

## SLA FUNK: BANQUETE “ TUPI OR NOT TUPI”

Luciane de PAULA<sup>1</sup>

■ **RESUMO:** Este artigo analisa o discurso verbal da canção “Urbano Canibal” e seis imagens do álbum *Entidade Urbana*, ambos de Fernanda Abreu (FA), como ícones da antropofagia que compõe seu SLA funk. O objetivo deste artigo é, por meio da perspectiva bakhtiniana – especificamente dos conceitos de diálogo e carnaval – analisar a antropofagia dos modernistas de primeira geração, especialmente a preconizada por Oswald de Andrade, como elemento componente do SLA Funk e este, como discurso deslocado que representa o funk carioca. Os resultados de nossa pesquisa nos levaram a crer que as canções SLA “refletem e refratam” o banquete “tupi or not tupi” de FA, do Rio de Janeiro e do Brasil.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Funk. Antropofagia. Diálogo. Carnaval. Bakhtin.

**“Para comer meus próprios semelhantes. Eis-me sentado à mesa”<sup>2</sup>**

Em nossa tese de doutorado (PAULA, 2007), estudamos o discurso verbal das canções de Fernanda Abreu (FA) sob três prismas: a festa, a antropofagia e a metalinguagem. Aqui, por mais que resvalem nos demais aspectos, propomo-nos trabalhar com a questão da antropofagia por meio do conceito de antropofagia (manifestada nas canções SLA de FA, especificamente, por meio da técnica da bricolagem estudada por Lévi-Strauss e incorporada como

---

<sup>1</sup>Universidade de Ribeirão Preto (UNAERP); CEP 14020-530; Ribeirão Preto; São Paulo; Brasil; luciane\_de\_paula@uol.com.br

<sup>2</sup>CAMPOS, 1975.

parte do conceito de antropofagia desenvolvido de acordo com as idéias de Oswald de Andrade), bem como carnaval e diálogo (preconizadas pelo Círculo de Bakhtin). Para exemplificar como esses conceitos aparecem no SLA *funk* de FA, analisamos a canção “Urbano Canibal” e seis imagens que compõem o encarte do álbum *Entidade Urbana*<sup>3</sup>, uma vez que a antropofagia extrapola as letras e as melodias das canções e passa a fazer parte da composição de toda a obra de FA.

### “Suingue Legal Abalando / Saliva Língua Áspera / Sensual Legenda Atemporal”<sup>4</sup>

A princípio, em nossa pesquisa de doutorado tínhamos dúvidas em denominar a característica da mistura presente nas canções de FA como antropofagia, bricolagem ou expressões *kitsch*. Todavia, encontramos o lexema (antropofagia) em algumas canções, bem como observamos o forte diálogo<sup>5</sup> delas com obras literárias (Camões, Fernando Pessoa, Pedro Luís, Oswald de Andrade, Chico Buarque, Mário de Andrade, José de Alencar, entre outros), o que nos levou a refletir acerca do conceito de antropofagia, a partir, principalmente, das idéias de Oswald de Andrade, para quem a bricolagem é um dos recursos utilizados pela antropofagia, como forma de incorporação da cultura do outro na cultura nacional, como ocorre no *corpus* analisado neste artigo.

A palavra antropofagia significa “homem que come gente”. Todavia, sua designação foi incorporada na literatura, nos anos 20, de maneira metafórica. O conceito foi transportado pelos modernistas brasileiros de primeira fase para um outro campo semântico, o cultural. A partir do quadro *Abapuru ou O Antropófago*, de Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e seu grupo começaram a pensar no brasileiro como um sujeito “selvagem”, um índio aculturado que

<sup>3</sup>Cf. ABREU, 2000.

<sup>4</sup> Cf. ABREU, 1995.

<sup>5</sup> Diálogo, aqui, refere-se a um conceito do Círculo de Bakhtin, uma espécie de “filosofia da linguagem”, portanto, não somente como é entendido no *stricto sensu*, pois, conforme Clark e Holquist (1998, p.238) “Um diálogo no sistema de Bakhtin é um dado oriundo da experiência passível de servir de paradigma econômico para uma teoria que abarque dimensões mais globais”. Segundo Marchezan (2006, p.116), “As ‘dimensões mais globais’, a que se refere mais diretamente a citação, dizem respeito à comunicação, mas se pode manter a mesma proposição para o âmbito da linguagem [...], uma vez que a comunicação é a essência da linguagem na reflexão bakhtiniana, que considera ficcional a lingüística que abstrai a comunicação, tanto a que o faz para ressaltar sua função expressiva, quanto a que renuncia a ela para conformar um objeto científico mais homogêneo.”

necessitava ser despido e “desaculturado” para poder assumir sua identidade brasileira, composta por todas as influências das culturas dos povos que por aqui passaram.

A partir dessa visão, o lexema antropofagia adquiriu outro sentido e passou a ser um conceito, uma bandeira defendida pelos modernistas do início do século XX. O *slogan* antropofágico lançado por Oswald em seu “manifesto”, segundo Augusto de Campos (1975), foi: “Quatro séculos de carne de vaca! Que horror!”.

Para um povo “selvagem”, uma cultura, uma arte e uma língua “selvagem”. Nesse sentido, o conceito de antropofagia passou a ser entendido e incorporado como característica da literatura, preocupada com a busca de uma identidade genuinamente brasileira. Assim, a antropofagia passou a ser compreendida como uma espécie de canibalismo cultural, ou seja, comer – no sentido de mastigar (e nem sempre engolir) – a cultura do outro e, triturada, junto com as nossas manifestações artísticas e culturais, “vomitar”, em forma de arte, expressões “propriamente” brasileiras. A partir dessa idéia, os modernistas da geração de 20 incorporam a característica da mistura, da pluralidade e da heterogeneidade cultural como tipicamente brasileiras. Levam essa idéia tão a sério que lançam uma revista denominada *Revista de Antropofagia* e, na primeira edição, o *Manifesto Antropófago*, escrito por Oswald de Andrade, de certa forma, traz as características da arte antropofágica. Voltada, principalmente, para o desenvolvimento das cidades (tema tão caro a FA, mas referente sempre ao Rio de Janeiro, enquanto os modernistas de primeira fase enfatizam São Paulo, especialmente Mário de Andrade), a arte do grupo modernista é caracterizada pelo traço transitório da ruralidade para a urbanidade como “reflexo e refração” do processo pelo qual passava a nação.

Quando o vocábulo antropofagia aparece nas canções de FA relacionado à língua, como ocorre em “S.L.A.3” (“Sampler Língua Antropofágica”), ele nos remete ao conceito modernista incorporado em nossa cultura nos anos 20. Ao analisarmos algumas canções, percebemos a herança modernista numa espécie de “avivamento” da proposta de arte “selvagem” e do traço da mistura como elemento brasileiro. Num outro contexto, a antropofagia cantada por FA incorpora outros elementos e é isso o que tentamos compreender. Como diria Augusto de Campos (1975) no prefácio da *Revista de Antropofagia*, ao tratar acerca do convite feito a ele para escrever tal introdução da Revista, reproduzida por fac-símile, “Sinal de que os nossos ‘antropófagos’ continuam a interessar, e de que a ‘antropofagia’ realmente não está morta”.

Muitas características da arte antropofágica “pregada” pelos modernistas de primeira fase aparecem nas canções de FA, dentre elas, a designação clube. Os quatro primeiros números da *Revista de Antropofagia*, além do subtítulo *dentição*, possuem, na capa, a indicação “órgão do clube de antropofagia”. A partir do quinto número, a indicação passa a ser “órgão da antropofagia brasileira de letras”.

Como afirma Raul Bopp, em depoimento para Augusto de Campos (em 1966, de acordo com o prefácio da *Revista* escrito por Campos), “A antropofagia, nessa fase, não pretendia ensinar nada. Dava apenas lições de desrespeito aos canastrões das Letras. Fazia inventário da massa falida de uma poesia bobalhona e sem significado”. Essa também é a proposta de algumas canções de Fernanda Abreu, uma vez que, por meio da ironia e do deboche, de certa forma, os sujeitos desafiam a passividade e a conformidade cantada em algumas canções do *funk* carioca contemporâneo.

Ao compararmos os modernistas brasileiros de primeira fase e FA, percebemos que, de certa forma, ambos se produzem numa espécie de “clube”. Resta saber se esses “clubes” de amigos preocupados com o fazimento da arte e com a expressão da identidade de nosso povo possuem características semelhantes. Parece-nos que o conceito de antropofagia é bastante parecido, a ponto de a “Nota Insistente”, assinada por Alcântara Machado e Raul Bopp (1975), assemelhar-se a algumas características “pregadas” pelos sujeitos de algumas canções de FA, tais como a igualdade entre os sujeitos do clube SLA (característica atribuída ao clube SLA na canção “Disco Club 2 (Melô do radical)”, em que o sujeito da canção afirma: “O nosso clube é diferente / todo mundo é igual / não tem feio nem bonito / antigo ou atual”), a proposta de aceitação de todos e de todas as manifestações nesse clube, desde que sejam “radicais” tanto quanto o eram os modernistas do início do século XX.

Podemos compreender a aparente falta de proposta dos antropófagos como proposta, a negação da incorporação da crítica como crítica, a afirmação de não pensamento como filosofia, o que nos leva a refletir acerca do SLA *funk* cantado por FA como resistente.

Outra característica que aproxima o conceito de antropofagia modernista à antropofagia cantada por FA é que aquela se refere, entre outras características, à questão musical. Mário de Andrade compôs *Macunaíma* como rapsódia por considerar a musicalidade da língua em seu texto como natural, como elemento heterogêneo e, ao mesmo tempo, elo entre as várias regiões do país, tanto quanto a malandragem típica do protagonista de seu texto. Além disso, propôs a quebra da rima tradicional poética por considerá-la artificial e anti-musical. Em seu lugar, Mário

sugere a incorporação da rima com base na música da própria língua. Em FA, a antropofagia, além de se relacionar à língua, também se refere à música. A musicalidade é o elemento de mistura típica do *funk* carioca e de suas canções SLA, tendo como elemento que mais retrata essa mistura o *sampler*<sup>6</sup>.

## “Nunca fomos cathechizados. Fizemos foi Carnaval”<sup>7</sup>

Para entendermos a idéia de Oswald acerca do conceito de antropofagia, recuperemos parte de seu “Manifesto Antropófago” (ANDRADE, 1975, p.3):

Nunca admittimos o nascimento da lógica entre nós.

---

Morte e vida das hypotheses. Da equação eu parte do Kosmos ao axioma Kosmos parte do eu. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia.

---

Somos concretistas. (...).

---

A lucta entre o que se chamaria Increado e a Criatura-illustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabú. O amor quotidiano e o modus-vivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformal-o em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar, a antropofagia carnal que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males cathechistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala thermometrica do instinto antropofágico. De carnal, elle se torna ellectivo e cria a amizade. Affectivo, o amor. Especulativo, a sciencia. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia agglomerada nos peccados de cathecismo – a inveja, a usura, a calumnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e christianisados, é contra ella que estamos agindo. Antropófagos.

---

Contra a realidade social, vestida e oppressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama..

Por meio dos trechos acima, podemos perceber o quanto a proposta de destituir o mundo da razão e instituir em seu lugar o universo carnavalizado como

---

<sup>6</sup> *Sampler*, aparelho eletrônico que mistura vozes e ritmos, bem como faz mixagens e cruza discursos tanto musicais (não verbais) quanto verbais numa mesma canção.

<sup>7</sup> ANDRADE (1975).

mundo “original”, “desierarquizado”, justo, igualitário e calcado na festa da carne como “religião” do sujeito canibal é uma concepção antropofágica de resistência incorporada por FA em seu SLA *funk*, ainda que num outro contexto e de um outro modo. Contudo, é na “segunda denteção” que a antropofagia adquire seus contornos definitivos. Nesse momento, os antropófagos passam a ser mais radicais e assinam seus textos tanto com seu nome próprio quanto por pseudônimos, segundo Augusto de Campos, “mais bocudos ou trocadilhescos”. Se levarmos em consideração que a sigla SLA nos remete às primeiras letras do sobrenome de FA, também a consideramos um pseudônimo paragramático<sup>8</sup>, além de ser, de certa forma, metalinguagem antropofágica do baile *funk* carioca contemporâneo.

A partir do quinto número, a *Revista de Antropofagia* transfere-se para uma página de jornal. Com isso, segundo Augusto de Campos (1975), a revista

Ganhou dinamicidade comunicativa. A linguagem simultânea e descontinua dos noticiários de jornal foi explorada ao máximo. Slogans, anúncios, notas curtas, a-pedidos, citações e poemas rodeiam um ou outro artigo doutrinário, fazendo de cada página, de ponta a ponta, uma caixa de surpresas, onde espoucam granadas verbais de todos os cantos. Um contrajornal dentro do jornal. Mas o que pretendiam, afinal, os renovados ‘antropófagos’ com o terrorismo literário de sua página explosiva? Restabelecer a linha radical e revolucionária do Modernismo. Lançar as bases de uma nova ideologia, a última utopia que Oswald iria acrescentar ao que chamaria mais tarde ‘a marcha das utopias’.

A antropofagia nas canções de Fernanda Abreu aparece, muitas vezes, relacionada com a festa (denominada como “baile da pesada”). O universo SLA de suas canções representa, metafórica e metalinguisticamente, essa festa como universo da liberdade, da diversão, da alegria (do riso), do prazer, enfim, do gozo corpóreo (dança e música *funk*). Ao refletirmos sobre isso nos preocupamos em compreender esse universo da festa, colocado nas canções em contraposição ao universo

---

<sup>8</sup> Tringali (1988, p.127) afirma que “PARAGRAMA – para Saussure consiste em espalhar num texto as letras de uma palavra ou frase. Veja-se este verso de Baudelaire: ‘*Sur mon crâne incliné PLantE son drapEau Noir*’, onde se lê ‘*spleen*’”. A sigla SLA, de FA surge a partir de seu sobrenome : fernanda Sampaio de Lacerda Abreu, mas passa a denominar canções, como “SLA radical *dance disco club*” (ABREU, 1990), “Sigla Latina do Amor” (ABREU, 1992) e “S.L.A.3” (ABREU, 1995), com significação autônoma e, ainda que sempre relacionada à música do “baile da pesada” do *funk* carioca, a sigla de FA é “mutante”, pois, ao samplear elementos do *soul-funk*, do *new funk*, do samba e do *rock* nacional, dentre outros ritmos, “inaugura” um som peculiar, suingado – *disco* (de discoteca), com a marca da antropofagia musical e lingüística como características fundamentais do que denominamos SLA *funk*.

do trabalho utilitário, sério e “produtor de mercadorias”. A festa pode ser encarada como resistente porque os sujeitos que a defendem o fazem porque se recusam a entrar no esquema do trabalho alienado(r), mas, ao mesmo tempo, ela pode ser considerada entorpecente porque não propõe uma mudança permanente, apenas uma espécie de fuga momentânea da “realidade” assoladora do sujeito pelo trabalho. Todavia, se por um lado, o fato do “baile da pesada” não apresentar explicitamente uma proposta de mudança pode ser visto como entorpecente, por outro, ao mesmo tempo, podemos ver a falta de proposta como proposta resistente dos sujeitos que não se rendem a um sistema calcado apenas na seriedade da obrigação. Assim, a diversão pela diversão, o riso aparentemente sem compromisso e a celebração da vida podem ser entendidos como propostas de liberdade, independência e prazer, de acordo com o conceito de antropofagia.

Para compreendermos o aspecto da festa da carne como proposta resistente, relacionado ao conceito de antropofagia, nas canções de FA, remetemo-nos a Bakhtin (1987, p.3-4) quando afirma, ao se referir ao carnaval na Idade Média e no Renascimento, que

O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério [...]. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações [...] possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível.

Em FA aparece, principalmente, a primeira categoria de manifestação da cultura carnavalesca preconizada por Bakhtin<sup>9</sup> (1987), “as formas de ritos e espetáculos”, uma vez que a festa de seu SLA *funk* pode ser vista como um rito de passagem, um banquete dionisíaco, local e tempo dos e para os sujeitos se misturarem e nivelarem hierarquicamente, bem como liberarem seus corpos e desejos. Isto é, *locus* de realização do rito antropofágico, com vistas a totemizar tabus, por meio do *LSD* musical, que é o som SLA de FA – encarado como dispositivo de “expansão da consciência” (HUXLEY, 2002).

O som SLA, para transportar os sujeitos para o mundo da festa, entorpece-os,

---

<sup>9</sup>Para Bakhtin (1987, p.4), as múltiplas manifestações da cultura carnavalesca podem ser divididas em três grandes categorias, que se relacionam: “1. As formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.); 2. Obras cômicas verbais (inclusive as paródias) de diversa natureza: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar; 3. diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, blasfêmias populares, etc.)”.

pois a música, aliada à letra, possui um efeito, de certa forma, “hipnótico” e é esse efeito o “dispositivo” acionador do sujeito que cria nele o desejo de frequentar o “baile da pesada”. Esse “botão” “liga” o sujeito e o torna membro do “clube” SLA *funk* de FA, via entorpecimento. Ao mesmo tempo, no entanto, ele também pode acordar esse sujeito, ao retirá-lo (“desligá-lo”) do “transe” em que se encontra em sua vida (porém, por meio de um outro transe: o do baile), sem vivê-la, apenas ao passar por ela como sujeito-objeto.

Nesse sentido, os elementos constituintes das SLA podem, como o *LSD*, ser usados tanto para a consolidação de uma rebeldia contracultural quanto como “dispositivo de controle”<sup>10</sup>. Afinal, o baile pode ser visto como momento de recusa do mundo do trabalho e como espaço legitimado (e o é), forma de garantia de manutenção do poder (FOUCAULT, 2001). Assim, a liberdade conquistada ou pregada pelo “clube SLA” é relativa, uma espécie de “liberdade vigiada”, possível e, em certa medida, incentivada – pela mídia, por exemplo, vista como um tipo de poder (FOUCAULT, 1979) – até quando e como interessar.

Para entendermos a concepção da festa em FA como resistente e entorpecente, recorreremos à sua relação com o riso, representado nas canções pela alegria da descontração e pela excitação dos sentidos. Os estudos de Bakhtin sobre o carnaval na Idade Média e no Renascimento nos levam ao entendimento de que a festa, inclusive a cantada por FA, não demonstra uma proposta de mudança porque ela se constitui como proposta contraventora ao propor uma outra lógica, ainda que, como afirma Huxley (2002), momentânea: a lógica da celebração da vida e da liberdade, proporcionada pelo SLA *funk*. As canções de FA propõem a instauração do universo “carnavalesco”, com seu princípio contraventor, em oposição ao mundo do trabalho, como ocorria, segundo Bakhtin (1987, p.9), na Idade Média, ainda que num momento menos rígido, como hoje, diferente daquele de Rabelais, em que

Contrastando com a excepcional hierarquização do regime feudal, com sua extrema compartimentação em Estados e corporações na vida diária, esse contato livre e familiar era vivido intensamente e constituía uma

---

<sup>10</sup> Segundo os documentários *Rebels Themes* e *Electric kool-aid*, ambos exibidos pela TV Escola, a CIA, em meados dos anos 60, queria utilizar o *LSD* como “dispositivo de controle” da mente humana, a fim de, ao transformar a droga em arma química, com seu uso, dominar adversários nas guerras. Entretanto, em 1966, o *LSD* passou a ser ilegal, pois a droga de “controle” da CIA estava sendo usada como elemento contracultural para a “expansão da consciência”, sob a orientação de T. Leary, entre outros.

parte essencial da visão carnavalesca do mundo. O indivíduo parece dotado de uma segunda vida que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com os seus semelhantes. A alienação desaparecia provisoriamente. O homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre seus semelhantes. O autêntico humanismo que caracterizava essas relações não era em absoluto fruto da imaginação ou do pensamento abstrato, mas experimentava-se concretamente nesse contato vivo, material e sensível. O ideal utópico e o real baseavam-se provisoriamente na percepção carnavalesca do mundo, única no gênero. Em consequência, essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência. Isso produziu o aparecimento de uma linguagem carnavalesca típica [...].

A relação do processo de carnavalização de Bakhtin com a antropofagia dos modernistas aparece em FA, na festa. Se nos lembrarmos da afirmação de Oswald de Andrade, em seu “Manifesto Antropófago”, de que “Nunca fomos catechizados. Fizemos foi Carnaval.”, impossível dissociar esses dois conceitos, complexos e complementares.

Pensar a antropofagia deslocada do âmbito literário para o universo musical pode parecer uma “heresia”, mas os antropófagos de primeira geração já diziam que ela não pertence a um território específico. Ao contrário. Segundo Campos (1975) “A antropofagia não quer situar-se apenas no plano literário. Ambiciona mais. ‘A descida antropofágica não é uma revolução literária. Nem social. Nem política. Nem religiosa. Ela é tudo isso ao mesmo tempo.’ (No. 2 – De Antropofagia)”.

Nas canções de FA, por um lado, diferente dos antropófagos modernistas, os sujeitos não são agressivos, por outro, semelhante a eles, os sujeitos assumem a crítica pela defesa da brincadeira, da festa (,) da carne, enfim, do universo da paixão, do “viver a vida” “sem compromisso” político. Melhor, o descompromisso é o compromisso político tanto dos modernistas quanto do SLA *funk* de FA e do *funk* carioca. O ato de celebrar a vida passa a ser defendido como um direito, o “direito ao ócio” em contraposição ao dever do trabalho, o que também nos remete aos antropófagos, uma vez que, segundo Pontes de Miranda (1975), “[...] todos temos de saber sobre nossos direitos. Dentre eles, o Direito Antropofágico”, “um direito biológico, que admite a lei emergindo da terra, à semelhança das plantas”.

Deixado de lado o movimento antropofágico em 1929, as idéias de Oswald

pareciam esquecidas. Contudo, em 1945, ele as retoma. De certa forma, suas teses antropofágicas aprofundadas influenciam a poesia concretista do grupo Noigandres (Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos). Esse antropofagismo aprofundado de um Oswald “ilhado pela geléia geral”, segundo Augusto de Campos (1975), pode ser compreendido, como afirma Oswald, como “a terapêutica social do mundo moderno”. Não é por acaso que essa tese é retomada e aparece, agora, num outro contexto. Na década de 90, esse tema reaparece, tanto na música quanto na literatura, de forma significativa (além de FA, nas canções e poemas de Arnaldo Antunes, por exemplo). Essa década é influenciada diretamente pelo Concretismo e pela Tropicália – décadas de 50, 60 e 70 – e, indiretamente, pelos antropófagos das décadas de 20, 40 e 50, uma vez que os primeiros influenciadores (Concretismo e Tropicália) foram influenciados por estes (antropófagos de 20 e 40).

Na década de 50, Oswald procura dar mais consistência às suas idéias em torno da antropofagia, vista como “uma filosofia do primitivo tecnizado” (“festa da carne” com som *tecno*). Ao fundir observações colhidas em vários autores, mas principalmente em Montaigne (*De Canibalis*), Nietzsche (*A morte de Deus*), Marx (*O Capital*) e Freud (*Totem e Tabu*), redimensionados pelas teses de Bachofen sobre o Matriarcado, Oswald cria a sua própria utopia de caráter social, que passa a ser uma das utopias do pensamento antropofágico: “No fundo de cada Utopia não há somente um sonho, há também um protesto”.

Nesse sentido, podemos entender que, nas SLAs de FA, mesmo quando o baile parece apenas alienante, ainda assim ele possui um caráter resistente. Aliás, talvez seja o fato de o espaço do baile parecer fugidío, por afastar os sujeitos que ali se encontram de suas “realidades” cotidianas, que o constitui como espaço de protesto invertido, já que viabiliza a saída daqueles sujeitos do sistema tal qual se encontra ou, ao menos, viabiliza a recusa da inércia ao propor a celebração por meio da festa como outra/nova ordem possível, ainda que momentânea e calcada na orgia do “bacanal” contemporâneo, embalado pelo SLA *funk*.

Outra similaridade entre a antropofagia expressa nas canções de FA e a antropofagia modernista de Oswald é o fato de as canções nos remeterem à dança do “baile SLA” como ritual de passagem, o que se refere ao pensamento das sociedades primitivas, pois Oswald, de acordo com Campos (1975), imaginava que as sociedades primitivas seriam capazes de oferecer modelos de comportamento social mais adequado à reintegração do homem no pleno gozo do ócio a ser propiciado pela civilização tecnológica. Para Oswald de Andrade (1975, p.3), “[...] o ócio a que todo homem tem direito fora desapropriado pelos poderosos e se

perdera entre o sacerdócio (ócio sagrado) e o negócio (negação do ócio)”. Para recuperá-lo, Oswald propunha a incorporação do homem natural, “livre” das repressões da sociedade civilizada, o que parece ser também a proposta cantada por FA, presente nas letras de suas canções. O baile, nesse sentido, representa o lugar e o tempo próprios para o sujeito usufruir de seu “direito ao ócio”, daí a apologia ao riso, ao lazer e à festa como ritual natural de comunicação entre os homens, como celebração da vida e tudo sob releitura tecnológica, por meio do SLA, um subgênero do *funk* carioca, sampleado, mas com marca de identidade própria, a identidade de F(SL)A.

Segundo Campos (1975), a formulação essencial do homem como problema e como “realidade”, para Oswald, era capsulada no seguinte esquema dialético: 1º. termo: tese – o homem natural; 2º. termo: antítese – o homem civilizado; 3º. termo: síntese – o homem natural tecnizado. A humanidade teria estagnado no segundo estágio, que constitui a negação do próprio ser humano e no qual fora precipitada pela cultura “messiânica”. Todavia, a síntese dialética idealizada por Oswald é a proposta à qual se relaciona a composição musical de Fernanda Abreu, pois, ao mesmo tempo em que a melodia de suas canções é constituída por percussões afro-americanas relacionadas ao “homem natural”, ela também possui a mixagem de outras canções dentro dela e a mistura de diversos ritmos e vozes, efetuada técnica e tecnologicamente, pelo *sampler*, o que nos remete ao “homem natural tecnizado” de Oswald, além de tentar mesclar trabalho e diversão (relacionados, respectivamente, nas letras das canções, ao dia e a noite – como ocorre, por exemplo, em “A Noite” (ABREU, 1990): “A tarde cai / A noite vem atropelando / Todos os chatos desanimados / Tá na hora de acordar e sair / E ver que a vida é se divertir”).

De acordo com Campos (1975), contra a cultura repressiva, fundada na autoridade paterna, na propriedade privada e no Estado, advogava a cultura antropofágica, correspondente à sociedade matriarcal e sem classes, que deveria surgir com o progresso tecnológico, para a devolução do homem à liberdade. Derivada do conceito de antropofagia, é a idéia da “devoração cultural” das técnicas e informações dos países superdesenvolvidos, para reelaborá-las com autonomia, a fim de convertê-las em “produto de exportação” (da mesma forma que o antropófago devora o inimigo para adquirir as suas qualidades).

A antropofagia, que, como disse Oswald, “salvou o sentido do modernismo”, é também, segundo Campos (1975) “[...] a única filosofia original brasileira e, sob alguns aspectos, o mais radical dos movimentos artísticos que produzimos”. Ainda de acordo com o crítico, “Ilhado pela ignorância e pela

incompreensão, Oswald parecia ter perdido a batalha. ‘Venceu o sistema de Babilônia e a gestão de costeleta’, chegou a escrever. Mas ressuscitou nos últimos anos, para nutrir o impulso das novas gerações. Tabu até ontem, hoje totem”. No necessário banquete totêmico preconizado pelos modernistas de primeira geração, não devemos apenas comemorar, mas, como propõem algumas canções de FA, comer a vida, devorá-la, desfrutá-la, pois, como dizia Oswald: “SOMOS ANTROPÓFAGOS”.

### **“Pela frente, pelo verso, vamos comê-lo cru”<sup>11</sup>**

O aspecto da festividade aparece como *locus* entorpecente (fugidio) nas canções de FA que, relacionado à metalinguagem SLA, composta também pelo aspecto da antropofagia, relativiza a festa, uma vez que essa, colocada como ritual, pode ser concebida como “rito de passagem” resistente, se considerarmos o “Manifesto Antropófago” como “discurso fundador” da idéia da celebração da vida como “direito ao ócio” “selvagem” e anti-sistêmico. Percebemos, principalmente a partir da canção “Urbano Canibal”, que a antropofagia aparece nos discursos da obra de FA como um dos elementos característicos dos sujeitos do *funk* carioca cantado por FA, sendo o carioca caracterizado pelo “baile da pesada” e pelo universo SLA. O sujeito carioca desse espaço (*funk* carioca dos bailes SLA) é retratado nas canções de FA como composto pelo suingue antropofágico de sua festa metalingüística SLA *funk*.

Ao considerarmos o conceito de antropofagia preconizado pelos modernistas, nossa leitura do aspecto da festa como entorpecente fugidio da “realidade” se relativiza, uma vez que a diversão pode ser vista como protesto por meio da proclamação do ócio e da preguiça, formas de recusa ao enquadramento sistêmico, que se organiza sob a lógica do trabalho e da ordem. Nesse sentido, quando a ordem passa a ser a orgia do banquete canibalesco regido pelo suingue SLA do “baile da pesada” do *funk* carioca, o trabalho é, indireta e implicitamente, recusado. Podemos considerar que, na festa, há a suspensão do tempo do trabalho e, com isso, a suspensão da exploração dos sujeitos vistos e utilizados como reificados (pois deixam de ser sujeitos e passam a ser apenas “mão-de-obra”, “força de trabalho” em prol da manutenção da ordem). Nesse momento de suspensão, o que impera é a ordem da orgia carnavalesca, contrária à “ética protestante e o espírito do capitalismo”, de Weber. Sob esse aspecto, a lógica macunaímica aparece

<sup>11</sup> CALCANHOTO, 2000.

como resistência em forma de humor (o riso segundo Bakhtin), ironia (o deboche inverte a seriedade, colocada como ridícula e sem sentido. Em seu lugar, a festa é proclamada como celebração, a lógica do mundo das paixões, vista como maneira de vida rebelde, uma vez que recusa o mundo do trabalho gerador de acúmulo de riqueza para uns e miserabilidade para muitos) e quebra da hierarquia social (“igualdade” pregada para burlar o sistema a partir da manifestação liberada do “baixo estrato corpóreo” – BAKHTIN, 1987), a fim de, por meio da dança e da música, servir como proposta utópica de resistência ao mundo (da exploração) do trabalho, de liberdade e de vida, por um período momentâneo, o tempo de duração da festa.

A referência às obras literárias e o diálogo das canções de FA com elas é uma característica forte presente em sua obra. De certa forma, essa interdiscursividade é uma maneira de expressão antropofágica, já que as obras citadas, além de deslocadas, espacial e temporalmente, aparecem “subvertidas”, re-arranjadas, re-criadas, re-produzidas e modificadas (como ocorre em “Tudo vale a pena”, por exemplo, com os versos de Fernando Pessoa – “Tudo vale a pena / Sua vida não é pequena”). A alteração nas citações literárias, para alguns críticos, seria um crime, pois fere as leis autorais, porém ela leva a uma outra mudança, a de sentido, como fez, de acordo com citação do próprio Bakhtin (1992), Shakespeare, por exemplo, em Hamlet. Mais que uma modificação de sentido, a alteração dos textos in-corporados nas canções de FA pode ser vista como parte do processo antropofágico dos sujeitos das canções em que aparecem as obras, pois eles trazem para o interior de seus discursos (“comem”) as fontes culturais de diversas áreas (música, cinema e literatura), estilos (samba, *funk*, *rap*, *rock*, *pop*, entre outros) e localidades (Portugal, Estados Unidos, Brasil, por exemplo), além de obras literárias (*O Guarani*, de José de Alencar; *Mensagem*, de Fernando Pessoa; e *Os Lusíadas*, de Camões, por exemplo), filmicas (*Rio 40 Graus*, *Cat People* e *Balada Angrenta*, entre outros), outras canções (“A Voz do Morro”, “Iracema Voou”, “Mandamentos *Black*”, entre tantas outras, de outros compositores e também suas – “*Disco Club 2* (Melô do radical)” dentro de “*Bloco Rap Rio*” e de sua versão de 2006, “*Bloco Rap Rio 2006*”, por exemplo), material iconográfico – imagético – e “internético”, uma vez que muitas das canções de FA se constituem como dialógicas.

Bakhtin (1997, p.76) escreve que “Qualquer desempenho verbal inevitavelmente se orienta por outros desempenhos anteriores na mesma esfera, tanto do mesmo autor como de outros autores, originando um diálogo social e

funcionando como parte dele”. Nesse sentido, podemos considerar o dialogismo como jogo da diferença entre o texto e, como ele escreve, “todos os seus outros”. Como afirma Bakhtin (1997, p.83):

[...] a palavra sempre vem da boca de um outro”, é um patrimônio “comum”: “A palavra (ou qualquer signo, de modo geral) é interindividual. [...] O autor (locutor) tem seus direitos inalienáveis sobre ela, mas o ouvinte também tem seus direitos, e aqueles cujas vozes ressoam na palavra antes que o autor se aposse dela também têm seus direitos.

No sentido mais amplo, o dialogismo se refere às possibilidades abertas geradas pelas práticas discursivas de uma cultura, toda a matriz de enunciados comunicativos de relevância não só para os textos canônicos, mas também para os não-modelares, como são, no caso de nosso estudo, as canções SLA *funk* de FA.

Os diálogos existentes nas canções de FA se referem tanto a misturas nacionais (*sampler* de trechos de canções de Gilberto Gil e Caetano Veloso e trechos dos Racionais MCs, *Planet Hemp*, Gerson King Combo, Tony Tornado e Wilson Simonal, dentre outros) como estrangeiras (“*On the road*”, romance de Kerouac e “*Lucy in the Sky with Diamonds*”, canção dos Beatles, por exemplo). Os sujeitos das canções de FA utilizam e devolvem (“vomitam”) as obras dialogadas com sentidos alterados. Assim, com a leitura feita, relativiza os discursos ao lhes dar “uma cara” nova, sua (de FA) e carioca, no contexto dos anos 90.

Ao considerarmos FA como sujeito de suas canções, ao pensarmos na definição de destinador-locutor<sup>12</sup> elaborada por Tatit (1986), percebemos que algumas imagens do encarte de seu álbum *Entidade Urbana*, de certa forma, “traduzem” quem é esse sujeito antropófago pertencente ou que quer pertencer ao “clube SLA” do *funk* carioca, bem como o que é a antropofagia proposta por Fernanda, uma

---

<sup>12</sup> No trabalho de Tatit (1986, p.6), o autor afirma que “[...] o canto pressupõe necessariamente um sujeito locutor. Este termo define melhor a posição sintática de ‘alguém que canta’, antes que seja preenchida pelo compositor, pelo cantor, pelo intérprete, ou qualquer outra personificação. O locutor é apenas uma posição gramatical da canção”. Assim, Tatit formula o termo composto Destinador-Locutor. Na relação destinador-locutor e destinatário-ouvinte, o primeiro é o sujeito que conta uma história qualquer de uma maneira diferenciada, ao cantar o enunciado. Esse gesto causa a impressão de que a canção é construída no momento em que é cantada, isso porque o cantor parece incorporar os diferentes fazeres que encontramos quando nos deparamos com um texto. A tarefa do destinador-locutor é fazer com que o destinatário-ouvinte reconheça, na canção, situações cotidianas, ao instaurar um interlocutor e um interlocutário que simulam a sua relação com o destinatário-ouvinte. Dessa maneira, conforme salienta Tatit (1986, p.10): “[...] quando o locutor se materializa num timbre de voz qualquer (o cantor), o ouvinte não consegue dissociar com nitidez a comunicação principal (destinador-

antropofagia que extrapola os limites e fronteiras desse “clube” caracterizado por suas canções e passa a fazer parte do processo de composição da arte de FA, desde o encarte de seus álbuns, as fotos tanto dos álbuns quanto de seu *site* oficial e ainda de uma revista que acompanha um de seus discos (o *Entidade Urbana*), os emblemas SLAs em formas de adesivos e bijuterias, possíveis de serem encontrados para aquisição no *site* oficial de seu fã-clube (o *100% Fernanda Abreu*), enfim, a composição computadorizada das roupas, toda a produção do trabalho.

Como exemplo da partição do sujeito canibal FA, visto como sujeito, senão de suas canções, ao menos de seus encartes, as seis (6) imagens do álbum *Entidade Urbana* (abaixo) demonstram a mistura antropofágica à qual nos referimos.

De certa forma, as imagens nos demonstram como a antropofagia caracteriza não apenas o trabalho de FA, mas o SLA *funk* como um subgênero do estilo musical *funk*, uma vez que as figuras ilustram a mistura de várias esferas: a montagem de diversas nacionalidades como fragmentos componentes da heterogeneidade do sujeito Fernanda Abreu das imagens como representante da “entidade urbana” (título do álbum ao qual pertencem as fotos) canibalesca; o trabalho computadorizado das imagens; a expressão cultural da miscigenação encarnada na figura do corpo do sujeito dos textos; a androgenia ambivalente desse sujeito (feminino e masculino, loiro e negro, rural e urbano, natural e artificial, “real” e virtual, seriedade e riso, luz e sombra, nacional e internacional, famoso e anônimo, formalidade e informalidade, etc.); o tom jocoso da fantasia, entre outros elementos.

As legendas das fotos foram escritas por nós para melhor orientação de nossas observações e direcionamento de nossas leituras acerca delas. O título escolhido, de certa forma, revela nosso olhar acerca da análise possível.

As seis fotos se referem a sujeitos misturados. Esses sujeitos possuem elementos interdiscursivos, pois determinados fragmentos de uma figura nos remetem aos outros, encontrados também nas demais imagens, como ocorre, por exemplo, com os recortes dos elementos de “plumas” azuis que compõem partes distintas das roupas das figuras 1, 4 e 6. O elemento recorrente em todas as imagens é o rosto dos sujeitos, o que nos possibilita dizer que sejam um sujeito único: o sujeito misturado encarnado por FA (enquanto sujeito discursivo).

---

locutor/destinatário-ouvinte) de seu simulacro (interlocutor/interlocutário), pois o sujeito parece ser o mesmo. De fato, a figura do cantor sincretiza as duas posições, destinador-locutor e interlocutor, e isso causa no ouvinte a impressão de que a cena relatada pela canção é viva. Durante o mesmo tempo que o interlocutor fala com o interlocutário, o destinador-locutor canta para o destinatário-ouvinte. A locução é uma só. Pelo texto, temos a construção do simulacro, pela melodia, a sua presentificação. Um timbre de voz produzindo a melodia revela a entonação simultânea do interlocutor e do destinador-locutor (sincretizados), fazendo com que a locução principal e o simulacro de locução tenham o mesmo tempo de existência: o tempo da canção”.



Fig. 1: nacionalmente estrangeiro



Fig. 2: androgenia anônima 1



Fig. 3: céu e inferno, tabu e totem



Fig. 4: carioca norte-americanizada



Fig. 5: des-oriente-se



Fig. 6: black power de boutique

A primeira figura, denominada por nós como “nacionalmente estrangeira”, é composta, em grande parte, por elementos estrangeiros - chapéu *country*; muitas partes da vestimenta compostas por elementos artificiais/sintéticos e tampados, o que nos remete ao clima rígido típico de outros países; o cabelo também artificial, corte chanel (o que nos remete a Coco Chanel), tingido de loiro, meio “Marilyn Monroe”; e ainda o elemento litorâneo, representado por parte da exposição do corpo do sujeito (parte que nos indica sua feminilidade, uma vez que destaca o colo e o seio da mulher). Todavia, alguns desses elementos, especificamente o chapéu, podem ser considerados parte da cultura nacional, uma vez que se referem a um possível universo, o rural, brasileiro, designado pelo senso comum de sertanejo (sem fazer aqui a distinção entre os diversos sertanejos existentes no Brasil). O chapéu, composto em conjunto com o tipo do cabelo, sua cor e penteado, é o elemento que mais nos causa estranhamento, uma vez que mistura elementos de universos opostos: o urbano e o rural, o estrangeiro e o “nacional”, ainda que imposto e artificial.

A segunda figura, por sua vez, designada por nós como “androgenia anônima”, apesar de também ser composta por misturas de elementos diversos, recorrentes a outras imagens e ter seu corpo caracterizado com fragmentos de vestimentas bastante parecidas com as da primeira figura, chama-nos a atenção para a caracterização do rosto do sujeito. Se não conhecêssemos FA e não víssemos as demais fotos que possuem o mesmo rosto e o caracterizam como mulher, não saberíamos, por essa imagem, unicamente, se se trata de uma mulher ou de um homem, o que nos remete ao universo GLS (“*gays*, lésbicas e simpatizantes”) – outra possível atualização da sigla SLA ser, além de um “clube” de dança *LSD*, também um clube GLS. A roupa do sujeito dessa figura nos remete ao universo *funk*, pois o capuz, os óculos escuros enormes, cobrindo grande parte do rosto e o corpo todo escondido, apenas com parte do braço direito à mostra – parte que nada nos diz acerca do gênero do sujeito da foto – lembra-nos o tipo “mano”, mas não um “mano” qualquer. O “mano” da moda da vestimenta “radical” – inclusive, há lojas extremamente caras especializadas nesse tipo de vestimenta (roupa, sapato e acessórios). E “mano” não tem gênero no *hip hop*, tanto faz ser homem ou mulher. Assim, a aparente neutralidade pode ser lida como androgenia ou “disfarce”, uma vez que o sujeito parece estar “escondido”, quase que “apagado”, pela vestimenta da moda que o compõe. “Escondido”, esse sujeito se torna anônimo e invisível, uma vez que não vemos qualquer tipo de expressão que o identifique.

Quanto à terceira figura, podemos denominá-la de “céu e inferno, tabu e totem” se a analisarmos cindida ao meio e ao considerarmos o eixo paradigmático da imagem. O nome escolhido nos remete a uma canção de FA (“O céu pode esperar”)

e ainda ao conceito de antropofagia. Uma das idéias de Oswald é a de, baseado em Freud (*Totem e Tabu*), totemizar o tabu via canibalismo antropofágico. Se analisarmos a figura, dividida em duas partes (lado esquerdo e lado direito), podemos ver uma cisão no sujeito retratado. Ao mesmo tempo em que ele é composto por dicotomias contrárias e contraditórias, esses opostos não se misturam totalmente, uma vez que um lado, o esquerdo, pode ser considerado o lado do “céu”, “santo”, por isso en-coberto (até o rosto encontra-se tapado pelo cabelo), comportado, sério, e o outro lado, o direito, caracteriza o lado do “inferno”, des-coberto (seio e braço), escuro (óculos) e satânico (negro e vermelho), satírico e corpóreo (biquíni).

Já a quarta figura, designada “carioca norte-americanizada”, caracteriza o sujeito feminino praiano (chapéu de uso típico da moda praia, óculos escuros, o que nos remete ao sol, e o jeito despojado) com grande influência norte-americana, pois além do rosto do sujeito, em seu corpo, o que mais se destaca quanto à mistura de sua vestimenta é a parte do abdômen, pois possui uma espécie de faixa composta por listras vermelhas e brancas, bem como essas cores, junto com o azul (predominante na imagem) serem enfatizadas em sua composição, o que nos remete às cores da bandeira dos Estados Unidos. Assim, essa figura nos lembrou um depoimento de Hermano Vianna (*site* oficial de Fernanda Abreu)<sup>13</sup>, acerca do álbum *Entidade Urbana*, quando afirma que “Fernanda caracteriza, em seu trabalho, a música e o jeito do carioca-americano-brasileiro”. O próprio *funk* surgiu nos Estados Unidos e algumas características contraculturais que aparecem em suas canções, tais como o *LSD*, contextualizam-se entre as décadas de 50 e 70, naquele país. Não podemos, então, desconsiderar a influência dessa cultura no *SLA funk* de FA.

Notamos, no entanto, com a quinta figura, denominada por nós como “des-orienta-se”, que a influência cultural que compõe o sujeito carioca da obra de FA não se limita aos Estados Unidos (ainda bem!), mas a tem como rota (infelizmente!), pois o sujeito retratado nessa imagem nos remete às culturas orientais (Índia, por exemplo). Três elementos se destacam: uma imagem (que não conseguimos identificar quem ou o que seja) que nos lembra algum ícone religioso, colocada no peito do sujeito, no centro da imagem; o semblante do rosto do sujeito, marcado por um ícone da ioga indiana que simboliza a abertura do “terceiro olho” ou a visão intuitiva e espiritual para os hindus, localizado na testa do sujeito, por um pingente; e a unhas pintadas de esmalte escuro, quase negro, na mão direita em contraposição com a mão esquerda coberta. Não podemos esquecer, no entanto, que Timothy Leary<sup>14</sup> e Aldous Huxley (2002), em suas defesas acerca, respectivamente, do *LSD* e da mescalina, buscam conhecimentos e até

<sup>13</sup> <http://www2.uol.com.br/fernandaabreu/home.htm>, site acessado dia 04 de março de 2006, às 18h00.

<sup>14</sup> *Doctor of Perception*. Documentário exibido pela Tv Escola

traduzem livros de religiões orientais como “discursos fundadores” de seus pensamentos. Assim, se, aparentemente, essa imagem não possui relação com as demais, ao nos lembrarmos da influência do oriente nas teorias de Leary e Huxley, conseguimos compreender o diálogo, de novo, vindo, indiretamente, da contracultura norte-americana.

Essa é a única das seis figuras que apresenta a mão do sujeito pintada. Um esmalte escuro numa imagem composta por ícones orientais (hindus?) não é, aparentemente, compatível, pois a cor escura das unhas do sujeito chama a atenção do espectador e desvia sua atenção do foco principal, a religiosidade submissa feminina estampada tanto no peito quanto no semblante da mulher fotografada. Além disso, a ênfase da cor preta na imagem nos remete à proibição e escuridão, em contraposição a elementos claros (brancos e dourados), presentes do lado esquerdo e na parte superior da figura. Essa dicotomia misturada nos leva a ler essa figura com um tom crítico, por isso, o nome escolhido por nós, pois a aparente subserviência feminina encontra força para subverter a ordem, ao “desobedecer” o sistema e mostrar tanto seu rosto quanto sua mão, e essa, além de tudo, destacada, pintada com esmalte de cor escura.

Finalmente, a sexta figura, “*black power* de boutique”, como a denominamos, apresenta outra composição contraditória, pois, se na cabeça, o cabelo do sujeito retratado nos remete à cultura afro, esse “visual” é “moda” no movimento “*black power*” que vem do *soul-funk* norte-americano da década de 60, no corpo, sua vestimenta também nos remete à cultura norte-americana e seu universo “*disco*”, influenciado por conjuntos como ABBA e Carpenters, com toda a sua cultura da noite e de “boate”, onde se usa, como “moda”, “plumas e paetês”, muito brilho e purpurina, o que nos remete ao clube SLA *funk* como um *locus* festivo a la “*Dancing Days*” ou “Embalos de sábado à noite”, mas também ao universo GLS. No entanto, não é qualquer sujeito que usa esse tipo de vestimenta. Aqui, temos a mistura som e imagem, bem como tipo de vestimenta relacionada ao tipo de música<sup>15</sup>: “*radical dance disco club*”, como aparece nas canções SLA de FA. Todavia, essa vestimenta é preferência, até por questões econômicas e de *status*, em grande parte, da classe alta. Contudo, há aqueles sujeitos que as possuem como objeto de *status* e são inconvenientes por não saberem ou não terem onde usar tais roupas, principalmente num país de clima tropical como o Brasil.

As figuras acima foram lidas por nós como ilustrações da mistura antropofágica característica da obra de FA. Um aspecto da isotopia da busca por um pertencimento que extrapola as letras das canções, mas também aparece nelas. Esse elemento pode ser designado como antropofagia ao considerarmos o conceito

---

<sup>15</sup> O *funk* ganhou espaço na mídia brasileira há pouco menos de uma década, embora sua história tenha quase trinta anos. Sua principal característica é o *swing*. No Brasil, a *soul music*, a atitude e o estilo norte-americano do *black power* fundaram o movimento *Black Rio*. Podemos dizer que o *funk* carioca

de Oswald. Assim, alguns sujeitos das canções de FA passam a ser vistos como um “eu” composto por muitos “outros”. Melhor, um antropófago cultural. A atitude antropófaga e canibalesca é uma preocupação tão forte e presente nas canções de FA que alguns sujeitos até se auto-definem “canibais”.

Em “Urbano canibal”, por exemplo, a antropofagia aparece relacionada com o aspecto da metalinguagem, uma vez que, além do sujeito da canção ser antropófago, ele possui a preocupação de se auto-conceituar canibal. Ao fazer essa auto-afirmação, ele se mostra canibalesco no decorrer da enunciação enunciada, tanto quanto a própria canção, composta por diversas misturas, seja no que se refere à letra (composta com citações de outras letras e obras) seja à música (sampleada):

Sou urbano canibal / feito de carne e aço / semente e bagaço / plantado no asfalto / no meio de tudo // Sou urbano canibal / pele couro de cobra / olhos duros de vidro / corpo todo partido / tudo breu, tudo escuro // Sou urbano canibal / sou do bem, sou do mal / sou excesso total / selvagem racional / eu tô pixado no muro // Sou Peri da Periferia / Sou Ceci do Borel / Sou da Selva de Pedra / Sou do Arranha-Céu / Sou Babel // Sou urbano canibal / Eu devoro, eu mastigo / esse corpo cidade / de vaga identidade / me tornando o que sou // Sou urbano canibal / sou o samba no morro / sou a bala perdida / a voz da torcida / a trave e o gol // Sou urbano canibal / esse é meu alimento / becos, ruas, esquinas / carros, pontes, vitrines / sou geléia geral<sup>16</sup>.

Escrita na primeira pessoa do singular, “Urbano Canibal” se caracteriza pela auto-afirmação do sujeito “eu” – canibal – da canção. Seu canibalismo, no entanto, não se refere a “comer gente”, mas pode ser dividido em dois grupos: a “comida” cultural, pois há referências a obras literárias românticas e modernistas

---

passa por seu terceiro ciclo: o primeiro ciclo ocorreu com o aparecimento do *funk* no Brasil, entre as décadas de 60 e 80, denominado como “fase *black power*” ou *soul-funk*; o segundo ciclo ocorreu ao longo da década de 90 e se caracteriza pela crítica social, pela denúncia e pela violência. Diversas letras fazem apologia às drogas e ao crime, mas há outros temas, como amor (“*Funk Melody*”) e sexo; o terceiro ciclo, denominado “*new funk*”, instaura-se no início dos anos 2000. A violência diminui e o espaço fica aberto à liberação do sexo, da pornografia e da promiscuidade. Entretanto, apesar de FA produzir suas SLA e se enquadrar no contexto contemporâneo do *new funk*, a grande influência rítmica de suas canções vem do *soul-funk* dos anos 70, textualmente citada em algumas canções, como “*Bloco Rap Rio*”, entre outras. Quando surgiu, nos anos 70, Gerson King Combo foi porta-voz do movimento *Black Rio*, ao redigir os dez mandamentos da cultura negra – os “*Mandamentos Black*” (transformados em canção de título homônimo). O visual da “galera” da época do *soul-funk* era o “*black power*” misturado com o “*disco club*” – dois dos maiores elementos sampleados e caracterizadores das composições SLA do *funk* de FA, tanto que essa influência aparece na imagem analisada, retratada por meio da vestimenta, uma vez que impossível, pela imagem, ouvir o som. A vestimenta “*black power*” e “*dance disco club*”, juntas, compõe-se por bata, bustiê, “tomara-que caia”, cabelo encaracolado “armado” (estilo “*The Jaksons*”), camiseta fechada e com manga “morcego”, tudo muito colorido e estampado – estilo psicodélico.

(Peri e Ceci, do romance *O Guarani*, de José de Alencar; poemas de Carlos Drummond de Andrade; e textos dos modernistas de primeira geração), a mitos bíblicos (Torre de Babel<sup>17</sup>) e a ritmos musicais (samba e Tropicália); e a “comida” geográfico-social, uma vez que há diversas referências à urbanidade. Assim, podemos dizer que o que o sujeito denomina canibalismo pode ser encarado por nós como a antropofagia pregada no “Manifesto Antropófago”, de Oswald, no contexto dos anos 90. Afinal, o canibalismo que caracteriza o sujeito “Urbano Canibal” é a mistura de influências herdadas dos movimentos literários romântico e modernista, além dos ritmos musicais samba e tropicália (a “geléia geral”, expressão usada por Mário e Oswald de Andrade, também utilizada pelos tropicalistas, especialmente por Torquato Neto).

As influências que compõem parte do sujeito “eu” da canção se misturam com elementos das cidades contemporâneas. Assim, ele pode ser visto como um sujeito composto por “partes”, como as imagens há pouco analisadas, pois formado por dicotomias contrárias e complementares, tais como: natureza (“pele couro de cobra”) e artificialidade (“olhos duros de vidro”), sendo meio “gente” e meio “robô” (“feito de carne e aço”), “inteiro” e “pedaço” (“semente e bagaço”, “corpo todo partido”), “bem” e “mal” (“sou do bem, sou do mal”), mas, acima de tudo, esse sujeito se auto-afirma “selvagem racional”. Um “selvagem” que se encontra expresso na arte do *funk*, manifestada por meio do grafite (“eu tô pixado no muro”).

Estar “pixado no muro”, mais que uma referência ao *funk*, significa ser parte da cidade, estar “grudado” nela. Assim, se o sujeito da canção é, de certa forma, produto urbano, também se quer produtor dessa urbanidade, por isso afirma: “Sou urbano canibal / Eu devoro, eu mastigo / esse corpo-cidade / de vaga identidade / me tornando o que sou”. Uma vez que a cidade é parte constituinte do sujeito e

---

<sup>16</sup> Cf. ABREU, 2000.

<sup>17</sup> A palavra Babel está ligada ao verbo “balal”, que significa misturar, confundir. Torre de Babel é o mito do gênesis (11: 1-9) da Bíblia (2000, p.57) judaico-cristã que originou a mistura das línguas e culturas entre os homens, na Terra, a fim de confundir-los, para que não tentassem chegar ao céu, com Deus e, junto e como ele, co-mandar, pois, como conta o mito, “Toda a terra tinha uma só língua, e servia-se das mesmas palavras. Alguns homens, partindo para o oriente, encontraram na terra de Sanaar uma planície onde se estabeleceram. E disseram uns aos outros: ‘Vamos, façamos tijolos e cozamo-los no fogo.’ Serviram-se de tijolos em vez de pedras, e de betume em lugar de argamassa. Depois disseram: ‘Vamos, façamos para nós uma cidade e uma torre cujo cimo atinja os céus. Tornemos assim célebre o nosso nome, para que não sejamos dispersos pela face de toda a terra.’ Mas o senhor desceu para ver a cidade e a torre que construíam os filhos dos homens. ‘Eis que são um só povo, disse ele, e falam uma só língua: se começam assim, nada futuramente os impedirá de executarem todos os seus empreendimentos. Vamos: desçamos para lhes confundir a linguagem, de sorte que já não se compreendem um ao outro.’ Foi dali que o Senhor os dispersou daquele lugar pela face de toda a terra, e cessaram a construção da cidade. Por isso deram-lhe o nome de Babel, porque ali o Senhor confundiu a linguagem de todos os habitantes da terra, e dali os dispersou sobre a face de toda a terra.”

possui, como ele afirma, “vaga identidade”, podemos compreender a busca por pertencimento como tema central do SLA *funk* de FA, uma vez que, se a cidade não pode ser definida, compõe e é composta pelos sujeitos que a habitam, esses sujeitos também se encontram perdidos, sem lugar, sem “cara”, o que justifica a “selvageria” do sujeito que se diz “canibal” na canção, pois ela pode ser vista como busca de compreensão, via introjeção, do que vem a ser essa urbanidade sem face, anônima, que in-corpora o sujeito em sua “geografia” (muros, casas, becos, ruas, esquinas, pontes, vilas, vitrines, etc.).

A idéia da cidade se tornar uma entidade que possui quem vive nela é muito forte no álbum *Entidade Urbana*, de FA. Em “Roda que se mexe”, por exemplo, a cidade se torna sujeito e deixa suas marcas em todos e tudo o que nela for criado: “Toda cidade é uma vampira / Sorradeira insinuante / Suga o corpo, a alma, o sangue de quem for seu habitante”. Assim, num movimento dialético, como o que propõe a antropofagia (receber, melhor, deixar-se marcar pelas influências de fora, mas mastigá-las e transformá-las em algo propriamente brasileiro, segundo Oswald), o sujeito dessa canção revida o fato de ter seu “corpo”, “alma” e “sangue” “sugados” pela “vampira” urbanidade e faz o mesmo com ela ao transformá-la em “alimento”, em material, em objeto: “Sou urbano canibal / esse é meu alimento / becos, ruas, esquinas / carros, pontes, vitrines”. Assim, tenta, à maneira de Macunaíma, tomar do Gigante seu Muiraquitã para ter restaurada sua subjetividade, pois, ao “revidar” à cidade, deixa de ser apenas objeto e contribui para a constituição do *locus* ao qual quer pertencer: a urbanidade brasileira (“a voz da torcida / a trave e o gol”), melhor, carioca (“sou o samba do morro”).

O sujeito da canção não é apenas um indivíduo. Ele se auto-conceitua sujeito coletivo quando afirma ser, de certa forma, parte de tudo, de toda a urbanidade. Mas, ele não representa todo ou qualquer lugar e/ou sujeito. Ele se quer símbolo de sujeitos anônimos, invisíveis, marginais, pois os versos “pele couro de cobra”, “tudo breu, tudo escuro”, “selvagem racional”, “[...] pixado no muro”, “Peri da periferia” e “sou a bala perdida” nos remetem ao universo desses sujeitos à margem. Nesse sentido, eles é que são, como se auto-designa o sujeito da canção, no final, “geléia geral”.

Mesmo quando o “urbano canibal” dialoga com obras clássicas da literatura romântica brasileira, como *O Guarani*, de Alencar, ele traz os protagonistas do romance até a contemporaneidade urbana e os situa na periferia, talvez, na tentativa de retirar deles o aspecto artificial de suas características, descritas a partir da visão do branco europeu, e torná-los mais “naturais”. Afinal, a selvageria dos índios Peri e Ceci de Alencar desaparece, tamanha docilidade e passividade diante de sua aculturação, sequer questionada no romance romântico. Aqui, todavia, os índios, que seriam, de

acordo com o romantismo (e, depois, o modernismo também, com Macunaíma, mas com características distintas), os “donos” (porque nativos) do Brasil, passam a ocupar a periferia da “Selva de Pedras” da cidade: “Sou Peri da Periferia / Sou Ceci do Borel / Sou da Selva de Pedra / Sou do Arranha-Céu / Sou Babel”.

Deslocados de seu contexto “original”, os personagens de Alencar nos remetem a um diálogo semelhante feito por Chico Buarque, em sua canção “Iracema Voou”, em que o compositor, numa leitura de um outro texto de Alencar, *Iracema*, coloca a protagonista nos Estados Unidos (“América”, “Não domina o idioma inglês”), como uma empregada doméstica (“Lava chão numa casa de chá”) sonhadora (“Tem saído ao luar”, “Ambiciona estudar / Canto lírico”), simples, temerosa (“Não dá mole pra polícia”, “Uns dias, afoita”), mas esperançosa (“Se puder, vai ficando por lá”), ainda que na “clandestinidade”:

Iracema voou / Para a América / Leva roupa de lã / E anda lépida / Vê um filme de quando em vez / Não domina o idioma inglês / Lava chão numa casa de chá / Tem saído ao luar / Com um mímico / Ambiciona estudar / Canto lírico / Não dá mole pra polícia / Se puder, vai ficando por lá / Tem saudade do Ceará / Mas não muita / Uns dias, afoita / Me liga a cobrar (BUARQUE, 1998).

Tanto quanto a Iracema de Chico, Peri e Ceci, incorporados pelo sujeito “urbano canibal”, ainda que num contexto diferente da obra original, readquirem a selvageria perdida com a aculturação sofrida. No entanto, representam a preservação do idealismo utópico dos sujeitos marginais cantados por FA, como o de “Urbano Canibal”, pois esse, ao se projetar nos personagens de Alencar, quer se transformar em herói romântico, em sujeito que sai do anonimato e ocupa o centro da cena, ao mesmo tempo em que os coloca em seu lugar, na periferia. Ao ocupar um lugar e uma função heróica, como “protagonista” “urbano canibal”, esse sujeito pode, como ocorreu com os personagens Peri e Ceci no romance de Alencar, ver e viver o mundo com olhos “brancos” ou, como Macunaíma ao tomar banho no lago, tornar-se “príncipe” (branco e loiro), ainda que um príncipe diferente, em ironia satírica com o modelo dos “contos-de-fada”. Nesse sentido, por um lado, podemos pensar que aflora a entorpecência abafadora da resistência inicial da canção, pois mudado o sujeito para participar da sociedade, a lógica do sistema continua a mesma; por outro, no entanto, a resistência aparentemente entorpecente continua viva, pois o modelo de príncipe, incorporado nesse sujeito modificado, também é alterado, sendo, portanto, “outro”. Afinal, não nos esqueçamos que Macunaíma, mesmo como príncipe (por fora), venceu o Gigante, uma vez que conhecia sua lógica.

Os antropófagos afirmam que não devemos excluir a cultura externa presente em nosso país, mas incorporá-la para nos transformar nela, pois, ao conhecê-la por dentro, podemos compreender sua lógica e modificá-la. Talvez, o “urbano canibal” de FA seja seu ideal de rebeldia por meio da produção do *funk* carioca, que se quer contracultural, por isso o sujeito “canibal” busca um pertencimento ao “comer” e, ao mesmo tempo, também se deixar devorar pela cidade, a fim de ocupar um espaço que é seu, o SLA *funk* de FA.

### “Sampler Língua Antropofágica”<sup>18</sup>

Nesse sentido, podemos compreender o código SLA como selvageria antropofágica (carnavalesca e dialógica) resistente e entorpecente ao mesmo tempo, como forma de rebeldia, ação e tentativa de visibilidade e de “grito” diante do silêncio opressor que tenta anular as pessoas. Por isso, a metalinguagem das canções SLA representa o *funk* carioca e brasileiro, porque essas siglas são uma espécie de código (língua) da mistura tecnicada musical (o som sampleado) dos sujeitos “canibais” que compõem a “entidade urbana” antropofágica brasileira, com seu banquete “*tupi or not tupi*” que institui a orgia como ordem, e essa é a “identidade” do SLA *funk* de FA e do *funk* carioca, com sua “festa da música *tupiniquim*” e sua “*Sampler Língua Antropofágica*”.

PAULA, Luciane de. SLA *Funk*: Slap-up banquet “*Tupi or not Tupi*”. *Revista do Gel*, São Paulo, v.4, n.2, p.53-78, 2007

■ **ABSTRACT:** *This article analyzes the verbal speech of the song “Urbano Canibal” and six images of the album Entidade Urbana, both by Fernanda Abreu (FA), as icons of the anthropophagy that composes her SLA funk. The article’s purpose is to analyze, by means Bakhtin’s perspective of the dialogism and carnival, the anthropophagy of first modernist generation as an element component of the SLA Funk, and this one as a dislocated speech that represents carioca’s funk. The results of our research led us to believe that SLA songs reflect the slap-up banquet “tupi or not tupi” of FA, Rio de Janeiro and Brazil.*

---

<sup>18</sup> ABREU, 1995.

■ **KEYWORDS:** *Funk. Anthropophagy. Dialogism. Carnival. Bakhtin.*

## Referências

ABREU, F. **SLA radical dance disco club**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1990. 01 CD.

\_\_\_\_\_. **SLA2 ~ be sample**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1992. 01 CD.

\_\_\_\_\_. **Da Lata**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1995. 01 CD.

\_\_\_\_\_. **Entidade Urbana..** Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 2000. 01 CD.

ANDRADE, O. Manifesto antropófago. **Revista de Antropofagia, São Paulo**, ano 1, n.1, p. 3-7, maio de 1928 Reedição da revista literária publicada em São Paulo 1<sup>a</sup>. e 2<sup>a</sup>. ‘Dentições’ – 1928-1929. São Paulo: Ed. Abril, 1975. *Fac-simile*.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universit, 1981.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1997.

BÍBLIA. A. T. Livro do Gênes – I – As origens – A Torre de Babel (11: 1-9). **Bíblia Sagrada Ave-Maria**. Trad. Monges de Maredsous. São Paulo: Ave-Maria, 2000.

BUARQUE, C. Iracema Voou. In: \_\_\_\_\_. **As cidades**. Rio de Janeiro: BMG, 1998. 01 CD.

- CALCANHOTO, A. Vamos comer Caetano. In: \_\_\_\_\_. **Público**. [São Paulo]: BMG/Ariola, 2000. 01 CD. Faixa 9.
- CAMPOS, A. Introdução - Revistas re-vistas: os antropófagos. **Revista de Antropofagia**, São Paulo. Reedição da revista literária publicada em São Paulo – 1ª. e 2ª. ‘Dentições’ – 1928-1929. São Paulo: Ed. Abril, 1975. *Fac-símile*
- CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 2001.
- HUXLEY, A. **As portas da percepção**. São Paulo: Globo, 2002.
- MACHADO, A; BOPP, R. Nota Insistente. **Revista de Antropofagia, São Paulo**, ano 1, n. 1. maio 1928. Reedição da revista literária publicada em São Paulo – 1ª. e 2ª. ‘Dentições’ – 1928-1929. São Paulo: Ed. Abril, 1975. *Fac-símile*.
- MARCHEZAN, R. C. Discurso na vida e diálogo na teoria. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006. p.115-132.
- MIRANDA, Pontes de. O direito antropofágico. **Revista de Antropofagia**. 2ª. Dentição, n.13. Reedição da revista literária publicada em São Paulo – 1ª. e 2ª. ‘Dentições’ – 1928-1929. São Paulo: Ed. Abril, 1975. *Fac-símile*.
- PAULA, L. **O SLA Funk de Fernanda Abreu**. 2007. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara, 2007.
- TATIT, L. **Elementos semióticos para uma tipologia da canção popular brasileira**. 1986. Tese (Doutorado) - FFLCH – USP, São Paulo, 1986.
- TRINGALI, D. **Introdução à retórica: a retórica como crítica literária**. São Paulo: Duas Cidades, 1988.