individual.

Ao analisar o *volt sorcery* – “feitiçaria indicial” com a qual se causa danos à vítima por meio da injúria ou destruição de sua representação, icônica ou anicônica – Gell (1998, p. 96-154) chama atenção para o fato de seu poder de ação residir precisamente na similitude que o objeto construído tem com o seu protótipo, a pessoa a quem será impingido o dano. É esse ato de representar a vítima, seja por meio de sua figuração ou de sua nomeação, que concederá eficácia à feitiçaria, pois em última instância a vítima, que é também o protótipo da representação visual, é a responsável pela aparência do índice, transferindo para este sua agência. Entretanto, a representação, o índice, como é o bonequinho vodu, torna-se ainda mais eficaz quando lhe é acrescentado um fragmento físico, uma parte destacada da pessoa que será alvo da magia. Essa associação entre magia simpática e magia por contato, notada por James Frazer, é incorporada por Gell em sua teoria do índice. Pois as *exuviae*, as partes do todo, se assim desejarmos, não simbolizam metonimicamente o corpo da pessoa, mas são agentes. Partes destacadas da pessoa e assim sua “pessoa distribuída” que age sobre o mundo e sobre aqueles com quem estabelecem contato, ao mesmo tempo que sofrem como pacientes com as ações dos outros índices.

Nós sofremos, como pacientes, de formas de agência que são mediadas através de imagens de nós mesmos, porque, como pessoas sociais, nós estamos presentes não somente em nossos corpos singulares, mas em tudo o mais em nossos arredores que testemunhe nossa existência, nossos atributos e nossa agência (Gell, 1998, p. 103).

É a própria condição de pessoa social que nos faz “partível”. Por meio das *exuviae* que libera de seu corpo, o artista, o sacerdote ou o político influente, distribui sua agência, deixando traços e produzindo efeitos.

Gell está elaborando sobre a noção de “divíduo”, originalmente forjada por Marriot para falar sobre a pessoa no sul da Ásia e reconceituada por Strathern (1988) para abordar a pessoa dividual melanésia, a ser desdobrada por Wagner (1991) na “pessoa holográfica”. A noção de Gell contém tanto a dimensão relacional e representacional do “divíduo” e da “pessoa holográfica” como evidencia a agentividade das partes da “pessoa partível”. Tendo em mente o problema da apropriação, me detenho agora em uma discussão mais abrangente sobre a noção de pessoa.

### III

Se a abordamos de maneira ligeira, a discussão em torno da apropriação cultural parece remeter de imediato a uma noção de individualidade e propriedade particulares. Apropriar-se de algo de alguém significa expropriar o outro em prol de si mesmo e a despeito do outro. Emerge daí uma concepção de pessoa una, fechada, discreta, como na ideologia do individualismo conceituada por Louis Dumont (1992) e que receberá diferentes leituras ou interpretações, como em elaborações mais contemporâneas sobre

o sujeito autocontido, como fizeram notadamente Christina Toren (2010) e Anna Tsing (2015) para, por contraste, elaborarem, respectivamente, sobre a noção de individualidade e de humano.

À ideia de indivíduo como “artefato das próprias escolhas” ou da identidade que nos definiria em nossa singularidade, Toren oferece como alternativa o *self* autopoiético. Desenvolvendo as contribuições para a neurobiologia de Maturana e Varela (1980 [1972] *apud* Toren, 2021), Toren argumenta que o que define a nossa autonomia como seres humanos é a própria capacidade de produzirmos socialidade. Já para Tsing (2015, p. 28), o “ator individual e autocontido” é conceito que torna o próprio capitalismo viável, permitindo a escalabilidade da produção, que demanda recursos que não se transformem no encontro e possam ser deslocados de um lado para outro. Como no caso das *plantations* de cana-de-açúcar no Brasil Colônia, propiciadas por insumos agrícolas e mão de obra concebidos como autocontidos e intercambiáveis, passíveis de serem adaptados a diferentes ambientes e facilmente trasladados, inspirando a modernização e industrialização posteriores (Tsing, 2015, p. 37-43).

A noção de pessoa humana como autocontida pode ser pensada também na chave do indivíduo possuidor, muito cioso de si e de seus bens. O colecionador de James Clifford (1994) tem nos atos de colecionar os mesmos pressupostos do “eu ideal como possuidor” surgido no século XVIII (Handler *apud* Clifford, 1994), colocando em continuidade “ter uma propriedade”, “fazer um patrimônio” e “ter uma cultura”. Como nota Clifford, reunir em torno de si e do grupo “um mundo material” é prática mais ou menos universal, mas isso não significa que em toda parte essa acumulação seja possessiva. Como mostra Joanna Overing (1991), o individualismo dos amazônicos Piaroa, por exemplo, não toma o ato criativo como a expressão da pessoa que rompe com o passado e a tradição, expressão do “artista que rompe com as limitações do velho estilo” (Overing, 1991, p. 30). Se o colecionador de Clifford é expressão do individualismo possessivo, o artista que quer se ver *livre das amarras* da sociedade pode ser tomado como a epítome da pessoa ocidental.

Por sua vez, o artista *funk* me reenvia a um modo outro de conceituação da pessoa individual. A lógica apropriativa que engendra o *funk* carioca me permite conceituar uma noção de pessoa artística outra, que se faz na tensão entre o individual e o coletivo e na qual pesa o que e com quem se partilha, ou não. Não se trata de tomar o artista *funk* como um sujeito pródigo, que não se importa com problemas relativos à propriedade e, nesse sentido, por oposição ao colecionador e ao artista desenhados logo acima. São inúmeros os episódios marcados por disputas envolvendo MCs, DJs, produtores e compositores de *funk* em torno da propriedade de uma música ou *beat*. Como aconteceu com Mr. Catra.

Considerado o maior artista de *funk* carioca em suas primeiras décadas de existência (O Globo, 2018), o cantor, falecido nos últimos meses de 2018, em um dado momento de sua carreira, entendeu que era devido cobrar aos cantores de música sertaneja pelo uso do “tchun tchá”. Essa movimentação de Mr. Catra não deixou de ser surpreendente já que o “tchun tchá” é derivado de seu icônico *beat box*, como pode ser consultado em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dh4mPVEh91c>, sonoridade que foi incorporada a inúmeras bases de música *funk* sem que nunca tenha ocorrido ao artista cobrar por seu uso ou exigir o reconhecimento de sua autoria.

No vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gM8gsn72jR0>, é possível escutar a versão sertaneja do beat box de Mr. Catra, logo ao início – no trecho que vai de 15 a 30 segundos – da música “Eu quero tchu, eu quero tchá”, da dupla de cantores João Lucas & Marcelo.

Mr. Catra segue se distribuindo pelas mídias, pela música, pela imagem. Seu beat box continua a torná-lo presente em muitíssimas bases de *funk*, inclusive naquelas feitas após sua passagem, como no *medley* de *funk* com o qual a cantora *pop* Anitta se apresentou no VMA Awards, do canal MTV de televisão norte-americano, após receber em 2022 o prêmio de melhor música latina, como pode ser visto e escutado na minutagem entre 2:50 a 2:58 do vídeo disponível em: <https://youtu.be/wNj3FInCBrw>.

Mr. Catra permaneceu em modo distributivo em recente produção de Anitta: um *feat* com inserções de falas do próprio artista, como pode ser visto em: <https://youtu.be/-NEYgNY8IXo>.

A complexidade que a ideia de propriedade adquire entre músicos de *funk* pode ser aferida também com o caso do DJ que permite que durante sua apresentação uma música ainda não “editada”, não registrada nos órgãos competentes, seja gravada se aquele que a captura for um “parceiro” que em vez de tomar para si a propriedade ou a autoria da música, fará dessa sua posse para ampliar o espectro de ação da música e, portanto, do artista que a criou. Ou ainda como se deu comigo mesma que ao longo dos 18 meses de trabalho de campo sucessivamente pedi que colocassem em meu *pen drive* as produções que escutava no estúdio de gravação, mas só as fui receber na véspera de partir para o meu doutorado-sanduíche em Londres. Só depois de eu me tornar uma “parceira” da engrenagem que se articulou em torno de Mr. Catra que estive apta a receber um estoque relevante de músicas do artista e, assim, levar longe o nome do coletivo.

Portanto, esse modo conectivo de agir pelo mundo já estava contido no argumento que fiz com Mr. Catra, com quem insisti que a tarefa do artista *funk* é colocar diferenças em relação. O artista é, assim, um produtor de conexões, o que é feito se distribuindo pelo mundo e se fazendo presente em muitas frentes. Mas com o episódio que é mote deste artigo, quero mais propriamente explorar o modo pelo qual o artista *funk* faz das partes destacadas de outras pessoas sua matéria. Matéria de distribuição de si, mas também de criação e de composição de si.

Como exposto, essa *matéria* refere-se às partes destacadas da pessoa, de si mesmo ou de outros, e distribuídas pelo mundo ao agir sobre ele, na *performance* ou no fazer artístico. Portanto, essa personalidade artística *funk* nos envia a uma discussão sobre as partes da pessoa como contida na noção de pessoa forjada em etnografias conduzidas na Melanésia. Tal noção está presente na antropologia econômica ali desenvolvida, como na noção de posse elaborada por Annette Weiner (1992) e já prevista por Bronislaw Malinowski (1978) junto ao chefe trobriandês que, por meio da troca, amplia seu alcance e leva longe sua fama, como expandiu Nancy Munn (1986).

Weiner (1992) tem como estímulo a seu argumento a desconfiança que teria tido Malinowski sobre o poder político dos objetos trocados no *kula*, uma vez que eles não possuiriam qualquer valor intrínseco, estritamente econômico. Mas é mais propriamente sua leitura de “O ensaio sobre a dádiva”, de Marcel Mauss que me interessa destacar.

A antropóloga norte-americana se detém à esfera dos objetos designados por Mauss como *immeubles* para chegar à sua própria explicação para os motivos que fazem com que a coisa dada retorne aos seu lugar de origem. Enquanto, para o autor francês, as coisas retornam ao seu primeiro dono movidas pelo *hau*, Weiner argumentou que as coisas voltam ao seu proprietário original mais propriamente por elas serem inalienáveis. A manutenção dessas possessões é essencial na medida em que guardam a singularidade de uma pessoa ou grupo. São assim partes delas, as compõem. Além disso, elas não devem apenas ser preservadas e passadas de geração em geração, dentro do grupo, mas fortalecem o próprio grupo na medida em que circulam. As partes das pessoas e dos grupos devem ser assim distribuídas e participar de episódios importantes na “história” da coletividade.

Weiner contribuiu com as teorias da reciprocidade ao iluminar as interpretações dos escritos de Mauss com uma esfera que até então havia sido pouco explorada. A autora mostra brilhantemente como na economia do dom existe uma outra esfera que vai além da troca, à qual pertence tudo aquilo que é retirado do jogo da reciprocidade ou das rivalidades. E, assim, as trocas são vitais para as mulheres, pois são realizadas de forma a preservar justamente as possessões inalienáveis produzidas por elas. É por meio da troca e do que não é trocado que às mulheres é outorgado poder e autoridade. Dessa forma, e diferentemente do que emblematicamente mostra a teoria da troca de Lévi-Strauss (1982), torna-se impossível manter as mulheres no lado puramente doméstico e os homens exclusivamente no lado do poder político. Weiner mostra é que é da imbricação dos papéis que se pode apreender as dinâmicas de uma coletividade.

Nancy Munn (1986), em “The Fame of Gawa”, está mais propriamente preocupada com o modo por meio do qual o valor se constitui nas trocas *kula*, mostrando que algumas práticas são constitutivas desse processo, sendo a doação de comida a mais expressiva delas. Nesse aspecto, a tensão entre consumir a própria comida ou doá-la ilustra bem o argumento desenvolvido pela antropóloga, erigido sobre a produção de “espaçotempos” que são estendidos e ultrapassam a pessoa e o próprio momento da interação.

Pois se Munn descreve relações diádicas – a troca de conchas entre um homem e seu parceiro imediato –, as pessoas e as coisas envolvidas nessas transações não podem ser tomadas como entidades discretas, uma vez que nem as trocas nem seus “espaçotempos” são restritos. As conchas trocadas viajam para além dos homens, e essas viagens podem ser sequencialmente seguidas e definidas em qualquer instância como o caminho da concha, criando implicações e conectividades que os transcendem. As viagens das conchas *kula* criam um “espaçotempo” que transcende aquele das transações específicas (Munn, 1986, p. 57).

Munn (1986) toma certos resultados como ícones dos atos que os produzem. O corpo pode fornecer um desses “qualisignos”, uma vez que assume as qualidades que expressa, servindo como signo condensado de um “espaçotempo” mais amplo de que é parte. Comer a própria comida, ou comer em excesso não deixando para o outro o que se produz, gera um estado corporal sonolento. Essa qualidade assumida pelo corpo é icônica do “espaçotempo” restrito criado pela qualidade da relação entre os trocantes.

Mas se a fama e o corpo podem ser qualisignos, a fama é na verdade um componente extrasomático do *self* (Munn, 1986, p. 50). É o resultado de relações de troca bem-sucedidas,

propiciadas pela doação inicial de comida, que tem por fim não apenas produzir relações recíprocas de hospitalidade, mas influenciar a mente do receptor de modo a fazê-lo doar futuramente as conchas *kula* almejadas. Comer ou consumir a própria comida equivale a destruí-la, uma vez que cessa qualquer possibilidade de ela vir a produzir algum “efeito” para além do consumidor, impedindo qualquer expansão espaçotemporal. Fama refere-se, portanto, a um aprimoramento que transcende o ser material, corporal, e que se estende para além do corpo físico, ainda que faça referência a ele. Nesse aspecto, o nome exerce papel crucial, pois é ele que carrega a fama como dimensão móvel, circulante da pessoa, que viaja através das mentes e das falas dos outros para além de sua presença física (Munn, 1986, p. 105).

Mais adiante voltarei a essa dimensão móvel e circulante da pessoa que é a fama para tomá-la como sua parte destacada, compondo isso que estou chamando de matéria do artista *funk*. Por ora ainda, retomarei a noção de “pessoa distribuída” (Gell, 1998), muito própria à personalidade melanésia, discussão que agora empreendo de modo evidente junto ao *divíduo* de Marilyn Strathern (1988), à pessoa holográfica de Roy Wagner (1991) e que antes ainda foi explorada por Maurice Leenhardt (1997) com a pessoa personagem *kanak*.

A pessoa Kanak é mais um personagem. Ela se desdobra nas diferentes relações de parentesco, míticas que estabelece em sua vida em sociedade. Para cada uma dessas posições, ela possui um nome ou sobrenome. A essa noção de pessoa, corresponde também uma noção de corpo particular, na qual o corpo nada mais é que o suporte para o kamo, o ser vivente. Esse corpo que suporta o “personagem” em uma posição não denota um corpo único e fechado, mas representa todos os corpos na mesma posição, um grupo de pessoas cuja realidade social reside na posição em que estabelece uma determinada relação. O corpo é assim mutante, intercambiável, como são também os nomes, pois a cada relação, o personagem se reveste de um aspecto que demanda também um outro nome ou sobrenome. A pessoa kanak é fractal, aspecto enfatizado por Wagner, e partível, aspecto que Strathern refinará.

A pessoa, define Strathern (1988), é um “feixe de relações”. É compósita; divisível nas relações que a compõe e naquelas que ela faz e desmantela ao longo da vida. As relações são assim intrínsecas à pessoa, integrantes a ela, e não extrínsecas, como mais comumente conceituadas no Ocidente (Strathern, 1995). Na Melanésia, pessoa e organização social são feitas da mesma matéria-prima, relações, de modo que a pessoa contém o modelo da organização social. O corpo, por sua vez, é um testemunho da trajetória de vida da pessoa e sua aparência, ao mesmo tempo que mostra por meio da “forma adequada” que a troca de dádivas foi bem-sucedida, pode esconder por meio de uma aparência feminina que seu corpo é composto também de partes masculinas. Pois a pessoa é andrógina quando em estado neutro, composta de partes femininas e masculinas. E reúne suas partes em relação de sexo único na circunstância da interação social. Interação aqui que não é mais entre uns, como no interacionismo simbólico, mas entre *divíduos*.

Assim, se entre nós cada indivíduo é feito dos mesmos materiais, mas cada um recombinação de maneira única, ele é incompleto diante do social, como a criança, que

nasce e precisa ser gradativamente socializada, como notou Toren no debate sobre a validade teórica do conceito de sociedade (Ingold, 1994).

É também na Melanésia que Roy Wagner elabora sobre o ser individual vivente em sociedade que, argumenta, oferece uma noção de pessoa holográfica, fractal. Por fractalidade, Wagner quer se referir não a uma replicação como repetição idêntica, mas à derivação de uma pessoa em outras. A imagem é holográfica, não espelhada, e cada parte do holograma contém a informação que compõe todas as outras, as “relações integralmente implicadas” contidas em parte e todo, pessoa e agregado – mas não originam partes iguais. A pessoa fractal não é nem parte nem todo, mas “todo e parte a uma só vez”. O modelo genealógico, de acordo com Roy Wagner (1991), é o que melhor concretiza como a “pessoa fractal” não é ser individual nem grupo, mas “uma entidade composta [de] relações integralmente implicadas”.

#### IV

Ainda em fins dos 1980, Hermano Vianna (1988) propôs que o *funk* carioca poderia ser tomado como exemplar do que Oswald de Andrade chamou de Antropofagia. A frase “Só me interessa o que não é meu” sintetizaria, assim, o modo inédito com que a música *Black* norte-americana foi deglutida no Rio de Janeiro. Motivada por esse *drive canibalista funk* e ainda retendo em mente o problema da apropriação, quero agora trazer para minha conceituação do artista *funk* o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade (1999 [1928]). *Manifesto* que pode ser tomado como a contribuição mais original da reflexão brasileira para a discussão sobre a criatividade cultural expõe uma teoria da criação em que o aporte ameríndio e afro-brasileiro responde por sua singularidade. É nesse pendur e com o intuito de visibilizar tais contribuições que se pode também apreender reivindicações como as de Lélia Gonzalez (2019), de renomear como “Amefrica Ladina” esse marco geográfico que nos contém.

Nesse viés, dois aspectos desse célebre documento de Andrade (1999 [1928]) me interessam aqui. Um deles diz respeito a uma certa dissidência e rebeldia criativa que seria inerente à singularidade da cultura brasileira, evidente em passagens como as que podemos encontrar na página de número 3 da publicação original, na *Revista de Antropofagia*:

A reacção contra o homem vestido;  
Nunca fomos catechizados [...] Fizemos Christo nascer na Bahia;  
Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós;  
Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas;  
Nunca fomos catechizados. Fizemos foi Carnaval.

Como nota Luiz Antonio Simas (2020), se a historiografia das escolas de samba faz pensar que as agremiações contaram ao longo de boa parte de sua trajetória a história oficial, como se poderia depreender das letras dos enredos, da letra do samba, das fantasias e das alegorias, os tambores diziam outra coisa, perceptíveis apenas para aqueles que conheciam as histórias que eles contavam: “Quem aprendeu o tambor escutará a louvação aos orixás” (Simas, 2020, p. 30).

É essa “gramática dos tambores” que, segue Simas (2020), pode nos mostrar como as baterias, e mais especificamente seus *surdos*, podem constituir um campo de vivências e de, talvez por isso mesmo, elaboração de conceitos que permitiriam “desamarrar o mundo” (Simas, 2020, p. 26). Conteriam a dissidência e a rebeldia criativa que parecem próprias à cultura brasileira, como notei mais acima. O potencial conceitual contido nos ritos afro-diaspóricos parece mesmo ser inescapável, como nota Taísa Machado, criadora do Afrofunk, uma oficina de dança que transmite não apenas movimentos corporais como se erige sobre uma “ciência do rebolado”. Foi no terreiro que Machado se entendeu como uma pessoa que “cria conceitos sobre as coisas” (Machado; Faustini, 2020). Pensa conceitualmente sobre a dança, o corpo, o rebolado.

E é mesmo junto a um “balaio de conhecimentos versados nos terreiros” (Rufino, 2017, p. 19) que Luiz Rufino formula o que ele designa como uma Pedagogia das Encruzilhadas que tem por signo Exu e “faz da *encruza* um campo de possibilidades”. Seu projeto “não exclui nenhuma forma de conhecimento, mas as transgride e esculhamba”. A Pedagogia das Encruzilhadas não visa a substituir o *Norte* pelo *Sul*. Não aposta em um “fetichismo conceitual” e sim na transgressão “a partir do cruzo”. Exu fornece, assim, um arcabouço teórico que permite se debruçar sobre o conhecimento subalterno para a partir dele tecer conhecimentos e cruzá-lo a outros tantos já consagrados”. É esse o “[...] princípio exusíaco, segundo o qual se engole de um jeito para cuspir de outra forma [...] engolir de um jeito para restituir de forma transformada” (Rufino, 2017, p. 13).

Esse princípio, muito próprio também à antropofagia oswaldiana, é igualmente “a máxima da encruzilhada” que “não rejeita as conceituações abarcadas pelo pensamento moderno”. Exu é “senhor da boca coletiva”, “da boca que tudo come” e “esculhamba lógicas”.

Exu, Legba – a divindade das ruas e mercados do Daomé que veio morar no Brasil (Simas, 2020, p. 15) – e o artista *funk* produzem conexões e transgridem dicotomias; comunicam em vez de tiranicamente anularem diferenças.

Relação produtiva com a diferença que me leva ao segundo aspecto a ser enfatizado de *Manifesto*. Meu interesse recai sobre a ideia recorrente em etnografias amazônicas, de que a constituição da identidade e da singularidade do *socius* se faz na relação com a alteridade<sup>5</sup> Como vem notando Els Lagrou e no que concerne especificamente às artes dos povos amazônicos, a incorporação do outro não é feita de modo a digeri-lo, diluindo a diferença, e sim para, ao incorporar seus poderes, produzir uma coisa outra.

Essa lógica, eminentemente amazônica, pode ser ilustrada por meio da incorporação das miçangas na produção dos artefatos indígenas: uma mercadoria estrangeira, originalmente produzida por povos europeus que passa a ser constitutiva das artes ameríndias, como em rituais de fortalecimento do corpo. Um corpo forte, saudável, é um corpo adornado por miçangas. Um corpo “produzido por meio da incorporação ritual e esteticamente controlada de substâncias e forças agentivas que vêm de fora”. Esta concepção, inicialmente identificada entre os kaxinawá, vale para o universo ameríndio como um todo. Como nota Lagrou, “o poder agentivo de qualquer adorno ou matéria-

<sup>5</sup> Entre tantos outros cito, por suas posições seminais nos estudos da área, Clastres (2003) e Viveiros de Castro (2002).

prima, como contas, plumas, dentes e tinta, depende de sua relação com o dono, com aquele que o produziu” (Lagrou, 2016, p. 17)<sup>6</sup>.

A ponte entre esse pensamento ameríndio que tem na alteridade seu elemento fundante e constitutivo, como mostra a tradição etnológica na região, e a antropofagia de Oswald de Andrade é feita por Eduardo Viveiros de Castro. Em entrevista à também amazonista Luisa Elvira Belaúnde e tendo por tema o perspectivismo ameríndio e a proposição segundo a qual “todo vivente é um pensante” – com a ressalva de que “sujeito não é aquele que se pensa” e sim “aquele que é pensado (por outrem, e perante este) como sujeito” –, Viveiros de Castro afirma que “só é interessante o pensamento enquanto potência de alteridade”. Esta seria, continua, “uma boa definição de antropologia” e também “uma boa definição de antropofagia”, retomando a formulação oswaldiana: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (Viveiros de Castro, 2008, p. 116-129). Em outra entrevista, Viveiros de Castro reitera que a deglutição do outro não significa sua diluição, como poderia esperar o senso comum:

En realidad, lo que hice fue un juego de inversión conceptual medio perversa, pensé: “el canibalismo es normalmente interpretado como una absorción del Otro, una introyección del Otro; ¿y si fuera lo contrario, y si el canibalismo, en verdad, fuera una manera de salir de sí mismo, de transformarse en Otro, y no de transformar al Otro en sí?”. Al asimilar al Otro se reduce su alteridad. Hay una interpretación errada de la antropofagia oswaldiana (Viveiros de Castro, 2013, p. 267).

A antropofagia oswaldiana consiste assim em sair de si e se transformar em Outro e portanto não no Outro, lógica análoga a apontada por Michael Taussig (1993) em seu *Mimesis and Alterity*. O impulso de se transpor para a alteridade é assim uma segunda natureza, como, de novo, em *O Manifesto*: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”. Impulso mimético e imitativo que é para Taussig essencialmente criativo. Transpor-se corporeamente para o Outro visa não se transformar no Outro mas sobretudo assegurar a diferença, a singularidade. Esse lugar constitutivo da alteridade nos processos criativos esteve na base de como eu mesma conceituei o *modus operandi* do artista funk, como exposto na seção II mais acima.

Mas esse lugar constitutivo que a alteridade adquire nos processos criativos *funk*, como deixa evidente seu *drive canibalista*, me ajuda ainda a identificar um outro uso para a minha proposição de que partes destacadas da pessoa constituem a matéria do artista *funk*. Pois se, no modo distributivo, são as partes de si que o artista espalha pelo mundo, agora a ênfase recai sobre as partes tomadas e incorporadas de outras pessoas. São assim convertidas em partes de si, constituindo sua matéria também. Partes das quais o artista se comporá e com as quais distribuirá mais uma vez a pessoalidade *funk*. Vale assim nos determos sobre a discussão que faz Arnd Schneider (2006) sobre a apropriação para podermos explicitar de que modo nós mesmos estamos a concebendo neste texto.

Em sua pesquisa, Schneider (2006) mostra uma nova geração de artistas contemporâneos, identificados como portenhos – relativos à cidade portuária de Buenos Aires, capital da Argentina –, se apropriar de elementos de práticas culturais indígenas para

<sup>6</sup> Para a discussão sobre o “dono”, a qual espero explorar em outra ocasião, ver ainda as elaborações de Belaunde (2016), Fausto (2008) e Cesarino (2010).

se contrapor a um ideal de identidade nacional que se erige sobre a ideia de creolização, um *caldeamento* feito, contudo, de povos exclusivamente europeus. Essa concepção, argumenta Schneider (2006, p. 9), faz parte de uma ideologia nacional argentina mais ampla e os novos artistas buscam substituir esse *melting pot* por um novo paradigma de raízes construídas na América Latina.

Ao acompanhar o problema da apropriação, Schneider (2006) evidencia uma movimentação na arte contemporânea argentina motivada pelo repensar de uma concepção de identidade nacional fundada no caldeamento de povos exclusivamente europeus. Em meu caso, ao retomar o problema da apropriação, quero evidenciar como a conectividade ameríndia e afrodiaspórica para a qual aponta o Manifesto Antropofágico está contida nos fazeres conectivos do artista *funk*. E se Schneider problematiza o pouco espaço concedido ao indivíduo na consideração de modelos de mudança cultural – aspecto que, afirma, persiste na antropologia e mais especialmente na antropologia da arte – meu interesse aqui não é tanto recuperar o lugar do indivíduo para as análises antropológicas (Mizrahi, 2009; 2012; 2022), mas repensar a própria noção de indivíduo. E nesse aspecto, o artista *funk* e seus fazeres têm sido cruciais. Com ele, retorno à noção de pessoa distribuída para dar ênfase ao seu aspecto fractal e destacar a dimensão política do fazer do artista *funk* e o que venho designando como sendo o traço hiper-realista do gênero musical.

## V

Vimos que Gell se referia mais propriamente ao modo como o mundo poderia ser tomado como testemunho da pessoa, mundo pelo qual o artista deixa seus rastros, agindo sobre ele ao se distribuir por meio de partes destacadas de si, que podem ser fragmentos como pele, unha, pelos do cabelo. As exúvias que libera de seu corpo físico. Ao mesmo tempo, Munn, com sua conceituação de fama, está apontando mais evidentemente para o modo como as partes das pessoas não apenas fazem do mundo seu testemunho como ampliam mundos e carregam a pessoa.

Mas aliando a teoria melanésia da pessoa à teoria afro-indígena brasileira da criação que acabo de expor, podemos dizer que o artista *pop* periférico não apenas deixa traços e produz efeitos, mas igualmente se alimenta das partes dos mundos pelos quais passa. Pois se até aqui vimos que como “pessoa distribuída” ele deixa partes de si por onde passa, agora jogaremos a ênfase sobre as partes tomadas e incorporadas de outras pessoas que são, por sua vez, convertidas em partes de si, constituindo sua matéria também. Partes das quais o artista se comporá e com as quais distribuirá mais uma vez a personalidade *funk*, apostando na fractalidade da imagem. Como no caso com o qual abri este meu artigo. Sugiro, assim, enfaticamente que assistam aos momentos iniciais do *videoclip* da música em questão em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=s8M1xajqAkg>.

Considerando que podemos afirmar que a apropriação é inerente aos processos criativos de modo amplo, sejam eles artísticos ou intelectuais, esse vídeo, para além de dar carnadura ao processo que vim descrevendo até aqui, me permite falar das especificidades do *drive canibalista funk*. E se elaboro sobre a proposição de Vianna, quero trazer um dado a mais a ela.

Ao afirmar que o funkeiro é regido por um *modus operandi* antropofágico, Vianna propôs também que o mundo que esse sujeito criativo engendrou corria em paralelo ao mercado. Corria assim de modo independente, autônomo ao que poderíamos chamar de mundo oficial. O *funk*, dessa perspectiva, seria pura diferença. É verdade que Vianna escreve em um momento em que o *funk* era ainda desconhecido do grande público, o que se desfaz com o próprio processo de criminalização do gênero musical. Como notou Micael Herschmann (2000), a criminalização do *funk* se fez lado a lado à sua glamorização. Junto a ela, o gênero ganhou visibilidade. Nos anos de 1990, os chamados “arrastões” na praia de Ipanema, Rio de Janeiro, tiveram precisamente esse efeito. O *funk* carioca, em meio à criminalização dos seus agentes, tornou-se conhecido por meio das mídias, à época fundamentalmente os jornais impressos. E o artista *funk*, hábil em manipular o mercado em seu próprio benefício, capturou, essa lógica de modo sagaz, tornando-se possível dizer que o universo que ele engendra corre em paralelo e em relação (Mizrahi, 2016b). O *funk* se conecta mantendo a diferença, como é possível reafirmar com o vídeo de “Funk não é crime”.

As casas sem reboco explicitam a favela e evidenciam sua diferença em relação aos espaços da cidade formal.

Figura 2 – Imagem retirada do vídeo analisado e obtida por meio de *print* de tela



Fonte: YouTube (2017)

As roupas e acessórios de marca, por outro lado, não deixam dúvidas de que circulam todos por mundos que se cruzam.

Figura 3 – Imagem retirada do vídeo analisado e obtida por meio de *print* de tela

Fonte: YouTube (2017)

Nesse aspecto, os óculos de sol têm lugar emblemático, pois são de marca “gringa” – a Oakley – mas seu modelo, Juliet –, uma vez no Brasil, é consumido fundamentalmente nas periferias nacionais. Os óculos participam da constituição de um gosto próprio. Já os acessórios de ouro, em particular o fuzil como pendente, não deixam que se esqueça do lugar que o ilícito ocupa na produção dessa *cultura de favela*, que descreve um mundo não circunscrito e permanentemente atualizado pela vida. Como argumentei em outra ocasião (Mizrahi, 2020), o artista *funk* mostra um entendimento do conceito de cultura afeito aos seus usos contemporâneos e uma estética que, se pode ser pensada na chave da falta, elabora sobre o excesso.

Tornar-se visível traz à cena a “realidade” do artista *funk*. Antes isso era preferencialmente cantado, e as perseguições aos proibidos decorrem daí: do valor semântico da palavra e de seu poder de comunicação. Poder de “mandar” um “papo reto” sobre o cotidiano da vida nas periferias brasileiras. Hoje, contudo, o veículo mor é a imagem. Ou melhor, fazer música para o artista *pop* urbano periférico não é somente produzir som, mas é também produzir imagem, e, nesse contexto, a favela será sucessivamente reproduzida, como também nas exhibições dos dançarinos de Passinho como pode ser visto nos muitos vídeos do grupo de dançarinos Oz Crias em: <https://www.youtube.com/watch?v=EWUTyslfch0>.

Ou nas *performances* de, mais uma vez, Anitta, quando se trata de reivindicar seu ritmo de filiação, o *funk* carioca. Como no *videoclip* da música *Vai malandra*, entre tantas outras ocasiões: [https://www.youtube.com/watch?v=kDhptBT\\_-VI](https://www.youtube.com/watch?v=kDhptBT_-VI).

A mente criativa *funk* elabora sobre a materialidade da vida precária na periferia. Ao se posicionarem na periferia, falando daí e assumindo seu ponto de vista, o artista *funk* exhibe para seu público a realidade material da qual ela se constitui. E oferecem seus mundos criativos, imaginativos, mentais, elaborando sobre a precariedade e colocando em ação os mecanismos inventivos criados na própria favela. Se apropriam de elementos da cultura *pop* global disponibilizados pela mídia e que nem sempre se relacionam com o universo que querem tornar inteligível. Dessa perspectiva, trazer o território para o

primeiro plano pode reiterar uma origem, mas reitera também os universos imaginativos dos quais são índices.

É assim que esse fazer-se visível se faz acompanhar de uma estética do choque que se alimenta e é produto de partes destacadas de pessoas e do mundo. No caso da música *Funk não é crime*, partes apropriadas de mim mesma e de outros pensadores, e outras destacadas do artista que, como pessoa fractal, se distribui e age pelo mundo, levando longe sua mensagem. Um distribuir-se que se faz manifesto por meio da imagem, espalhando-se pelas redes e pelo meio digital. Retomando o excerto exposto mais ao início do artigo, podemos dizer que o artista *funk* é o agente e o paciente:

Nós sofremos, como pacientes, de formas de agência que são mediadas através de imagens de nós mesmos, porque, como pessoas sociais, nós estamos presentes não somente em nossos corpos singulares, mas em tudo o mais em nossos arredores que testemunhe nossa existência, nossos atributos e nossa agência (Gell, 1998, p. 103).

Podemos cogitar que as especificidades da apropriação no *funk* carioca se encontram a serviço de uma busca de visibilidade que, excessiva para alguns, contribui para que o *funk* “incomode” tanto e seja criminalizado. É por meio desse traço hiper-realista que o *funk* produz uma ficção avassaladoramente real, exagerando em suas cores.

Mas, ao se espalhar, o artista *funk* precisa lidar ainda com o desafio do mercado. Pois não se trata apenas de apropriar-se das partes de outras pessoas e distribuir suas próprias, mas existe uma tensão que não deixa de poder ser pensada na replicação da oscilação entre o individual e o coletivo, entre o que é o mesmo e o que é o outro. A questão parece ser sobre como controlar a circulação de sua produção de maneira que o seu *mana* não se dissolva pelo éter do mercado. Em outros termos, se é por meio disso que se chama mercado que o artista *funk*, como artista *pop*, leva longe sua mensagem, como assegurar que seu dado não se perca ou dissolva pelo volátil ambiente digital? Como assegurar que o que é próprio a si não se perca?

Essa pergunta talvez possa ser respondida por contraste ao Afrofuturismo, a narrativa contra-hegemônica sobre a experiência negra que não se deixa atravessar pela colonialidade. Pois o que estou chamando de dado ou de próprio a si, talvez, possa se aproximar do que se chamaria de ancestralidade. Na ficção afrofuturista, a ancestralidade é acionada como matéria para a produção de narrativas que expressam “o desejo de escapar daqui, de agora” (Amorim, 2020, p. 5) em direção a “um futuro prosteticamente aperfeiçoado” (Dery, [1994] 2020, p. 16) e que, portanto, só se realiza na ficção. Como nos ensina de modo visceral Toni Morrison (2007), em seu magistral “Amada”, o Afrofuturismo surge em resposta ao peso memorial da escravidão negra norte-americana. Em conversa com Paul Gilroy, Morrison esclarece que o livro não é um romance histórico, mas lida com o “poder da história” e a necessidade de uma “memória histórica” em face ao “desejo de esquecer os terrores da escravidão e a impossibilidade de esquecer” (Gilroy, 1993, p. 179). Já na *performance funk*, forma periférica brasileira, o artista, mesmo que ficcionado sobre o real, elabora sobre o presente com vias a denunciar esse presente como se desenrola à sua frente. Denúncia que, se não é sutil, é certamente ambígua, pois é na mesma medida em que o artista *funk* recusa “a sociedade”, denunciando-a, que ele ganha visibilidade e circulação.

O artista *funk* parece movido pelo presente por encontrar meios para impactar e denunciar o aqui e o agora. Ele fabula com as coisas do mundo e com as partes da pessoa, fazendo delas matéria de criação.

## VI

Neste artigo busquei conceituar com o artista *funk* um *modus operandi* para o artista *pop* periférico. Nesse processo, algumas particularidades de minha análise foram especialmente relevantes. Uma delas refere-se ao que chamo de hiper-realismo *funk*, com essa noção buscando dar conta de que se o artista descreve o real, não é tanto para realizar o que muitos veem como uma espécie de crônica do cotidiano precário, mas para elaborar sobre a precariedade, visibilizando-a. Por sua vez, o hiper-realismo *funk* me colocou a tarefa de elaborar sobre os modos apropriativos desse artista *pop*, que são modos políticos de agir sobre a materialidade do e no mundo.

Tomo assim esse artista como sendo eminentemente criativo, inventivo, em vez de pensá-lo na chave da falta. É a essa rebeldia que me referi ao analisar as passagens do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade. O artista *funk* não quer se tornar o outro, mas sim reter sua singularidade. Quer permanecer sendo outro mesmo que se conectando, parcialmente, à sociedade envolvente, ao mercado. Quer assim denunciar o cotidiano precário em chave artística. Outro aspecto relevante refere-se ao modo como esse artista se compõe e age, e aqui a teoria da pessoa melanésia e a afro-indígena, bem como as imagens, os dispositivos digitais e as mídias são cruciais nesses processos de subjetivação artístico-políticos, pois esse artista se alimenta e se refrata a partir de sua circulação pelo espaço público, espaço que inclui as ruas, o bairro, as festas, os *shoppings centers*, mas, de modo igualmente relevante, o espaço digital.

A aparência, como nas diferentes estratégias de autoapresentação e nos processos de autorrepresentação, se converte em instrumento potente na constituição da *persona* artística, permitindo falar não somente em uma estetização da política (Benjamin, 2012; Buck-Morss, 2012), mas em uma politização da estética (Rancière, 2005). O “artista” é assim produtor de obras e significados, mas também de conexões. Capaz de distribuir seus poderes e de colocar mundos em relação.

Os jovens artistas urbanos nos permitem adentrar processos artístico-políticos, demandando que os tomemos não tanto na chave do individualismo moderno (Dumont, 1992) ou como produtor de objetos que circulam na esfera do extraordinário (Clifford, 1994) e mais como ser compósito que se distribui pelo mundo (Gell, 1998) e coloca diferenças em relação (Mizrahi, 2014). Tornar-se líder hoje envolve recorrer a adornos, gestos, falas, cabelos, roupas para junto a eles produzir discursividades políticas e compor o *self*, compor sua *persona* artístico-política. As lideranças políticas se assemelham, assim, a artistas *pop*, como no caso dos fundadores do primeiro sindicato dos prestadores de serviço informais da Amazon, nos Estados Unidos.

Figura 4 – Christian Smalls, ao centro, fundador do sindicato dos trabalhadores da Amazon, Estados Unidos



Fonte: The New York Times (2022)

Dessa perspectiva, a estética diz respeito às estratégias de autoapresentação e de autorrepresentação engendradas pelos próprios sujeitos em sua circulação, o que inclui as imagens e os bens de consumo. Emerge assim como uma força, uma agência, e diz respeito menos ao estilo ou à forma, sem, contudo, excluí-los da discussão, e mais ao conhecimento produzido pelo corpo, pelos sentidos e também pela mente.

Por fim, o foco sobre a agência do artista, pensada a partir de sua habilidade de se distribuir pelo mundo por meio de sua autoimagem mais do que por meio do “objeto de arte”, permite repensar a própria ideia de “arte urbana”, que tradicionalmente se refere às produções visuais imobilizadas no mobiliário urbano, o que desloca da cena a ideia de marca gráfica deixada sobre a cidade, para dar lugar a uma discussão que não descarta a visualidade, mas a faz junto ao corpo em *performance* e à efemeridade.

As estratégias de autoapresentação e autorrepresentação são empregadas para potencializar a capilaridade da imagem do artista, trazendo para o jogo as qualidades fractais da imagem visual e as estéticas corporais. São borradas, assim, as fronteiras dos mundos *on* e *offline*, permitindo repensar o que seria o espaço público e a cidade, colocando problemas para uma definição estrita de Antropologia Urbana, de Etnografia Digital, da oposição discurso midiático/discurso nativo.

## Referências

AMORIM, Tomáz (org.). Apresentação. **Ponto Virgulina**, [s.l.], edição temática: Afrofuturismo, n. 1, p. 5-8, 2020.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. **Nuevo Texto Crítico**, [s.l.], v. 12, n. 23/24, p. 25-31, 1999 [1928]. DOI: <https://doi.org/10.1353/ntc.1999.0017>

- BELAUNDE, Luisa Elvira. Donos e pintores: plantas e figuração na Amazônia peruana. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 3, p. 611-640, 2016.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: CAPISTRANO, T. (org.). **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 9-40
- BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. *In*: CAPISTRANO, T. (org.). **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 155-204.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. Donos e Duplos: relações de conhecimento, propriedade e autoria entre Marubo. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 53, n. 1, p. 147-197, 2010.
- CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.
- CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. **Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional**, [s.l.], n. 23, p. 69-89, 1994.
- DERY, Mark. De volta para o afrofuturo. **Ponto Virgulina**, [s.l.], edição temática: Afrofuturismo, n. 1, p. 14-65, [1994] 2020.
- DUMONT, Louis. **Homo hierarchicus: o sistema de castas e suas implicações**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- FAUSTO, Carlos. Donos Demais: maestria e domínio na Amazônia. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 329-366, 2008.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**. 46. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- GELL, Alfred. **Art and agency, an anthropological theory**. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- GILROY, Paul. Living memory: a meeting with Toni Morrison. **Small acts**. Londres: Serpent's Tail, p. 175-182, 1993
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da Amefricanidade. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 341-352.
- HERSCHMANN, Micael. As imagens das galeras funk na imprensa. *In*: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et al. (org.). **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 163-196.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 [1936].
- INGOLD, Tim. The concept of society is theoretically obsolete. **Key Debates in Anthropology**, Routledge, p. 45-80, 1994.
- LAGROU, Els. Introdução. **No caminho da miçanga: um mundo que se faz de contas**. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2016.
- LEENHARDT, Maurice. **Do kamo: La persona y el mito en el mundo melanesio**. Barcelona: Paidós, 1997.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1982.
- MACHADO, Taísa; FAUSTINI, Marco. **O Afrofunk e a Ciência do Rebolado**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.
- MALINOWSKI, Bronislaw. **Os argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné, Melanésia**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores).

- MIZRAHI, Mylene. Funk, religião e ironia no mundo de Mr. Catra. **Religião e Sociedade**, v. 27, p. 114-143, 2007.
- MIZRAHI, Mylene. De agora em diante é só cultura: Mr. Catra e as desestabilizadoras imagens e contra-imagens Funk. In: GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott. (org.). **Devires Imagéticos**: representações/apresentações de si e do outro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p. 203-231.
- MIZRAHI, Mylene. É o *beat* que dita: criatividade e a não- proeminência da palavra na estética Funk Carioca. **Desigualdade & Diversidade**, [s.l.], n. 7, p. 175-204, jul.-dez, 2010.
- MIZRAHI, Mylene. Mr. Catra: cultura, criatividade e individualidade no Funk Carioca. In: GONÇALVES, Marco Antônio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vania. (org.). **Etnobiografia**: subjetivação e etnografia. Rio de Janeiro: 7letras, 2012. p. 109-136.
- MIZRAHI, Mylene. **A estética funk carioca**: criação e conectividade em Mr. Catra. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.
- MIZRAHI, Mylene. A música como crítica social: lógica dual e riso conectivo no funk carioca. **Revista Antropológicas**, [s.l.], v. 27, p. 64-96, 2016a.
- MIZRAHI, Mylene. Produzindo estilo negociando sentidos: arte, mercado e criatividade junto ao funk carioca. **Antropolítica**, Rio de Janeiro, v. 40, p. 252-273, 2016b.
- MIZRAHI, Mylene. Mr. Catra e sua vontade pela margem: judaísmo, negros e brancos na formação de um artista não erudito. **Religião e Sociedade**, [s.l.], v. 38, n. 3, p. 19-40, 2018.
- MIZRAHI, Mylene. Funk é cultura? Arte, racismo e nação na criminalização de um ritmo musical. **METAXY: Revista Brasileira de Cultura e Políticas em Direitos Humanos**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 40-59, jan.-jun. 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metaxy>. Acesso em: 15 jul. 2023.
- MIZRAHI, Mylene. Etnobiografia, margem e criação: Mr. Catra e as conexões entre brancos, negros e judeus no funk carioca. In: CARVALHO, Alessandra Isabel de *et al.* (org.). **Memórias, histórias e etnografias**: estudos a partir da história oral. Ponta Grossa: Ed. UEPG; Editora UFSM, 2022. . p. 209-229.
- MORRISON, Toni. **Amada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- MUNN, N. **The fame of Gawa**: a symbolic study of value transformation in a Massim (Papua New Guinea) Society. Durham: Duke University Press, 1986.
- O GLOBO. **Mr. Catra foi a maior figura dos primeiros 30 anos do funk carioca**. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/analise-mr-catra-foi-maior-figura-dos-primeiros-30-anos-do-funk-carioca-23054362>. Acesso em: 15 jul. 2023.
- OVERING, Joanna. A estética da produção: o senso de comunidade entre os cubeco e os piaroca. **Revista de Antropologia**, São Paulo, n. 34, p. 7-33, 1991.
- RANCIÈRE, Jaques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RUFINO RODRIGUES JR., Luiz. **Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas**. 2017. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- SCHNEIDER, Arnd. **Appropriation as practice**. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- STRATHERN, Marilyn. **The gender of the gift**: Problems with women and problems with society in Melanesia. Berkeley: University of California Press, 1988.
- STRATHERN, Marilyn. Necessidades de pais, necessidades de mães. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 303-329, 1995.

- STRATHERN, Marilyn. **Partial connections**. 2. ed. Lanham: Altamira Press, [1991] 2004.
- TAUSSIG, Michael. **Mimesis and alterity**: a particular history of the senses. London: Routledge, 1993.
- THE NEW YORK TIMES. **Christian Smalls está liderando um movimento trabalhista com moletons e tênis**. Em abril de 2022. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2022/04/06/style/christian-smalls-style-amazon-union.html>. Acesso em: 15 jul. 2023.
- TOREN, Christina. A matéria da imaginação: o que podemos aprender com as crianças fijianas sobre suas vidas como adultos. **Horizontes Antropológicos**, [s.l.], v. 16, n. 34, p. 19-48, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v16n34/02.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2023.
- TOREN, Christina. Mente, materialidade e história: como nos tornamos quem somos. In: BANNELL, Ralph.; MIZRAHI, Mylene; FERREIRA, Giselle. (org.). **Deseducando a educação**: mente, materialidade, metáfora. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2021. p. 181-206.
- TSING, Anna. **The mushroom at the end of the world**: on the possibility of life in capitalist ruins. New Jersey: Princeton University Press, 2015.
- VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Imanência do inimigo. In: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem**: e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac e Naify, 2002. p. 265-294.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos (entrevista realizada por Luisa Elvira Belaunde. In: STRUTZMAN, R. (org.). **Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 116-129.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Epílogo ¿Cómo salir de Brasil? Diálogo para La mirada del jaguar. In: SCHAVELZON, Salvador. **La mirada del jaguar**: introducción al perspectivismo amerindio. 1. ed. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013. p. 253-285.
- WAGNER, Roy. The fractal person. In: GODELIER, M.; STRATHERN, M. (ed.). **Big men and great men**: personifications of power in Melanesia. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. p. 159-173.
- WEINER, Annette B. **Inalienable possessions**: the paradox of keeping-while-giving. Berkeley, Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1992.
- YOUTUBE. **CYPHER “Funk Não é Crime” – MC Menor MR, MC Renan R5, MC Guuh e MC Bob Boladão (OQ Produções)**. Em 6 de dezembro de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=s8M1xajqAkg>. Acesso em: 15 jul. 2023.

### Mylene Mizrahi

Doutora em Antropologia Cultural (UFRJ/UCL), Professora na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), coordenadora do Estetipop (laboratório de pesquisa antropológica em estética, política e cultura pop) e Jovem Cientista do Nosso Estado. É autora de *A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra* (Prêmio IPP-Rio Maurício de Almeida Abreu, Secretaria Municipal de Urbanismo, RJ) e de *Figurino funk: roupa, corpo e dança em um baile carioca*, publicados pela editora 7Letras.

Endereço profissional: Rua Marquês de São Vicente, n. 225, Gávea, Rio de Janeiro, RJ. CEP: 22451-900.

E-mail: [mylenemizrahi@gmail.com](mailto:mylenemizrahi@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0661-2273>

### Como referenciar este artigo:

MIZRAHI, Mylene. O Drive Canibalista Funk: partes da pessoa, matéria do artista. **Ilha – Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 26, n. 2, e95563, p. 6-27, maio de 2024.