
FUNK, RELIGIÃO E IRONIA NO MUNDO DE MR. CATRA

Mylene Mizrahi

As páginas que seguem têm por objetivo fazer dialogar *funk* e religião através de uma *persona* que nos permite acessar a visão de mundo dos jovens das classes populares cariocas. Mr. Catra, cantor e *performer*, diferentemente de outros artistas do universo *funk*, organiza suas performances a partir da integração de três planos mais comumente alocados em domínios isolados: um deles religioso, um outro que versa sobre a sexualidade e o erotismo e, um terceiro, que gira em torno do consumo de drogas ilícitas, mais especificamente a maconha. O artista produz assim uma narrativa de resultado contra-intuitivo, ao tematizar a religiosidade em um contexto artístico tradicionalmente associado ao erótico e à violência, ao mesmo tempo em que manifesta diversos pontos de contato com relação a aspectos mais amplos de uma cosmologia *funk*.

Em contextos exteriores aos *shows*, notamos que é através do discurso articulado em torno da religião que Mr. Catra comunica o seu posicionamento político face ao mundo envolvente, posicionamento este que tende a expressar, através de suas reivindicações, o ponto de vista da própria juventude favelada, principais criadores e consumidores do ritmo musical aqui em questão. Entretanto, em contextos performáticos, é a ironia, mais do que a religião, que surge como elemento de potencial uso político. É através do riso que artista e público desafiam a e se defendem da autoridade opressora, desestabilizando o poder.

Este artigo foi construído em torno de três situações empíricas diferenciadas. A primeira delas, no que toca à própria organização deste texto, diz respeito às performances do artista. A descrição que realizo das apresentações de Mr. Catra está baseada em uma estrutura que se repete ao longo da grande maioria de seus *shows* e em torno da qual são feitas algumas variações, que dependem do próprio público presente bem como do local que o abriga. A última das circunstâncias em que apresento o artista de certo modo se opõe à primeira e é composta por uma entrevista formal, concretizada na residência de Mr. Catra, durante a qual este discorreu sobre aspectos relativamente privados de sua vida. Conectando estas duas esferas da sua história pessoal, uma marcadamente pública e a outra mais doméstica, estão os próprios bastidores dos *shows*, que se desenrolam de fato no carro que transporta o MC¹ e seu grupo, composto não só por profissionais mas também por seus convidados particulares. É neste momento que se torna possível observar com mais clareza como a vida artística de Mr. Catra se mistura à sua vida pessoal, mistura esta que se reflete em seu próprio processo criativo e que se encontra expressa no resultado do mesmo, em sua arte.

As incursões ao campo, estimuladas pela confecção deste texto, resultaram inicialmente no meu comparecimento, como espectadora, a três *shows* do artista, em dias e locais distintos. Posteriormente, entrevistei Mr. Catra em sua casa, fato que possibilitou o início de uma relação de colaboração e a oportunidade de acompanhar o MC, junto com sua trupe, em jornadas noturnas realizadas para o cumprimento de sua atribulada agenda profissional. O presente artigo se beneficia ainda do material etnográfico recolhido em pesquisa anterior (Mizrahi 2006), conduzida em torno da indumentária *funk* e suas relações com as distintas manifestações estéticas que compõe o “baile *funk*”, dentre elas as performances dos cantores e dançarinos profissionais. É ainda em continuidade com a referida pesquisa que a idéia de elaborar este texto sobre Mr. Catra surgiu, conectando assim interesses e saberes anteriores à investigação atual, que tem por objetivo realizar uma etnografia da arte a partir da estética que se articula em torno do *funk*.² Nesse sentido, a reflexão que ora apresento faz parte do processo de construção de conhecimento em que me encontro envolvida.

As performances

As saídas para os *shows* são feitas em grupo, em um único carro, uma espécie de furgão que nos leva para localidades tão distintas entre si como os municípios de Teresópolis, Duque de Caxias, Itaguá, Cabo Frio e Sepetiba, ou os bairros cariocas de Bangu, Centro, Barra da Tijuca, e Gávea, dentre outras áreas do Estado do Rio de Janeiro, todas elas afastadas geograficamente uma das outras. As noites começam entre nove e dez horas, quando nos encontramos

em algum ponto da cidade previamente determinado, e podem acabar às oito horas da manhã do dia seguinte. Além dos *shows* feitos na cidade do Rio de Janeiro e suas imediações, o artista frequentemente se apresenta em outros estados brasileiros, ocasiões em que a lógica do deslocamento espacial muitas vezes permanece, de modo que o grupo pode em um mesmo fim de semana fazer um *show* em Manaus, em seguida voar para a apresentação em Porto Alegre, para enfim se exibir em Goiânia. Além disso, Mr. Catra realiza turnês anuais na Europa.

A trupe tem uma formação básica que envolve, além do próprio MC, o seu empresário, Pigmeu, e Edgar, o DJ. Estes três compõem a fase artística que eles mesmos chamam de “projeto Catra”, que conta ainda com Sabrina, a produtora. A eles se somam, sempre que as saídas são feitas para a realização de *shows* no Rio de Janeiro e seu entorno, um técnico de som e dois seguranças. Podem nos acompanhar ainda outros músicos profissionais, como cantores de *hip hop*, baixistas e guitarristas, e amigos pessoais do artista, alguns deles simultaneamente envolvidos na engrenagem artística, como o polivalente Luis Carlos. Este último mora junto à Mr. Catra, realiza alguns serviços em sua casa, eventualmente se apresenta como MC nas performances do artista, bem como desempenha o papel de produtor e divulgador de seus CD's. Atualmente, filma as performances de Mr. Catra para a produção de um DVD a ser comercializado.³

As performances de Mr. Catra são bem estruturadas e marcadas pela convivência peculiar de três discursos muitas vezes considerados como esferas não-conectáveis e costumeiramente reproduzidas de maneira isolada. O artista une em suas apresentações religiosidade, sexualidade e ilegalidade em planos não superpostos e tampouco hierarquizados.

Invariavelmente o MC abre seus *shows* entoando o refrão de um louvor, acompanhando o ritmo de uma batida *funk*, executada pelo DJ Edgar em sua bateria eletrônica:

O Senhor é meu pastor
e nada me faltará!

A primeira frase é proferida pelo cantor e a segunda é acompanhada pela batida ritmada e pelo público, que a profere como em resposta ao MC.

Em seguida é executado o seguinte trecho da canção “Minha facção”.

Minha facção
é o bonde de Deus
já fui ladrão
e conheço o breu
se liga rapaziada

essa é que é a parada
Catra, o fiel
sinistro da Baixada
Catra, o fiel
sinistro da Baixada

Catra, o fiel
maluco pode *crê*
minha facção
fortalece você
só não vale *corrê*
vem *representá*
se ajoelhou
mano, vai ter que *orá*

Humilde e sinistro
representação
a minha facção
fortalece você
eu *estô* ligeiro
sempre atento e esperto
se ajoelhar
tem que fechar com o certo

No momento seguinte, o MC faz um corte e se dirige ao DJ, em tom simultaneamente solene e jocoso e que gradativamente assume ares imperativos: “DJ Edgar, por favor, que soem as trombetas da putaria!”. Um som de trombetas⁴ invade o espaço, acompanhado do que seria o ruído do galopar de cavalos. Em seguida o MC, usando a potência de sua voz, anuncia: “Vai começar a putaria!”. Mr. Catra executa então diversas canções eróticas, que costumeiramente falam das benesses do sexo oral ou da troca sexual com várias e simultâneas mulheres. Até o ano de 2006, como foi-me possível observar a partir do trabalho de campo que venho desenvolvendo em torno do *funk* desde 2003, este momento propiciava a oportunidade para que muitas moças da platéia subissem ao palco. Participavam da performance, dançando, estimuladas pelo MC através das próprias canções.

Ah...
Vem! Mariana, Juliana, Marieta, Julieta
Vem Aline, Yasmine, Jaqueline
Vem Andréia, vem Lucécia
Vem Iara, vem Jussara

Vem a Cláudia, vem Amana, vem Amanda

Vem todo mundo!
Ah, vem, vem, vem
Vem, vem, vem
Vem, vem, vem
Ah, vem, vem, vem
Vem, vem, vem

Pára!
Só não vem aquela que fala demais
Tá ligado?
Aquela que fala demais pode ficar lá
Fica lá minha filha

Saia da janela
Vê se tu se toca
Mulher de verdade
Gosta mesmo é de piroca

Então...
Ah vem, vem, vem nhanha
Vem, vem, vem nhanha
Vem, vem, vem nhanha
Ah vem, vem, vem nhanha
Vem, vem, vem nhanha
Vem, vem, vem nhanha

Ela foi na minha casa
Tirar o meu sossego
Ficou cheia de marra
Depois pediu arrêgo
Tremeu de perna bamba

Quando sentiu meu instrumento
Quero ver tu *rebolá*
Ha ha! Com tudo dentro
Eu quero ver tu *rebolá*
Ha ha! Com tudo dentro

Então...

Ha ha ha! Vem, vem, vem nhanha
Vem, vem, vem
Vem, vem, vem
Com tudo dentro hein
Ha! vem, vem, vem nhanha
Vem, vem, vem
Ha! Vem, vem, vem
Ah...
Ha! vem, vem, vem nhanha
Vem, vem, vem
Ha! Vem, vem, vem
Ah...

Ai eu quero namoro
Quero compromisso
Quero casamento
Só se você *rebolá*
Ha ha! Com tudo dentro
Então...

Ha ha ha! Vem, vem, vem nhanha
Vem, vem, vem
Vem, vem, vem
*Podi vir...*⁵

Esta canção permanece fazendo parte do repertório das músicas executadas nos *shows*, mas as subidas ao palco são impedidas através da ação dos seguranças que protegem o artista e sua equipe ou daqueles contratados pelas casas de espetáculo que abrigam as apresentações do MC.

Em seguida, Mr. Catra grita para a platéia que ele quer ouvir “o grito dos maconheiros”. O público corresponde ao MC que em seguida pode cantar um trecho de uma música *reggae*, “*I wanna love you, and treat you right. Everyday and everynight, will be together...*”, e saúda o seu autor bem como outro cantor brasileiro conhecido pelo uso que faz da maconha e dos discursos que articula em torno da mesma: “Viva Bob Marley! Viva Marcelo D2... E viva todos os maconheiros presentes!”⁶. Na seqüência, é interpretado um trecho da canção “Bonde dos maconheiros”.

Ô, ô, ô, ô, ô
Cadê o isqueiro?
Demorô, formá

O bonde dos maconheiros

Não fume cigarro...

Não beba uísque...

Antes de encerrar a sua apresentação, Mr. Catra retorna às odes religiosas. Grita: “Pra finalizar do jeito certo. Pode acreditar!”, e canta: “O Senhor é meu pastor, e nada me faltará!”. Pode ainda pedir palmas “pra quem verdadeiramente merece” e encerrar desejando “que Deus ilumine vocês”.

Arte, violência e cotidiano

Mr. Catra é o nome artístico de Wagner Domingues da Costa, e é por seu primeiro nome que o artista é tratado em sua esfera familiar. Os membros da companhia o chamam de Negão, ainda que eventualmente se refiram a ele somente como Catra. Nego, inclusive, é como é chamado um de seus filhos. O artista, um negro beirando os 40 anos, dono de uma voz grave e rouca, de muita potência mas igualmente reveladora de doçura, expõe através de suas narrativas pessoais a imbricação que se dá de sua vida particular e de sua carreira, ao mesmo tempo em que permite notar em seu profissionalismo uma cisão entre as duas esferas. Será visto que a sua religiosidade, mesmo que manifestada publicamente nos *shows* e nas falas realizadas com os membros da companhia, possui um aspecto privado, familiar, vivenciado fundamentalmente em seu dia-a-dia doméstico.

Os deslocamentos entre um e outro *show* geram a oportunidade de observar como o mundo expresso por Mr. Catra em suas canções e verbalizado em suas performances encontra eco no próprio mundo de Negão e Wagner. A conexão entre as falas e as situações cotidianas, *off-stage*, e o discurso proferido na esfera da festa, extraordinária, nos remete à premissa que norteou a minha dissertação de mestrado (Mizrahi 2006) e que permanece guiando a minha pesquisa atual. A discussão antropológica da estética que empreendo tem como pressuposto a imprescindível conexão entre arte e vida coletiva.

Realizei, então, uma etnografia sobre o “figurino *funk*”, na qual a indumentária foi considerada a partir de seus valores intrínsecos e simbólicos simultaneamente. A roupa e os adornos corporais foram, assim, tomados a partir de suas qualidades de agência (Gell 1998) e materialidade (Miller 1987), e das respectivas relações travadas com o corpo e a dança que os suporta. Ao mesmo tempo, a indumentária foi inserida no contexto da festa, delineado a partir do conjunto relacional (Lévi-Strauss 1975; Sahlin 2003) que resultou dos contrastes estéticos obtidos a partir da contraposição dos diferentes elementos do vestuário arrolado. O que notei, então, foi o fato de os discursos expressos pelas letras das

canções ouvidas no baile, bem como as performances dos artistas profissionais, nelas incluídas as suas estéticas corporal e indumentária, oferecerem uma síntese de qualidade superlativa das falas e gosto dos jovens frequentadores da festa.⁷

É a partir desta perspectiva que pretendo empreender a análise das narrativas de Mr. Catra, concedidas tanto por seu discurso direto quanto por suas performances e letras de canções, e em continuidade com minha pesquisa atual, observar os pontos de contato entre a esfera da festa e a própria vida. O eixo de análise privilegiado será a convivência, lado a lado, dos três planos de discurso evidenciados na sessão anterior, quando descrevo o baile. Entretanto se notará que em contextos não-extraordinários, religiosidade, sexualidade e ilegalidade encontram-se imbricadas e portanto impossibilitadas de serem apreendidas isoladamente. Acrescento ainda que o plano da ilegalidade, presente nas canções que fazem apologia ao uso e ao usuário da maconha, será tomado como uma representação metonímica que remete ao contexto de violência e conflito associado ao comércio ilícito de drogas. Procurarei mostrar, através da descrição etnográfica, que conflito e violência, ainda que não explicitados nas performances do artista, se fazem a todo momento presentes.

Sigo assim a sugestão de Strathern (2004), que recorre à instigante imagem, tomada de empréstimo a Gleick (*apud* Strathern 2004:xxiv), de uma louça recomposta a partir de seus cacos para nos falar que a descrição etnográfica, de modo similar, não resulta em um “todo coeso”, mas é produto da “conexão parcial” estabelecida entre “peças” que por sua própria natureza não podem gerar um encaixe perfeito. Isto posto, faço agora um pequeno desvio, de modo a situar conceitualmente a discussão que aqui empreendo.

Geertz (1989, 1997) nos mostra que a arte faz muito mais do que produzir distinções, e uma abordagem semiótica da cultura é aquela que possui por objetivo explicar o sentido de determinados indicadores e símbolos, que são em si transmissores de significado e que desempenham um papel na vida de uma sociedade, ou em setores dela. Assim, as manifestações estéticas encontradas em um grupo social são inseparáveis de sua própria vida, de sua visão de mundo, de modo que a atribuição de significado é sempre local. Os símbolos utilizados pelo artista são compartilhados por sua audiência, uma vez que “a arte e os instrumentos para entendê-la são feitos na mesma fábrica” (Geertz 1997:178). Desse modo, a forma, para ter seus significados revelados, deve ser remetida ao seu contexto de produção e uma abordagem semiótica da arte toma as manifestações estéticas em um fluxo em que umas remetem às outras, bem como aos valores do grupo. Assim, a estética associada a um grupo social é inseparável de sua própria vida, tornando-se impossível isolar o seu estudo do ambiente coletivo em que é produzida. Uma performance ou um objeto artísticos, não produzem, apartados da vida social, qualquer sentido, e a arte só pode ter as suas lógicas apreendidas, de fato, se remetida a sua conjuntura criativa.

Overing e Passes (2000), analisando especificamente contextos ameríndios, nos falam de uma “estética da convivialidade”, onde uma ideologia do “bem-viver”, de uma socialidade cotidiana, pautada pela busca da tranqüilidade nas relações sociais, gera uma “estética da moralidade amazônica”, compatível com um mundo que não é possível ser pensado a partir da separação de seus domínios. Trata-se de uma noção que vincula ética e estética, elo tradicionalmente rompido pelo pensamento iluminista, e que contrasta com a tradicional concepção ocidental de arte, entendida como domínio extraordinário e separado da tediosa esfera cotidiana. Lagrou (2007) chama atenção, a partir de elaborações anteriores da própria Overing bem como de outros amazonistas, para o fato de que a precariedade de uma suposta “vida tranqüila” amazônica esteve desde sempre presente no horizonte dos povos ameríndios, em seus discursos sobre doença, morte, conflito e infortúnio. A socialidade amazônica se constitui de “processos de predação controlada”, de modo que a violência, por ser intrinsecamente constitutiva das relações sociais, deve ser constantemente administrada. Tratam-se de cosmologias que, ao contrário daquelas regidas pelo maniqueísmo entre o bem e o mal, colocam a ambigüidade no âmago do próprio ser (Lagrou 2007:60-61).

O que parece aproximar o mundo que ora descrevo e o mundo amazônico é justamente a convivência entre instâncias cosmológicas tidas como pólos descontínuos, se considerarmos a lógica cartesiana que contribuiu para a conformação da moderna ontologia ocidental, na qual a separação entre domínios estaria sempre implicada. O que nos mostram as performances e as falas cotidianas de Mr. Catra é a inexistência de ruptura entre as esferas sagrada e religiosa e a profana, facilmente associável às imagens produzidas por suas elaborações em torno do sexo e da ilegalidade. O discurso em torno da religião, ao contrário, é tal que permite ao nosso personagem falar da vida de modo amplo.

A conexão entre religião e vida coletiva, vinculada ainda à violência, é problematizada por Girard (1990). O autor defende que, em contextos sacrificais, a ação direcionada à vítima imolada tem por intuito não o de estabelecer uma comunicação entre a coletividade e o divino, mas sim o de desviar para o objeto sacrificado uma ira que de outro modo se voltaria contra a própria comunidade. O sacrifício surge assim como “violência alternativa”, uma operação de “transferência coletiva” que apazigua os conflitos inerentes à vida social (Girard 1990:18-19).

Nesse sentido, a violência será aqui apreendida menos a partir de uma ótica criminalizante, privilegiada na busca sucessiva por uma explicação para o problema da desordem social carioca, como mostra Misse (1998), e mais como expressão mesma do conflito, e ambos, conflito e violência, serão vistos como elementos que engendram e constituem as próprias relações sociais. Assim, ao invés de tomar a violência como a manifestação de um estado de não-humanidade e oposto ao estado de Sociedade, como supôs Hobbes (*apud* Clastres 2004:233),

tomaremos-na como constitutiva da socialidade. A violência deverá ser compreendida como forma de marcação da diferença e recurso de manutenção da identidade coletiva (Clastres 2004:257).

Por fim, as falas relativas à sexualidade serão tratadas como expressões das relações entre os gêneros, procurando evidenciar como estas últimas são necessárias à própria conformação do que é masculino e do que é feminino. Nesse sentido, sigo pelo caminho apontado por Overing (1986) e Strathern (1988), que nos mostram como as relações entre os gêneros conduzem para além do antagonismo sexual e se reproduzem em estruturas e oposições que remetem à própria cosmologia dos povos e grupos estudados. Ao mesmo tempo, os gêneros serão pensados a partir das relações de complementaridade passíveis de serem estabelecidas, de modo que a ênfase recai sobre a diferença que possuem os sexos relacionalmente. Não se trata de uma diferença em si nem uma diferença por oposição pura, mas que se estabelece a partir de uma relação de interdependência em que, para se constituir, um gênero ora precisa do outro ora deve ser separado dele (Strathern 2001:226).

Os deslocamentos

E é de fato nessa interseção entre religiosidade, conflito e relações entre os gêneros que é possível apreender o universo de Mr. Catra. Tomemos como ponto de partida a pista deixada pela própria dinâmica de seus *shows*.

Estamos no início da noite e a caminho do primeiro *show*, que acontecerá em Jardim Ideal, bairro de Duque de Caxias, município da Região Metropolitana do Rio de Janeiro. Mr. Catra conversa com um de seus seguranças sobre as milícias, grupos de policiais e bombeiros, que “tomaram” dos traficantes de drogas o controle de diversas favelas. Fred diz que só falta eles, os milicianos, traficarem, e Mr. Catra diz que isso já fazem. O que falta mesmo é “um invadir o outro”, o que, acredita o artista, em breve acontecerá, pois “são muito vaidosos”. Entro na conversa. Pergunto a Mr. Catra se ele acha que os milicianos são mais vaidosos do que os bandidos. Ele responde, com sua voz rouca e a jocosidade que lhe são peculiares: “o Rio de Janeiro é uma terra de homens vaidosos. É quase veado. Sabe como é?”

Mr. Catra se dirige então à produtora, com lugar cativo na cabine do motorista, no assento próximo à janela: “Sabrina, cadê os meus cordões?”. Ela estica as mãos para trás e os passa para Fred, que os entrega a Mr. Catra. A mesma operação é feita para entregar ao artista os seus anéis. Tanto anéis quanto cordões são dourados e vistosos. Os cordões são três, pelo menos. Deles pendem berloques, que podem ser as duas grandes letras C, um estrela de seis pontas, ou a face de um leão, todos dourados. Preso ao fecho de um dos cordões, portanto visível para quem olha o artista pelas costas, está um pequeno “olho

turco”, adereço usado pelos povos do Oriente Médio de modo a se protegerem contra o “mau olhado”, o olhar dos invejosos. No pulso direito, o artista traz um relógio e muitas pulseiras. Algumas em metal dourado e outras formadas por contas que, como pequenos terços, reproduzem o mesmo olho protetor.

É uma noite fria. Mr. Catra veste uma calça jeans larga e uma blusa de mangas longas em meia-malha branca, estampada com dizeres em preto. Traja ainda o que diz ser seu “casaco de escocês”, capaz de, como ele diz, protegê-lo das mais baixas temperaturas: uma japona na cor cáqui, de capuz com pêlo à sua volta. As roupas usadas por Mr. Catra em suas turnês são fornecidas por uma confecção paulista, que reproduz a estética do vestuário masculino *hip hop*. A *Manos* tradicionalmente patrocina artistas *hip hoppers*, e Mr. Catra e seu grupo são os únicos “funqueiros” apoiados pela *griffe*, o que me revelam com um certo orgulho.

Continuamos nos deslocando a caminho do *show*. Passamos por uma área de casas simples, casebres, e muitas biroscas, bares pequenos. Com frequência vemos templos evangélicos e eventualmente igrejas católicas. Mr. Catra avisa que “é aqui que o couro come”. Mais adiante nos mostra a casa em que morou, contando que “tomava conta” de toda aquela área, montado à cavalo. Deixou o lugar após o prefeito local dar-lhe um prazo de setenta e duas horas para que dali se retirasse. Alguém lhe pergunta se ele não negociou: “Negocieei, ué. Saí”. E ele ri.

Chegamos ao local onde acontecerá a apresentação, anunciada em uma faixa à entrada da casa de *show*, ao lado do nome de um dos patrocinadores do evento. Um dos membros da equipe reclama: “FM O Dia, o caralho”.⁸ Acrescenta que está “cheio desse negócio de FM O Dia”, que os dois telões anunciados deveriam ser “mínimos” e que o raio laser era certamente “daqueles de canetinha”. Entramos no baile. O espaço é amplo e parece recém-construído. Todo o ambiente tem aspecto novo e limpo. Os dois telões, de grandes dimensões, estão em cada uma das extremidades do espaçoso palco. O raio laser desce do centro do teto e reproduz, sobre o piso e as paredes, bonitas e coloridas mandalas de luz. Mr. Catra sobe ao palco, mas logo o microfone apresenta problemas. Ele aguarda um pouco para ver se o defeito é solucionado. Vai até a mesa de som, montada sobre um pequeno tablado no centro do salão e de frente para o palco. Canta dali, entre o *DJ* Edgar, o técnico de som e um funcionário da casa. Terminado o *show*, voltamos para o carro. Deixamos a Baixada Fluminense em direção ao próximo baile, na Zona Norte da cidade. Mr. Catra comenta como gostou da festa que acabaram de fazer: “baile gostosinho, microfone maneiro”. Mas ninguém emite qualquer opinião. Fez-se silêncio. Eu mesma não entendo até que ponto ele era sincero e até onde criara um pretexto para implicar com a implicância alheia, mandando uma mensagem àqueles que reclamaram ao entrar na festa.

Mr. Catra volta a falar da época em que vivia na área. Diz que precisa “entrar para a política”, pois assim dará “um jeito rápido” nos problemas. Em

seguida reclama “dessa sociedade católica”, que “ferra” com tudo e todos. Continuamos a circular de carro, em direção à Rodovia Washington Luiz, principal via de acesso à Baixada Fluminense. Passamos por um entroncamento de vias. Mr. Catra avisa que ali tem uma “boca”⁹, e que a área é cheia delas. Fred completa: “tem mais boca do que dente”, e riram. Mr. Catra emenda, e avisa: “Rio de Janeiro! A chapa está quente! Tem mais boca do que dente”. Já na Rio-Petrópolis, as reclamações se fazem mais uma vez presentes: “Tem que pensar duas vezes antes de ir a São Gonçalo e Caxias”.¹⁰

Chegamos à Associação Comercial e Industrial de Rocha Miranda, bairro da Zona Norte carioca e onde Mr. Catra faz o segundo *show* da noite. Ao descer do palco ele passa ao lado de uma bela morena, que vem em sua direção. A moça está vestida e adornada de modo bastante provocador. Traja calça jeans clara, justa e de comprimento acima do tornozelo, e em seus pés traz tamancos de salto alto. Usa blusa preta bem curta, que permite entrever através de seu generoso decote o sutiã usado sob a mesma e na cor branca, fazendo assim um bonito contraste com a blusa e a pele do colo de seu seio. O seu abdômen está todo exposto, tornando-se possível ver o umbigo de sua “barriga saradinha” enfeitada por um reluzente *piercing* de cristal. Mr. Catra geme, fica mobilizado. Tenta encontrar um modo de falar com a moça, que ignora-o, ou parece fazê-lo. Nem o olha. Já no carro, Mr. Catra fala: “mulher..., gostosa...”, não necessariamente nesta ordem. O tom de sua voz é como o de alguém que sente dor.

O motorista ainda manobra e uma motocicleta vem na contra-mão. Fred se levanta e vai até a janela, com a pistola na mão e à mostra. A preocupação com motociclistas que vêm na direção do carro é constante. Partimos para o Olimpo, casa de *show* em Nova Iguaçu, outro município da Região Metropolitana do Rio de Janeiro. No caminho Mr. Catra e Fred conversam sobre um amigo comum e que recentemente passou a fazer parte do Movimento Hare Krishna. Mr. Catra diz que ele, o amigo, é excelente pessoa, “bom até demais”. Mas é também “doido”, pois só pode ser “doido” alguém que acredita em um deus “com cara de elefante”. Chegamos ao Olimpo e antes de Mr. Catra subir ao palco podemos ouvir uma música *funk* que tem por tema central o “Caveirão”, veículo da polícia, blindado e utilizado nos confrontos que ocorrem dentro das favelas. Faz muito calor, e a casa está decorada como se para um baile de carnaval. Vemos também pessoas fantasiadas na platéia.

Deixamos a Baixada Fluminense, com destino à Zona Oeste. O grupo, de modo geral, parece preocupado. Comentam que será preciso passar por “trás do presídio” e Mr. Catra comenta que não está “muito amigo do pessoal da Vila Kennedy”, favela por cujas imediações forçosamente passaremos para chegar ao local do próximo *show*. Situada entre Bangu e Campo Grande, a comunidade evoluiu a partir de um vila proletária criada nos anos 1960, durante o governo de Carlos Lacerda, com o objetivo de absorver os moradores removidos de

extintas favelas de outras áreas da cidade, habitadas pelas classes alta e média. Mr. Catra e Fred voltam a falar sobre as milícias. Comentam que o sargento de uma determinada área já colocou “gato-net”, acesso ilegal às redes de televisão de sinal fechado, cobrado através de taxa de serviço pelos milicianos aos moradores das comunidades que controlam. Concluem, então, que a área já está sob o domínio dos milicianos: “se colocou gato-net é porque tá tomado”. Assim, ao nos deslocarmos pelo Rio de Janeiro e arredores, é preciso saber o que está “tomado”, controlado pelas milícias, e o que está “dominado”, controlado pelos traficantes.

Estamos na Avenida Brasil, entre as imediações da Vila Kennedy e a Penitenciária de Bangu, e o motorista do carro não sabe bem por onde seguir. Decide-se que ele deve atravessar um posto de gasolina, e sair por trás do mesmo. Trafegamos ao longo do muro do presídio e Mr. Catra comenta como está “bonitinha” uma de suas entradas. Alguém reage, reclamando, que é um despropósito ver harmonia na entrada de um presídio. Sabrina fala ao rádio, mas precisa interromper sua conversação pois o sinal é intermitente. Novo comentário é feito, afirmando que certamente dentro do presídio não existe este problema. Logo chegamos ao Clube Bangu Campestre, que possui um simpático gramado à sua frente, separado da via de carros por paralelepípedos pintados de branco. A área está mobiliada por bancos pintados de branco e decorada por “anões de jardim”. Um ambiente leve e kitsch, tomado pelos jovens que por ali circulam.

Novas apreciações pejorativas são realizadas. “Esculacham” as meninas, xingando-as e dizendo que elas são “baixo-nível”. Alguém fala, como se levando as mãos aos céus: “Pra recordar, Jesus”. E outro completa: “É pra tu não esquecer que é funqueiro”. Descemos do carro, mas a noiva do DJ prefere não ir. Não entendo bem o porquê, se ela achou temerário fazê-lo ou se foi orientada nesse sentido. Fico então na dúvida se estou autorizada a descer do carro ou não. Pergunto a Fred, o segurança, por onde vou, e ele diz que eu devo ficar no carro. Nesse momento Pierre, amigo de Mr. Catra e morador da Favela do Jacaré se dirige a mim perguntando-me o que eu gostaria de fazer. Digo a ele que gostaria de ir junto, “se puder”. Ele diz “então vamos”, me dando “cobertura” ao seguir atrás de mim, me protegendo. Fred foi na frente, acompanhando Mr. Catra, Edgar e Sabrina. Não há palco montado e Mr. Catra novamente canta da mesa de som. O *show* decorre de modo usual, ao qual assistimos do chão. Pierre esteve ao meu lado todo o tempo.

De volta ao carro, surgem novos desentendimentos. Discussões que resultam da tensão gerada pelas diversas apresentações programadas para a noite, fato que torna restrito o intervalo de tempo destinado aos deslocamentos feitos entre uma e outra casa de espetáculo. O debate agora gira em torno do rumo a ser tomado. Para qual casa de *show* seguiremos? Para a Rio Sampa, em Nova Iguaçu, ou para a Fundação Progresso, na Lapa, bairro da Zona Central da cidade do Rio

de Janeiro? Decide-se pela primeira opção, mas ao motorista, que dirige em altíssima velocidade pela Via Dutra, já nas imediações de Nova Iguaçu, escapa a entrada para a pista de serviço que nos conduziria ao destino determinado. Mr. Catra diz a ele que continue, com sua voz grave e em tom pacífico: “vai que Deus já deu a direção”. O motorista não o entende e ele repete: “vai que Deus já deu a direção”.

Seguimos então para a Fundação Progresso. Mr. Catra conversa discretamente ao telefone e, ao encerrar a ligação, eleva o tom de sua voz e fala para o grupo: “A piranha tá me esperando com um monte de veado! Por que eu tenho esses problemas, Senhor?”. Chegamos ao acesso do estacionamento da casa de espetáculos, obstruído pelo número de jovens aglomerados sobre a via. A noiva do DJ, de seu lugar e distante da janela, se dirige então a uma das moças que está na frente do carro, sem que esta a escute: “Sai! Piranha! Vagabunda!”. Em seguida é a vez de um dos seguranças reclamar de um rapaz de faixa vermelha na cabeça, duvidando de sua masculinidade. Nessas horas as expressões preferenciais são “veado”, “veadinho” e “arrombado”. Comentam que aquela “gente da Fundação é muito estranha”, e Mr. Catra complementa dizendo que o local é um “puteiro moderno”.

Aguardamos um pouco nos camarins, e ao descer para o *show*, Mr. Catra sobe ao palco para uma “palhinha” com o grupo de pagode que encerra a sua apresentação. O som está péssimo, tornando quase impossível se escutar as vozes dos cantores, o que o próprio produtor do grupo de pagode nota, comentando comigo. Os sambistas encerram a sua apresentação e o palco agora é de Mr. Catra. Ele avisa ao público e conseqüentemente à direção da casa, que não começará o *show* enquanto o som não for ajustado, pois a “rapazeada merece” e “o bagulho tem que ser do jeito que tem que ser”. Canta então o refrão de uma música *funk* que diz: “Aumenta, aumenta o som. Aumenta, aumenta o som. Escute o barulhão”. Realiza então o seu tradicional louvor e reclama, novamente ao microfone: “Tão economizando o som?”. Solicita então ao técnico de som de sua equipe que resolva o problema. E o *show* de fato teve início.

Da Lapa voltamos para Nova Iguaçu. Aguardamos no corredor dos bastidores da Rio Sampa, que conduz aos camarins, e Pierre está ao meu lado. Até então ele esteve bastante calado, mas estimulado pelo acúmulo de uísque e energético que se dá ao fim da noite e provavelmente pela presença *gay*, me falou: “Isso é uma verdadeira caôzada”. Ao que eu lhe perguntei: “como assim, caôzada?”. E ele continuou:

Caôzada que quero dizer é mutretagem. Eu sou homem, tu é mulher. A gente é o que a natureza deu pra gente. Eu não posso ser você, nem você quer ser eu. Caôzada porque se eu encontro um à noite, de maquiagem, enchimento no peito...

As falas proferidas pelos homens do grupo em torno de numerosas mulheres parecem se dar em sintonia com as suas recorrentes falas que expressam homofobia. Ambos os traços, o quanto os homens apreciam as mulheres, e mais precisamente o órgão sexual feminino, e a enorme aversão que possuem aos homossexuais, são frequentemente marcados. Sinalizam uma preocupação constante de afirmação de masculinidade, identidade que é muitas vezes construída por oposição à mulher, mas se constitui simultaneamente em continuidade com o feminino.

Homem, como entende o grupo, é aquele que gosta de mulher e que destas se aproxima para realizar o seu ser masculino, principalmente através de sua potência sexual, que está, por sua vez, diretamente associada ao seu órgão genital. É esta concepção de masculinidade, por exemplo, que leva Mr. Catra a usar exclusivamente calças largas, já que, segundo ele “não tem como homem usar calça justa”, pois ficaria com uma “piroca de tangerina”, com o seu pênis mal acomodado, em função de sua morfologia. Mas o homem deve também se afastar das mulheres, evitando qualquer identificação com elas, de modo que mais uma vez a peça de vestuário volta a nos auxiliar. Roupa justa é uma das representações do feminino no contexto *funk*, enquanto os rapazes vestem roupas largas, especialmente no que diz respeito às suas calças e bermudas.¹¹ Daí a ameaça que exerce a presença ambígua do homossexual, constituído biologicamente como homem mas que deseja a outros homens, muitas vezes se assemelhando às mulheres, portanto em continuidade com estas.

Assim, as desqualificações que os homens fazem a qualquer um que lhes pareça “veado”, afirmando desse modo a sua masculinidade, se encadeiam com reações similares feitas por parte das mulheres em relação a outras mulheres. Pois se existe uma ideologia da poligamia¹² masculina, a serviço da mesma afirmação da identidade do homem, toda nova presença feminina significa para a parceira de um homem uma potencial rival, uma fonte de ameaça, que deve ser, portanto, desfeita.

A desconfiança em relação ao mesmo sexo parece ter sido o estopim para que novos conflitos viessem à tona. Em outra noite de turnê pelo Rio de Janeiro, eu assistia ao *show* do palco, como de costume. Ao meu lado, mas um pouco afastadas, estavam Elaine, que sempre acompanha o seu noivo, e Carla. De repente uma garota postou-se de meu outro lado, de modo que fiquei entre esta e a dupla formada pelas outras duas moças. Elaine, sempre atenta a qualquer presença feminina desconhecida, reagiu imediatamente perguntando a Carla quem era “aquela pessoa”. Neste mesmo momento passava Tubarão, um *DJ* conhecido no meio, que se sentiu profundamente ofendido. Compreendeu, erradamente, que Elaine fazia pouco caso dele, fingindo não saber quem ele era. A confusão estava armada. Tubarão insistia que Elaine e Carla deveriam se retirar do palco, chamando os seguranças da casa. Os seguranças de Mr. Catra

também entrevistaram, e Edgar, furioso, interrompeu em alguns momentos a sua prática sobre a bateria eletrônica. Disse a Tubarão que Elaine era sua “mulher” e que ela não sairia dali sob qualquer hipótese. Tubarão continuou exigindo que as duas moças fossem retiradas do palco, pois a sua “mulher” também estava na casa, mas assistira ao seu *show* do “camarote”. Carla quis sair, se dirigindo a Edgar para lhe entregar o casaco de Mr. Catra. Edgar não aceitou o casaco, demonstrando com isso que ela deveria permanecer onde estava. Mr. Catra, avançado sobre a parte anterior do palco, fingia não notar o tumulto e continuava a realizar o seu ofício. Mas quando Edgar interrompeu o som de sua bateria, o MC se viu obrigado a parar e perguntar ao público, usando o microfone, o que estava acontecendo.

A confusão acabou sendo desfeita sem que o *show* fosse efetivamente interrompido ou que as moças tivessem deixado o palco. Mas a discussão continuou nos bastidores. Edgar era o mais exaltado de todos, enquanto Mr. Catra parecia tranqüilo. Levou então Tubarão para outro ambiente, para conversar a sós, e nós fomos para o estacionamento, onde o motorista da van, nos aguardava. Sabrina, Edgar, Elaine e Carla conversavam sobre o ocorrido. Edgar parecia achar que Mr. Catra não havia reagido à altura da agressão recebida. Afinal de contas haviam mexido com a sua “mulher”.

Religião e cosmologia

Vimos, a partir das descrições dos *show* e das interações que se dão nos bastidores dos eventos, incluídos os deslocamentos da trupe, que a religiosidade de Mr. Catra faz-se visível através de sinais corriqueiros, presentes em suas falas e atitudes. O louvor que faz no início de seu *show* está relacionado ao fato de ele se considerar um “instrumento de Deus”, e formar com Ele uma dupla: ele mesmo, Mr. Catra, e Deus, a quem é fiel, donde o seu codinome “Mr. Catra, o fiel”, como ele explica. Desta forma, nada do que Mr. Catra faz pertence a ele mesmo e é por este mesmo motivo que louva a Deus na abertura de seu *show*, para que “tudo dê certo”. Depois “alegra a rapaziada” cantando músicas “sensuais” e termina com mais um louvor, agradecendo o bom resultado obtido.

Nesse contexto, a canção “Minha facção”, cujos versos estão reproduzidos no início deste artigo, tem uma “letra religiosa”, ao mesmo tempo em que remete a um modo de vida anterior, hoje substituído pela “vida loka”, voltada ao *funk*:

Aqui no Rio de Janeiro, cada um tem a sua facção. A minha facção é a de todos aqueles que crêm em Deus. Não interessa de onde for, qual classe social. Todos os puros pertencem à minha facção. Quero saber do *funk*, que é a minha facção, quero saber de Deus,

que é a minha facção. O presente que ele deu pra gente que é o *funk*, vida loka. Essa vida maravilhosa que a gente pode usar como válvula de escape dessa violência, da prostituição, como válvula de escape para o ostracismo, pro marasmo, tá ligado? Isso é que eu vivo. Onde dá um dinheiro bom, que não dá bolo na mão. Que não tem problema. Um dinheiro sadio.

Mr. Catra parece muito satisfeito com o fato de poder sustentar sua casa e seus treze filhos com o rendimento que o *funk* lhe provém. Ele vive em Vargem Grande, bairro de classe média localizado na Zona Oeste da cidade, com sua esposa Sílvia e cinco de seus filhos, em uma confortável casa, construída sobre um amplo terreno e servida por uma boa piscina. Mas é ao mesmo tempo “humilde”. Quando afirmei que ele gera uma série de empregos, corrigiu-me: “Eu não, o *funk* gera muito emprego. Todos nós somos operários da música eletrônica brasileira”.

Mas se a postura que assume Mr. Catra¹³ pode ser entendida a partir de um desejo do próprio artista de ampliar a sua inserção mercadológica, adquirindo assim autonomia financeira, a passagem não exclui a sua conexão com o *funk*. Ao contrário, é possível ver, no próprio relacionamento do artista com seu principal aliado na nova empresa, que se o objetivo é o acúmulo de renda, este só pode ocorrer em associação com o *funk*. Assim, se o seu agente parece movido por uma lógica mais empresarial, capitalista, inerente ao seu próprio papel, que valoriza o ganho de dinheiro em si, Mr. Catra mantém-se fiel ao seu projeto de gerar recursos através do *funk*. Em uma noite, ao nos deslocarmos entre um e outro *show*, Mr. Catra e Pigmeu discordavam sobre o destino de seus rendimentos. O seu empresário sugeria que eles comprassem, em conjunto, um terreno com uma casa em construção, o que em pouco tempo lhes permitiria, através da revenda do imóvel, um ganho rápido. Mr. Catra não se empolgou com a idéia: “Se for pra comprar casa pra morar, *demorô*”, acrescentando que “a gente sabe ganhar dinheiro com aquilo que faz”.

Há um aspecto maior, cosmológico, onde a religião e o discurso em torno da fé surgem para Mr. Catra como canal de expressão para angústias relativas à vida na favela e ponte com o político, com as suas inquietações relativas ao poder e à subjugação. Este aspecto deve ser entendido a partir da própria singularidade do artista que, como nem um outro do *funk*, insere o discurso em torno da religião em suas performances profissionais, e em conjunto com a peculiaridade de sua trajetória de vida.

Mr. Catra, além de ser o único negro de sua companhia é também, até onde foi-me possível averiguar, o único ex-favelado. Estes traços lhe permitiram uma percepção particular da dinâmica cultural da cidade, além de uma relação com o *funk* e seus consumidores diferenciada. Os não poucos comentários

pejorativos dirigidos ao pobre que escutamos durante os deslocamentos realizados entre os *shows* jamais foram feitos por Mr. Catra. O artista, segundo ele mesmo, nasceu no Morro do Borel, favela localizada na Tijuca, bairro da Zona Norte da cidade, mas foi criado na casa em que sua mãe trabalhava, no bairro do Alto da Boa Vista e localizada na Rua Dr. Catrambi, que lhe deu o nome artístico. O patrão desta, que de acordo com Mr. Catra “é mais preto do que muito preto”, se tornou seu pai, o que lhe possibilitou estudar no Colégio Pedro II, escola pública carioca conhecida por seu alto nível educacional. Já adulto, Mr. Catra viveu em diferentes áreas do Rio de Janeiro, como Duque de Caxias, Glória, Copacabana e Méier, de onde saiu com a família para morar em Vargem Grande. As diferentes localidades em que viveu, favelas ou não, associadas ao seu próprio modo de vida, concederam a Mr. Catra um domínio da espacialidade carioca que os seus companheiros de trupe não possuem. Assim, é a ele que muitas vezes se recorre no momento de se decidir o caminho mais indicado a ser tomado pelo motorista da van, o que significa não somente o mais curto, mas também o mais seguro.

A conversão de Mr. Catra, ou a sua fé em Deus, é por ele atribuída ao fato de Ele tê-lo salvo da “vida errada”. Foi Ele que o impediu de se vingar do assassino de seu irmão¹⁴. Mas Mr. Catra explica que, mesmo “evangélico” possuía “muitas dúvidas, sobre muitas coisas”, e foi ao visitar Israel e o Muro das Lamentações, em Jerusalém, que ele passa pelo que pode ser considerado como uma segunda conversão. A sua adesão ao Judaísmo possui, segundo ele, fundamento espiritual, místico e simultaneamente político. Pois foi o que sentiu lá junto com a decepção que experimentou ao chegar de volta ao seu país que o modificou.

Botei papelzinho¹⁵ e o que eu senti lá [no Muro das Lamentações], eu não consigo nem explicar. O que me transformou, foi o que eu senti no Muro. Aquela sensação boa, tá ligado? Saí de alma lavada. Foi do jeito que eu me senti. Dá uma vontade de chorá. Mas é bom. Você não tá triste. Você tá se fortalecendo. Você não sente tristeza. As pessoas não choram de tristeza.

Mr. Catra acredita que durante todo esse tempo foi enganado. Que Jesus sofreu um “golpe de Estado”, pois como é possível que não haja um Evangelho de Jesus, nem de Judas, “seu melhor amigo”? Por acaso, pergunta Mr. Catra, “Jesus de Nazaré, o Rei dos Judeus, rabino e criado no templo, era analfabeto?” Afirma que a sua religião é a de um “povo que passou por vários holocaustos” e que aqui no Rio de Janeiro acontecem holocaustos diários. Faz estas colocações enquanto conversamos em sua casa, mostrando conhecimento da antiga história do povo da Terra de Canaã.

Assim, a fascinação e admiração de Mr. Catra pela Terra Prometida parece

estar relacionada tanto à tradição religiosa desta como ao moderno Estado de Israel, país cuja fundação, em 1948, foi feita em bases socialistas, regidas por uma ideologia igualitária, e que, de acordo com o que vivenciou Mr. Catra, não exclui nem oprime como nas cidades brasileiras. A leitura de Mr. Catra surge marcada por uma interpretação que encontra explicação na própria cosmologia associada a uma religião não-ocidental, distinta da católica, que viabilizaria um respeito pelo outro, diferente do que pode ser por ele experienciado no Rio de Janeiro. É a distância do Ocidente que, aos seus olhos, permite ao judeu uma visão de mundo distinta. Pois mesmo passando pela Europa, foi em Israel que encontrou um novo mundo, sem as opressoras hierarquias que guiam as pessoalizadas relações sociais estabelecidas em seu mundo de origem.

O que foi decepcionante para mim foi, depois de vir de Israel, foi saber que tudo que se aprende aqui é viver de ilusão, não é viver de realidade. Uma ilusão imposta pela cultura ocidental, pela cultura católica. As discriminações. É tudo culpa dessa cultura ocidental. (...)

Uma lei que condena o inocente, que liberta o poderoso, aonde o órfão e o velho são abandonados. (...)

Israel é o modelo de educação tanto do lado árabe quanto do lado judeu. O que eu acho legal é como os pais ensinam os filhos a serem independentes. Os pais lá criam as crianças com amor, aqui a gente cria as crianças com mimo. (...)

Lá não tem playboy. Israel não tem playboy¹⁶. Lá, todo mundo é todo mundo, tá ligado? Lá não tem isso que fulano, que é beltrano, que é branco, que é negro. (...)

Israel foi o único país que levou o negro pra dentro sem escravizar. As pessoas dizem que não é bem assim, mas é assim, sim. Pra ajudar os etíopes.¹⁷

Mas o judaísmo de Mr. Catra é vivido de modo privado, em sua esfera doméstica¹⁸. Somente em duas ocasiões o vi cantar a música que compôs com o MC Sapinho, brasileiro e judeu, que vive em Israel. A primeira delas deu-se em um *show* cujo DJ da noite era Oiza, irmão de Sapinho. A segunda oportunidade aconteceu ao fim do *show* em um clube de classe alta e classe média alta, na Zona Sul da Cidade. Como o próprio Mr. Catra me disse na primeira vez em que nos falamos, “quase não tem judeu na favela”, o que parece lhe deter na incorporação sistemática de sua crença ao seu fazer artístico.

Atem tzrichim leavin
Tzarich latet kavod
Bishvil lekabel kavod

Daber she zé anachnu
Baruch atah adonay
Eloym achi chashuv
Ichié baruch Yerushalaim

Na minha casa
O mal não vai entrar
Tem a Bíblia e o Alcorão
E na porta Mezuzá

E a Torá baruch atá
Baruch atá adonai
Quem tá puro entra
Quem tá mandado sai

Yoshua Je t'aime
Faith in god, illuminations
make a peace, make love
with a positive vibration

Com Deus no coração
Salam
Salam alekon
Salam alekon shalom

Hoje eu fui foi lá no muro
Conversar com o rabino
Quando de repente ouvi
O bonde dos palestino

Meti a mão na estrada
Fui *conferí* qual é
O bonde mais sinistro
É Jerusa e Nazaré

Jerusalém
A melhor noite que tem
(repete)

Rebolando com as mina

Começaram a se esfregar
Chegaram perto de mim
Me pedindo neshiká

Id chamudá
Bitch neshiká
(repete)

Haifa, Tel-Avi, Guivataim, Ashdod
Acco, Nazaré, Gaza só para quem pode
Natania, Hedera, Massada, só disciplina
Das colinas do Golan à fronteira palestina

Eloym vem conduzindo
A caneta e o papel
Moshé abriu o Mar Vermelho
Com a força linda do céu

Da terra irá brotar
Vida, leite e mel
Mr Catra de Golan
E Sapinho de Israel

Nos dois primeiros parágrafos, transliterados do hebraico, são feitos louvores a Deus e repetidas palavras de ordem da favela.

Vocês precisam entender
Pra ter respeito
É preciso respeitar

Fala que é nós
Santificado seja o Senhor
Deus é o mais importante¹⁹
Haverá paz em Jerusalém

No sexto parágrafo, cujos versos foram igualmente transliterados, pede-se paz em árabe e hebraico.

De agora em diante é só cultura

Existe ainda um aspecto que esteve implícito ao longo da descrição

etnográfica e que é fundamental na conexão com o discurso político do artista. A ironia é uma operação que permite a Mr. Catra reunir criativamente, através da transgressão e da subversão de determinados símbolos, os três planos de discurso – religião, sexualidade e ilegalidade – evidenciados na estruturação de suas performances. É através do riso irônico que aspectos de um cotidiano muitas vezes trágico são transformados e convertidos em uma estética que desafia o agressor ao mesmo tempo em que permite a ele não se submeter.

Mr. Catra ainda encerrava um de seus *shows* e Silvia, sua esposa, me contava que naquela tarde o Caveirão “entrou gritando” na favela na qual se localiza o salão de cabeleireiros do qual é sócia. A *fala* proferida pelo artefato móvel e inspirado em blindados de guerra foi a costumeira: “Eu vim roubar a sua alma”, seguida de uma gargalhada macabra, “como a de uma caveira”, de acordo com a sua descrição. Silvia explicou-me que do seu estabelecimento comercial é possível “ver tudo”, mas que não há perigo, acredita ela, pois as balas são trocadas no sentido da rua, e o seu imóvel fica abrigado pelas paredes perpendiculares à via.

No carro, ela relata ao marido com mais detalhes o episódio que presenciara do interior de seu salão. Os dois conversam em meio a gargalhadas. Silvia conta ao marido que os bandidos da área, estavam apavorados, e lhe pediram refúgio. Mas ela não os ajudou, pois, disse, se querem seguir fazendo carreira na “banditagem” devem assumir os riscos sozinhos. Acrescentou que a situação era tão grave “que tinha nego pedindo para abrir Bangu”. Os bandidos preferiam ser encarcerados no presídio carioca, a permanecerem livres e correndo o sério risco de serem mortos. Risco extensivo a todos os outros presentes no momento do confronto.

O Caveirão é, de acordo com Mr. Catra, “objeto de guerra de uma das facções cariocas”²⁰, e já provocou a criação de um *funk* em sua homenagem.

Caveirão *brotô* no morro
Querendo *terrorizá*
Mand’o Caveirão embora
Que a galera *qué dançá*

Se o Caveirão não *fô*
O bicho vai *pegá*
Se *mexê* com os carinha
Vai *tomá* só de AK

Tô de olho no Caveirão
Tô de olho no Caveirão

Mexeu com o Comando
Comando se bola
Quê que ele fala?
Manda bala

O riso de Sílvia era nervoso, o de Mr. Catra era relaxado, como de costume. O riso surge aqui, neste acontecimento cotidiano, como uma forma de tornar menos potente aquilo que assusta, ameaça. *Desempodera* o agressor. E, por meio da forma, o desestabiliza.

O discurso do colonialismo inglês pós-iluminista fala frequentemente uma língua que é bipartida, e não falsa. Se o colonialismo toma o poder em nome da história, exerce repetidamente sua autoridade por meio das figuras da farsa. Isto porque a intenção épica da missão civilizadora (...) muitas vezes produz um texto rico nas tradições do *trompe-l'oeil*, da ironia, da mímica [*mimicry*] e da repetição. Nesse desvio cômico dos altos ideais da imaginação colonial em direção aos seus baixos efeitos literários miméticos, a mímica emerge como uma das estratégias mais ardilosas e eficazes do poder e do saber coloniais. (Bhabha 1998:129/130)

Esta subversão de símbolos da alta cultura, ou de esferas “sagradas” da cultura é constantemente realizada por Mr. Catra em suas performances por meio das canções que executa. Mas o riso, desta vez, é dirigido ao branco, que por tanto tempo se recusou a olhar para os favelados contidos em redutos.

Mr. Catra enfatiza este aspecto, mais ou menos, de acordo com o *show*, mas sempre irá subverter algum símbolo da cultura hegemônica. Assim, ele frequentemente avisa, já na metade do *show*, em um tom sutilmente jocoso, capaz de confundir aquele que o escuta pela primeira vez: “De agora em diante é só cultura, é só MPB. Chega de *funk*. *Funk* é tráfico de drogas... baderna... Não agüento mais essa vida de *funk*!”. Ele começa então a cantar, parodiando Vinícius de Moraes e Toquinho, a sua versão de *Tarde em Itapoã*.

Tirou meu calção de banho
Fez biquinho pra *mamá*
E o pau ficou des'tamanho
Não dava pra'*creditá*

É bom...

Uma mamada de manhã

E com sabor de hortelã
Pra relaxar depois do pã
Um natural de Amsterdã

Algumas horas antes de finalizar este artigo, acompanhei o artista a um *show* que aconteceu na sede da Gávea no Jockey Club, reduto da elite carioca localizado no bairro da Zona Sul da cidade. A abertura desta performance me pareceu inédita, tanto em relação às apresentações de Mr. Catra a que eu já havia assistido como em relação a todas as outras apresentações que presenciei nos bailes *funk* de modo amplo. Edgar, o DJ, reproduziu longamente por meio de sua bateria eletrônica o som de uma rajada de metralhadora, em volume altíssimo. Em seguida, do alto do caminhão transformado em trio elétrico para abrigar os músicos, Mr. Catra olhou para o público no chão e disse, tranquilamente, com sua voz grave: “O bagulho é desse jeito. Tem que respeitar pra ser respeitado. Porque ninguém é melhor que ninguém. E a humildade é a essência da vida, tá ligado? Quem é humilde aí?”

O público, humildemente (?), permaneceu em silêncio.

Mr. Catra, se diverte manipulando os símbolos da cultura hegemônica. Assim, após um baile, ele pode, em mais outro deslocamento entre um e outro *show*, ter a irreverente idéia de criar uma “Barbie Prima” ou uma “Barbie Bitch”, uma versão que subverte a bonequinha fundamentalmente alva, loira, de traços faciais e padrão corporal caucasianos. A boneca de Mr. Catra, como a original, traz consigo um imóvel. Mas ao invés da “casinha” que acompanha o brinquedo fabricado pela multinacional Mattel e que remete à “mulher do lar”, a sua versão seria produzida por uma empresa fictícia, de nome ainda não definido. Mr. Catra cogita entre “Mettel” ou “Mottel”, e a bonequinha viria acompanhada de uma “terminha”, local em que trabalham as prostitutas, as “meninas”.

De modo similar, parte da cidade do Rio de Janeiro pode se surpreender ao ver o Cauê, símbolo dos Jogos Panamericanos abrigados pela cidade em julho de 2007 que reproduz a imagem de um boneco com rosto em formato de sol, originalmente em tons amarelos e sorridente, surgir sisudo, vermelho e portando um fuzil, estampado sobre um muro nas imediações do estádio esportivo onde ocorrerá a abertura do evento (O Globo, 11/07/2007)²¹. Ou ver um blindado Audi, carro alemão e uma das representações máximas do “playboy”, ser convertido em “caveirão do tráfico”, após ser roubado (O Globo, 9/5/2007)²². Como bem nota Taussig

O ponto importante do que eu chamo de a magia da mimese é o mesmo – a saber, que ‘de uma maneira ou de outra’ a confecção e existência do artefato que retrata algo concede poder sobre aquilo que é retratado.²³ (1993:13)

Considerações finais

Neste artigo procurei mostrar, por meio de uma discussão antropológica em torno de um *performer*, como a criação artística encontra-se profundamente vinculada ao universo particular de seu criador bem como seu ao amplo contexto cultural. A visão de mundo própria a Mr. Catra, individual, é claramente evidenciada por suas falas que possuem como tema a religião, ao passo que a sua produção torna-se singular na medida em que absorve e insere o discurso em torno do divino em um universo musical mais comumente associado ao erotismo e à violência. Além disso, parece evidente a relação que o *funk* estabelece com o cotidiano violento, em que o mesmo mundo de festas e sedução só pode ser pensado em sua associação com a “realidade da favela”. Nesse universo, o belo e o feio, o sagrado e o profano, o erótico e o violento, estão imbricados e implicados.

Se a grafia de algumas palavras, presentes tanto nas letras das canções quanto nas falas dos próprios agentes, parece *errada*, distante da norma da língua culta, ela corresponde à própria forma de falar daquele que as pronuncia. A importância, no texto, da palavra escrita, reside no fato de tornar visível um modo de falar que consiste em mais uma afirmação, através da forma, e portanto da estética, da diferença. Mr. Catra declara no documentário sobre parte de sua trajetória pessoal e artística (Mr. Catra, 2005) que hoje se falam duas línguas no Rio de Janeiro. Uma corresponde ao português culto, que ainda é a marca das classes médias e altas cariocas. A outra pode ser designada como um dialeto desta, e é chamada de “favelês” pelo cantor de *hip hop* MV Bill (2006), na canção “O preto em movimento”. De fato, por diversas vezes não foi-me possível compreender sobre o quê falava-se durante os deslocamentos entre os *shows*. A sensação era a de que conversavam em um outro idioma, ou algo que parecia familiar, mas que eu não estava apta a atingir o sentido. Não era apenas o caso de eu não saber sobre o que falavam, mas de não estar habilitada a entender o significado dos próprios termos.

Outro ponto de contato que podemos encontrar entre o *funk* e o *hip hop*, ambos os ritmos consumidos e produzidos pelos jovens das classes populares e derivados de uma mesma raiz musical, o *soul* norte-americano (Vianna 1988), diz respeito à religião propriamente dita. Mas enquanto neste último a religião se faz presente em muitas das letras de suas canções e contribui para a conformação de um discurso da denúncia (Novaes 1999, 2003)²⁴, no primeiro ela é apenas mencionada pelos *performers*²⁵. A exceção se faz com Mr. Catra, que ainda assim se diferencia dos *hip hoppers* na medida em que a religião, em seu caso, só revela seu efetivo sentido, o político, quando tematizada em seus discursos cotidiano e doméstico.

Pois a força política do *funk* parece residir não na explicitação da vida

dura mas se faz sentir por meio do riso e do humor que desconcertam o poder oficial. Não que a realidade seja distinta para funqueiros e *hip hoppers*. Ao contrário, ambos vivem em contextos idênticos e os tematizam em suas canções. E é precisamente isto que Mr. Catra comunica ao inserir em alguns de seus *shows* a participação de MC's de *hip hop* como Capela e WF, reforçando o vínculo de suas destabilizadoras ironias com o cotidiano duro. Mas se o humor e o riso estiveram sempre presentes em todos os bailes a que presenciei, acompanhando Mr. Catra ou não, a exceção se revelou no baile de uma favela da Zona Norte da cidade. Nesta festa, em que não ocorreram performances profissionais, as seqüências musicais alternavam entre aquelas cujas letras nos falam do cotidiano de crime e violência e aquelas ditas "eróticas", em que o sexo parece mesmo cumprir o papel da "válvula de escape" de que nos falou Mr. Catra: o alívio para uma vida "neurótica"²⁶, marcada pelo estado de alerta em que se converteu a vida daqueles que vivem sob uma lei outra, determinada pela nada pacífica convivência entre bandidos e policiais.

A riqueza de nosso personagem consiste precisamente em sua complexidade, em sua capacidade de, através das ambigüidades que ele parece cultivar, desobrigar o antropólogo a esquematizar a sua análise por meio de categorias reificadas. Pois oposições como favela e asfalto, e mesmo *funk* e *hip hop*, que conduzem a oposições maiores, englobantes, e que nos conformam ao pensamento dualista que engendrou as grandes narrativas da Modernidade, não possuem posição fixa no mundo que se articula em torno de Mr. Catra. Em alguns momentos os contrastes parecem se sustentar, em outros parecem dissolvidos e em outros ainda parecem fora do lugar. Os limites estão borrados, indefinidos, embaralhados. Foi ao seguir Mr. Catra que tornou-se possível abster-me de, e só agora noto, utilizar termos como periferia e margem, aos quais frequentemente recorri, em outras ocasiões, para situar o *funk*. Isto porque, a julgar pelo circuito que Mr. Catra faz ao longo de suas noites, particularmente na Região Metropolitana do Rio de Janeiro, vemos que a antes hegemônica Zona Sul²⁷, uma vez centro soberano irradiador de modas, encontra-se hoje isolada do todo da cidade. É esta que se assemelha a um enclave enquanto o mundo que percorre o *funk* vai se apresentando como *envolvente*.

Referências Bibliográficas

- ALVITO, Marcos. (2001), *As cores de Acari: uma favela carioca*. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- BHABHA, Homi K. (1998), *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- CLASTRES, Pierre. (2004), *Arqueologia da violência*. São Paulo: Ed. Cosac & Naify.
- GEERTZ, Clifford. (1997), "Arte como sistema cultural". In: C. Geertz. *O saber local*. Petrópolis: Vozes.
- GEERTZ, Clifford. (1989), "Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura". In: C. Geertz. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC.

- GELL, Alfred. (1998), *Art and agency*. Oxford: Oxford University Press.
- GIRARD, René. (1990), *A violência e o sagrado*. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora Universidade Estadual Paulista/ Editora Paz e Terra.
- HERSCHMANN, M. (2000), "As imagens das galeras *funk* na imprensa". In: C. A. M. Pereira et al. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LAGROU, Els. (2007), *A fluidez da forma. Arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (1975), *O totemismo hoje*. Petrópolis: Vozes.
- MATTOS, Carla dos Santos. (2006), *No ritmo neurótico: cultura funk e performances 'proibidas' em contexto de violência no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais, PPCIS/UERJ.
- MILLER, Daniel. (1987), *Material culture and mass consumption*. Oxford: Basil Blackwell.
- MISSE, Michel. (1998), *O final da cadeia, interpretações da violência no Rio*. Texto apresentado no Seminário "Focault". Rio de Janeiro, CCBB.
- MIZRAHI, Mylene. (2006), *Figurino funk: uma etnografia sobre roupa, corpo e dança em uma festa carioca*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado em Antropologia Cultural, PPGSA/IFCS/UFRJ.
- MIZRAHI, Mylene. (2007a), "Indumentária *funk*: a confrontação da alteridade colocando em diálogo o local e o cosmopolita". *Horizontes Antropológicos*, ano 13, n° 28: 231-262.
- MIZRAHI, Mylene. (2007b), "Figurino *funk*: a imbricação que a estética nos faz ver". In: S. Naves et al (orgs.). *Música para ler* (título provisório). Rio de Janeiro: Sete Letras, no prelo.
- NOVAES, Regina. (1999), "Ouvir para crer: os Racionais e a fé na palavra". *Religião e Sociedade*, 20(1): 55-64.
- NOVAES, Regina. (2003), "Errantes do novo milênio: salmos e versículos bíblicos no espaço público". In: P Birman (org.). *Religião e espaço público*. São Paulo: CNPq/Pronex, Atar Editorial.
- OVERING, Joanna. (1986), "Men control women: the 'catch 22' in the analysis of gender". *International Journal of Moral and Social Studies*. v. 1, n° 2. Summer.
- OVERING, Joanna e PASSES, Alan. (2000), "Introduction". In: J. Overing, & A. Passes (eds.). *The anthropology of Love and Anger. The aesthetics of conviviality in Native Amazonia*. London & New York: Routledge.
- RUSSANO, Rodrigo. (2006), "*Bota o fuzil pra cantar*": o *funk proibido no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado em Música, PPGM/UNIRIO.
- SAHLINS, Marshall. (2003), "La pensée bourgeoise". In: M. Sahlins. *Cultura e razão prática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- STRATHERN, Marilyn. (1988), *The gender of the gift: problems with women and problems with society in Melanesia*. Berkeley: University of California Press.
- STRATHERN, Marilyn. (2001), "Same-sex and cross-sex relations". In: T. A. Gregor & D. Tuzin (eds.). *Gender in Amazonia and Melanesia: an explorations of the comparative method*. Berkeley: University of California Press.
- STRATHERN, Marilyn. (2004) [1991], *Partial connections*. Altamira Press.
- SOARES, Luciane. (2007), "Mirando a palavra no 'rap': por uma visão dissonante do 'movimento' *hip hop* no Brasil". In: S. Naves et al (orgs.). *Música para ler* (título provisório). Rio de Janeiro: Sete Letras, no prelo.
- TAUSSIG, Michael. (1993), *Mimesis and Alterity: A particular history of the senses*. London: Routledge.
- VELHO, Gilberto. (1989), *A utopia urbana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 5ª ed.
- VIANNA, Hermano. (1988), *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Outras Fontes:

- MR. CATRA, o fiel. (2005), Documentário. Direção: Andreas Johansen. Rosforth.
- CD MV BILL. (2006), *Falcão: o bagulho é doido*. Rio de Janeiro: Universal Music.

Notas

- ¹ Abreviação para *master of ceremony*, mestre de cerimônia, terminologia que designa os rappers cantores de *funk* e *hip hop*.
- ² As investigações que deram origem a este artigo estão sendo carregadas para a pesquisa de campo que empreendo atualmente e que alicerçará a minha tese de doutorado.
- ³ Agradeço a todo o grupo, em especial a Mr. Catra, pela disponibilidade em contribuir com minha pesquisa. Gostaria de acrescentar que alguns dos nomes presentes neste artigo são fictícios de modo a proteger a vida pessoal de seus donos.
- ⁴ Na verdade, como me contaram Mr. Catra e o DJ Vagner do Jacaré, trata-se de uma vinheta, retirada de uma canção do extinto grupo musical paulista Mamonas Assassinas.
- ⁵ Vem todo mundo.
- ⁶ Mr. Catra participou do videoclipe da canção “O Gueto”, de Marcelo D2, hip hopper carioca.
- ⁷ O trabalho de campo que fundamentou a minha dissertação de mestrado se desenvolveu ao longo de um ano, e teve como seu epicentro um baile *funk* que se desenrola em um clube carioca localizado nas imediações do Aeroporto Santos Dumont. Os frequentadores da festa são em sua grande maioria jovens que possuem entre 18 e 22 anos e moradores das favelas localizadas na mesma Zona Central que abriga o clube ou em bairros adjacentes a esta. Foram vivenciadas 21 festas e estive nos locais de trabalho e moradia de meus principais interlocutores, realizando visitas e conversas. Igualmente, acompanhei-os aos centros de comércio, formal ou não, onde fizeram suas compras de roupas e acessórios.
- ⁸ FM O Dia é uma rádio FM carioca que possui como público alvo as classes populares.
- ⁹ Ponto de venda de drogas ilícitas.
- ¹⁰ Tanto Duque de Caxias como São Gonçalo são municípios associados à pobreza e ao cotidiano violento.
- ¹¹ A “calça de moletom *stretch*”, amplamente conhecida como “calça da Gang”, é peça de roupa exemplar da indumentária feminina dos bailes *funk*. Esta peça de roupa é muito justa e elástica, e condensa, tanto por suas qualidades de agência e materialidade quanto por seu valor simbólico, os atributos valorizados do feminino. Os rapazes, por sua vez, trajam invariavelmente roupas largas. A exceção se dá com os chamados “bombados” que usam calças largas e blusas justas, que realçam a musculatura de seus troncos. Para uma discussão detalhada sobre o lugar que ocupa o “figurino *funk*” na apreensão das relações entre os gêneros e de uma dinâmica mais ampla do baile ver Mizrahi (2007b).
- ¹² Seria preciso cunhar um novo termo para designar a prática que permite articular o mundo, às vezes imaginário, às vezes concreto, que se articula em torno de diferentes categorias de parceiras, muitas vezes temporárias. Assim há a “esposa”, que é a companheira efetiva, fixa, existe a “mulher” que possui algum caráter de permanência, e por fim há a “piranha”, que é transitória.
- ¹³ A tendência que indicava uma mudança no lugar social de Mr. Catra já havia sido apontada por Russano (2006). Entretanto, ao contrário do que parece acreditar o autor, o que notamos em Mr. Catra não é uma inserção exclusiva em um mundo oficial da indústria musical. Ao contrário, o apreço pelo *funk* indica o sustento de uma mesma postura de desafio, que talvez se torne ainda mais eficaz na medida em que aumenta a visibilidade do MC.
- ¹⁴ Esta passagem da vida de Mr. Catra está registrada no documentário *Mr. Catra, o fiel*. (2005). Agradeço a Andreas Johansen e Henrik Moltke por me permitirem acesso ao filme, ainda fora do circuito comercial.
- ¹⁵ Refere-se ao costume de se colocar pequenos pedaços de papel, onde são escritos os pedidos ao deus. Estes bilhetes são dobrados e inseridos nas fendas do muro, formadas pela junção de um e outro bloco de pedra.
- ¹⁶ “*Playboy*” é a categoria nativa que designa os antigos “filhinhos de papai”, os filhos de pais “com condições” e que não precisam trabalhar para suprir o seu sustento. A terminologia é utilizada como

- categoria de acusação por funqueiros e favelados para deles se diferenciarem.
- ¹⁷ Os “etíopes” formam uma etnia de judeus negros que imigraram da Etiópia, onde viviam em situação muito precária, para Israel, auxiliados pelo governo deste país.
- ¹⁸ É preciso reafirmar que a vida doméstica de Mr. Catra é bastante permeada por sua vida profissional. O espaço de sua casa é marcado por um constante entrar e sair de pessoas, algumas delas são apenas amigas e outras são meros profissionais. Entretanto, a maioria destas pessoas compõe um híbrido que mescla as duas categorias. Muitos de seus parceiros de vida profissional são também aqueles que o acompanham já há alguns anos, e com os quais Mr. Catra mantém fortes laços de amizade.
- ¹⁹ Na mensagem gravada pelo MC na caixa postal de seu telefone celular ele repete em hebraico a frase “Deus é o mais importante”, antecedida de outra que diz “Tem fé em Deus”.
- ²⁰ Alvito (2001) defende igualmente que a polícia, em suas relações com a favela, assume lógica análoga as que possuem as facções criminosas.
- ²¹ Inicialmente a suspeita em relação a responsabilidade do ato recaiu sobre traficantes da cidade, que estariam insatisfeitos com ações policiais no Complexo do Alemão que teriam por objetivo garantir a segurança da cidade durante o referido evento esportivo. Posteriormente (O Globo, 24/06/2007) descobriu-se que os autores das intervenções em stencil eram três jovens sem qualquer relação com o crime, e um deles, ironicamente, era israelense.
- ²² Em outra ocasião (Mizrahi 2007a) mostrei a maneira pela qual o fascínio que os funqueiros possuem pelas marcas globais convive com elaborações que estes jovens fazem em seus cabelos, e que findam por desestabilizar o gosto do “playboy”, representação máxima da alteridade da juventude funqueira.
- ²³ As traduções dos originais são de minha autoria.
- ²⁴ Soares (2007) propõe uma interpretação que evidencie as nuances e ambivalências presentes na dinâmica que conforma o *hip hop* como movimento não-homogêneo.
- ²⁵ Muitos MC's de *funk* proferem o nome de “Jesus” ou frases como “Fé em Deus” no início e ao fim de suas apresentações.
- ²⁶ Para uma análise específica sobre os sentidos da categoria “neurose” no universo *funk* ver Mattos (2006).
- ²⁷ Esta área da cidade já foi epitomizada pelo bairro de Copacabana (Velho 1989). Seria interessante averiguar a hipótese de a mesma possuir atualmente seus significados atrelados aos bairros de Ipanema e Leblon. Um bom indicador da validade desta hipótese é o modo pelo qual os arrastões que se restringiram a um trecho particular da praia de Ipanema passaram a ser descritos como evento que instaurou o pânico na Zona Sul de modo amplo (Herschmann 2000).

Recebido em julho de 2007

Aprovado em setembro de 2007

Mylene Mizrahi (mylenemizrahi@terra.com.br)

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA-IFCS-UFRJ). Professora Substituta – Departamento de Antropologia Cultural (DAC/IFCS-UFRJ). Autora do artigo “Indumentária *funk*: a confrontação da alteridade colocando em diálogo o local e o cosmopolita”, a ser publicado na revista *Horizontes Antropológicos*, na edição de outubro de 2007, ano 13, n. 28.

Resumo:

A singularidade de Mr. Catra, cantor e *performer* de *funk*, consiste em, ao reunir religião a um universo tradicionalmente classificado como erótico ou violento, permitir-nos articular as suas criação e visão de mundo ao ponto de vista dos jovens moradores da favela. O discurso em torno do divino, presente nas performances do artista, é aprofundado em seu dia-a-dia, e se revela como meio para a expressão de seu posicionamento político. Mas se esta é a forma privilegiada por Mr. Catra para explicitar o seu modo de entender o mundo, é a ironia, engenhosamente exercitada pelo artista, que nos possibilita ver como o *funk*, de modo amplo, é hábil em desestabilizar o poder através da manipulação subversiva de símbolos culturais caros à autoridade opressora.

Palavras-chave: *funk*, arte, violência, cosmologia, ironia.

Abstract:

The article main aim is to discuss the relation between funk and religion, through the Mr. Catra's narratives, singer and performer of this musical rhythm. His singularity resides in adding religion to a universe traditionally apprehended as erotic or violent. The artist allows us to articulate his own creation both to his worldview as to the point of view of the youngsters from the favelas slums, main producers and consumers of funk music. The discourse around the divine, present at the artist's performances, is deepen in his daily life, consisting of a medium for expressing his own political position in the world. Although the religious discourse is privileged by Mr. Catra in his will to show his way of understanding the world, the funk strength resides in another aspect, that go by party and daily life. It is the irony itself, so artfully played by the artist, that allows us to realize how the funk is ingenious at, through the laugh, destabilizing the power by a subversive manipulation of cultural symbols dear to the oppressive authority.

Keywords: funk, art, violence, cosmology, irony.