

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA

Murilo Gelain Gonçalves

Funk Ostentação: Narrativas, Experiências e Performances

Porto Alegre

2016

Murilo Gelain Gonçalves

Funk Ostentação: Narrativas, Experiências e Performances

Trabalho de Conclusão de Licenciatura apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Ciências Sociais pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – IFCH – UFRGS.

Orientador: Prof. Dr. Arlei Sander Damo

Porto Alegre

2016

AGRADECIMENTOS

Como não poderia deixar de ser, em primeiro lugar, à minha mãe Daniela Gelain e minha avó Ivânia Pens, pelo irretribuível dom da vida, pelo suporte e pela criação em meio a livros e debates, que me inspiraram ao exercício intelectual.

Aos colegas de curso, principalmente aqueles com quem nutri intensos laços de amizade; em especial à Viviana Vigil, cuja amizade vinha desde antes e pela provocação que deu início ao que depois se transformou nesse trabalho; à Giulia Bicca, pela companhia e disponibilidade, pelo interesse, pela escuta e pelas sugestões.

Aos colegas de bolsas; ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência/Ciências Sociais UFRGS, pela oportunidade privilegiada de experimentar a prática docente refletida desde o início da graduação; em especial à Prof^a. Dr^a Célia Caregnato, pela coordenação do projeto e dos Estágios, e pela atenção e conselhos além da sala de aula.

Ao Núcleo de Estudos em Gestão Alternativa da Escola de Administração da UFRGS, por me ter chamado atenção para pensar a Economia, a Política e a Sociedade enquanto algo uno; por me instigar a buscar referências na Antropologia Econômica para compreender as dinâmicas econômicas sob outros paradigmas, onde encontrei as primeiras referências sem as quais esse trabalho não seria o que é agora.

Ao Grupo de Antropologia da Economia e da Política do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRGS, pelo acolhimento e contribuição; em especial ao Prof. Dr. Arlei Sander Damo, pela dedicação na orientação, inspiração, indicação de leituras, sugestões e críticas, além dos depósitos de confiança e ânimo.

Aos colegas de trabalho do Coletivo Autogestionário de Cerveja Artesanal Ceres, Amanda Lourensen, Cássio Martinez, Lucas Roca, Vilson Medina e demais, por terem acompanhado a evolução das reflexões, pelas conversas durante as horas de trabalho, pelas sugestões, pelo encorajamento e por serem compreensíveis a respeito dos meus afastamentos momentâneos.

Por fim, a todos e todas que de alguma forma ajudaram.

RESUMO

O presente trabalho é fruto de uma pesquisa que se iniciou a partir de indagações surgidas enquanto bolsista de iniciação à docência da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no subprojeto Ciências Sociais. O retorno à escola foi marcado pelo estranhamento acerca do ambiente. A principal questão observável, percebida por mim e reforçada por colegas, era a presença e o culto a marcas: O sujeito discente com quem lidávamos era um ávido consumidor de bens de marca, principalmente roupas e acessórios. Ao longo das atividades ficou evidente, por conta de fatos ocorridos também fora do ambiente escolar, que o que se via dentro dos limites da escola tinha conexão com algo maior, que se manifestava nas ruas, em festas, em *shoppings*. O nosso sujeito discente expressava uma mudança na cultura juvenil de periferia, batizada então de “funk ostentação”. A proposta da pesquisa é de entender por quê esse desejo por bens de marca; como o funk ostentação se configura, e; como as mudanças nos planos político e econômico vividos nas últimas décadas influenciaram na maneira que os jovens vivem e veem o mundo. Para isso, me utilizei de observação *in loco*, considerando material prévio proveniente das atividades de extensão e dos Estágios Obrigatórios, mas também de observações durante a pesquisa; pesquisa bibliográfica sobre o tema principal e materiais tangentes; análise e interpretação de músicas. A pesquisa parte de uma abordagem antropológica, focando-se na Antropologia do Consumo e no Estruturalismo Simbólico como inspiração.

Palavras-Chave: escola, periferia, consumo, rap, funk ostentação

ABSTRACT

The present work is the result of a research that began from inquiries that emerged as a scholarship of teaching initiation of the Federal University of Rio Grande do Sul, in the Social Sciences subproject. The return to school was marked by the strangeness about the environment. The main observable question, perceived by me and reinforced by colleagues, was the presence and the cult of brands: The student subject we dealt with was an avid consumer of branded goods, especially clothes and accessories. Throughout the activities it was evident, due to facts that occurred outside the school environment, that what was seen within the limits of the school had connection with something greater, that was manifested in the streets, at parties, in malls. Our student subject expressed a change in the youth culture of the periphery, baptized then of "funk ostentação". The research proposal is to understand why this desire for branded goods; How the funk ostentação is set, and; How the changes in the political and economic plans experienced in the last decades have influenced the way young people live and see the world. For that, I used on-site observation, considering previous material from extension activities and Mandatory Internships, but also from observations during the research; Bibliographic research on the main theme and tangent themes; Analysis and interpretation of music. The research starts from an anthropological approach, focusing on the Anthropology of Consumption and Symbolic Structuralism as inspiration.

Key-Words: school, periphery, consumption, rap, funk ostentação

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – “MESMO CÉU, MESMO CEP, DO LADO SUL DO MAPA”: A VELHA ESCOLA E O NOVO CHÁ.....	7
1. DOS MORROS PARA O ASFALTO: O SURGIMENTO E CAPILARIZAÇÃO DO FUNK NO BRASIL.....	16
1.1. “Mulher, ouro e poder”: O funk e suas diferentes narrativas	16
1.2. Ousadia e Sucessagem: Emergência do funk paulistano e sua ruptura narrativa	26
1.3. Antipátina e neofilia: A propriedade física e simbólica dos selos de autenticidade nos bonés	28
1.4. “Não é imaginação, é realidade”: Devaneios e significados deslocados, o papel dos bens nas narrativas e performances do funk ostentação.....	29
1.5. “Se hoje eu tenho condição, eu fortaleço o bonde”: Acumulação e dissipação no consumo.....	34
1.6. As origens do funk ostentação	40
2. “UÍSQE E RED BULL, TÊNIS NIKE E FUZIL”: O RAP E O VIDA LOKA	44
2.1. “Então mostra pra esses cu como é que faz”: Consumo como transgressão de categorias culturais.....	53
2.2. Rap, Funk e seus hibridismos: As fronteiras nebulosas	57
2.3. Rap em disputa: Do pimp ao gangsta	60
2.4. Política, Violência e Prazer: Gangsta rap nacional	61
3. OS SIGNIFICADOS DO LUXO NAS CULTURAS JUVENIS.....	70
3.1. As mudanças na Economia e seus impactos nas narrativas da periferia	71
CONCLUSÃO	77
REFERÊNCIAS.....	80
AUDIVISUAL.....	81

INTRODUÇÃO – “MESMO CÉU, MESMO CEP, DO LADO SUL DO MAPA”: A VELHA ESCOLA E O NOVO CHÁ

No início de 2013, iniciei minha jornada junto ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID)¹, no subprojeto Ciências Sociais. Foi uma oportunidade de antecipar o retorno ao universo escolar (do qual me afastei desde que completara o Ensino Médio) antes dos estágios obrigatórios, nas últimas etapas do curso. Diferente da época passada, quando ainda era estudante da escola, agora eu tinha outro papel: tornara-me bolsista de um programa de extensão, uma espécie de condição intermediária entre a de aluno e a de professor, um professor em formação, no meio do caminho, em transição; difícil definir com precisão. Não importa muito definir exatamente qual era meu papel nesse retorno, o que importa mesmo é que houve uma mudança de perspectiva causada por essa mudança de papel. Após algumas reuniões no período de férias escolares, que marcaram essa mudança de perspectiva, se iniciaram as aulas.

O projeto atuava em duas escolas, uma na zona sul e uma no centro de Porto Alegre, e, por critérios geográficos, fui destinado à escola da zona sul. Era também a escola em que alguns conhecidos meus atuavam: um amigo que havia estudado no ensino fundamental na mesma escola que eu, e que agora era professor de Sociologia na rede pública e supervisor do PIBID, e uma grande amiga que conheci também no ensino fundamental (na mesma escola que o professor supervisor), com quem fiz também o ensino médio. Ambos haviam escolhido o mesmo curso de

¹ O programa, segundo informa no site da CAPES, tem como objetivo “Incentivar a formação de docentes em nível superior para a educação básica; contribuir para a valorização do magistério; elevar a qualidade da formação inicial de professores nos cursos de licenciatura, promovendo a integração entre educação superior e educação básica; inserir os licenciandos no cotidiano de escolas da rede pública de educação, proporcionando-lhes oportunidades de criação e participação em experiências metodológicas, tecnológicas e práticas docentes de caráter inovador e interdisciplinar que busquem a superação de problemas identificados no processo de ensino-aprendizagem; incentivar escolas públicas de educação básica, mobilizando seus professores como coformadores dos futuros docentes e tornando-as protagonistas nos processos de formação inicial para o magistério; e contribuir para a articulação entre teoria e prática necessárias à formação dos docentes, elevando a qualidade das ações acadêmicas nos cursos de licenciatura.”. Disponível em: <<http://www.capes.gov.br/educacao-basica/capespibid/pibid>>

graduação e a mesma instituição de ensino superior, mantínhamos então contato desde o ensino fundamental.

Na época, enquanto militante de uma organização política anarquista, andava empolgado com as possibilidades de atuar como professor e anarquista. Lembrava de que havia sido um professor anarquista que me atraiu a atenção para a atividade docente, e por consequência, me inspirou no início da minha trajetória universitária. Me seduzia a ideia de que eu poderia reproduzir aquilo com outros jovens, atraí-los para a universidade, para a docência, para as Ciências Sociais, e talvez até mesmo para o anarquismo, enfim, ser uma referência para aqueles alunos sob diversos aspectos assim como aquele professor havia sido para mim.

Quando o ano letivo iniciou, no dia da apresentação dos novos bolsistas aos alunos, essa amiga e colega de bolsa me avisou que eu não deveria “chegar no colégio com esses papos de anarquismo e revolução”, continuou, talvez percebendo minha frustração – e explicou o motivo pelo qual eu não deveria tratar sobre política (ou sobre a minha concepção de política) no dia da apresentação: “A gurizada lá é tudo de querer bonezinho, camisetinha de marca, bermudinha de marca, tênis de marca e tal...”. Aquela advertência – muito bem-intencionada, vale dizer – que tinha como objetivo aconselhar uma introdução tranquila, acabou por me trazer certo desconforto e ansiedade, afinal estava implícito que eu provavelmente não encontraria muitos alunos lá que – como eu, antes, na mesma condição que a deles – tinham uma vontade de mudanças radicais e questionavam o mundo ao seu redor, o que frustraria minha expectativa inicial. O comentário de minha colega estabelecia uma relação entre o interesse pela política e a aparência dos alunos a partir de seus desejos por roupas de marcas. Segundo a lógica dela, os alunos não se interessariam por ideologias proponentes de rupturas com o capitalismo porque eles valorizam os produtos do capitalismo. Aquilo me marcou de tal forma que fiquei pensando sobre o que havia acontecido com os adolescentes rebeldes das escolas públicas. “Por que agora querem se vestir como *playboys*?”. Meus questionamentos começaram embebidos em uma nostalgia e uma frustração ideológica, mas que aos poucos foram se lapidando.

Num primeiro momento, influenciado por algumas leituras abstratas e, simultaneamente, por afirmações políticas de ideologias pretensamente críticas ao “consumismo”, ensaiava hipóteses em discussões informais de que aqueles jovens no fundo se sentiam vazios e buscavam no “culto aos bens” um sentido para sua existência. Aqueles jovens eram, para mim, o sintoma máximo de uma condição contemporânea absurda, onde jovens desperdiçavam suas vidas dedicando-as ao consumo vazio, sem sentido. O clichê “ser em vez de ter” era o núcleo da minha interpretação sobre aquele fenômeno, disfarçado, porém, de um exercício altamente reflexivo.

Com o passar do tempo, essas respostas – produtos de um niilismo anticapitalista e de uma arrogância intelectual – se mostraram não só insuficientes, mas também erradas. Quanto mais me aproximava dos alunos, observando seus comportamentos, e mais integrava o cotidiano da escola, observando seu funcionamento, menos sentido fazia aquilo que eu pensava antes. Passados alguns meses de atividades e inserção na escola, foi em meados de 2013 que me atraí pelo *funk* ostentação e suas diferentes expressões, e comecei a estabelecer conexões entre aquele jeito de se vestir e o que vinha acontecendo no país, a partir da polêmica prática dos “rolezinhos”, que *estourou* no país naquele ano e tomou conta dos jomais e das redes sociais. Assistindo aos noticiários, reconhecia nos protagonistas dos eventos – os “rolezeiros” – os nossos alunos: eram os mesmos penteados, estilo de se vestir e jeito de andar; a mesma estética e o mesmo comportamento. Comecei a procurar dentro da escola pelos alunos funkeiros. Passei a prestar mais atenção neles, a ouvir as músicas, assistir videocliques, conversar com eles, acompanhar virtualmente, pelas redes sociais, festas e eventos.

No início, o que entendia por “vulgaridade” do estilo musical e das letras me causava desconforto, além da já mencionada frustração ideológica (o quão horrível é, para um anarquista, ver a figura do “patrão” se tornando referência?!). O que aqueles jovens viam naquela música? Onde estava a contestação, a rebeldia? Por que falam de carros, se usam ônibus para ir à escola? Por que falam tanto de dinheiro, se estudam em escola pública? A contradição entre o que viviam e o que ouviam parecia tão óbvia, gritante e inaceitável. Para explicar aquilo eu recorria ao

conceito marxiano de “alienação”, deformado por um uso descriterioso e com claras pretensões políticas: era claro que eles não adotavam rebeldia alguma em seu jeito de ser, eles não compreendiam o quão explorados e oprimidos eram! De certo estavam atarefados demais louvando suas marcas. Estavam alheios à sua própria realidade.

À época, minha posição sobre o estilo era de uma crítica negativa e superficial, agora entendo. No fim das contas haviam poucas diferenças entre o meu discurso e o de um sujeito ranzinza que varre a calçada da sua casa toda manhã e reclama quando encontra garrafas vazias deixadas por adolescentes em seus momentos de festa durante a noite.

O meu avanço na graduação se deu com esses questionamentos em mente, e foi assim que tomando contato com diferentes teorias, concluí que não seria possível adequar aquilo tudo (a escola, a música, os alunos, o consumo) nas mesmas categorias de compreensão que eu tinha antes. Afinal, a escola de 2013 não era mais a escola de 2007 – ano de minha formatura do ensino médio. Tampouco eram os alunos, os funkeiros, ou o contexto econômico. Na verdade, nem eu era a mesma coisa! E eu sabia disso muito bem, eu sentia isso.

Muita coisa havia mudado e, se eu quisesse realmente compreender aquele fenômeno, deveria – como bem colocou um amigo antropólogo e praticante de *kung fu* – “esvaziar a xícara”, deixar de lado tudo o que eu já sabia (ou pensava que sabia) sobre aquilo e começar a compreender do zero. Foi “esvaziando” a minha “xícara” (ou ao menos tentando) que comecei a empreitada de explicar aquilo tudo, não com fórmulas importadas ou com frases de impacto que respondessem o mundo em uma sentença, mas de forma mais substancial e satisfatória.

Busquei me aproximar dos alunos com mais curiosidade e menos respostas prontas, queria entender de onde vinha aquele novo (se é que era “novo”) comportamento de consumidor e como se relacionava com a condição de aluno, o que aquilo tinha a ver com a política e com a música que ouviam. Buscando entender aquele fenômeno, comecei a ler o que me aparecia sobre o tema. Porém, me sentia insatisfeito com gráficos comparativos sobre o crescimento do consumo em diferentes

anos, acompanhados de comentários sobre o aumento da demanda como simples reflexo do crescimento do PIB, tanto quanto com críticas simplistas à suposta “manipulação” da publicidade capitalista, aqueles clamores “anticonsumistas” que tratavam do fenômeno como algo essencialmente mau. Nada parecia responder à minha pergunta e eu sentia que aquele fenômeno era algo particular, e assim exigia repostas tão particulares quanto. Evidentemente, e isso ficou cada vez mais óbvio para mim, ele se inseria num contexto de crescimento econômico e estava intrinsecamente ligado a isso, mas era óbvio que outros fatores estavam envolvidos, fatores mais subjetivos de outras ordens. Os estudantes que eu via não estavam simplesmente consumindo porque agora *podiam* e antes não, ou imitando aqueles de quem sentiam inveja. E mesmo que fosse isso, ainda assim seria algo a ser pesquisado. Por exemplo, por que estariam “imitando” a forma de vestir se espelhando em atletas do futebol e do basquete e não do hipismo ou da esgrima? Se o comportamento deles fosse meramente emulação de comportamentos e símbolos prestigiosos, que critérios atuariam na filtragem entre o que deve ser emulado e o que deve ser evitado?

Além do que, a escola pública tem também suas idiossincrasias, sua lógica de funcionamento, suas regras, sua organização, seu modo de assimilar (ou negar) novos elementos que vêm de fora de seus muros. Os alunos de lá reagiam ao crescimento econômico de uma forma específica, pois entendiam o mundo à sua maneira, e, portanto, consumiam diferente. Não eram simplesmente indivíduos enquadrados numa categoria socioeconômica por um recorte de renda – nem mesmo a “nova classe média” era isso (POCHMANN, 2012; SOUZA, 2012) – havia outros fatores que deveriam ser levados em consideração e que eu sentia falta nos materiais que apareciam.

Minhas perguntas foram se reformulando, bem como o referencial teórico que busquei para respondê-las. Meu problema de pesquisa, agora modificado, envolvia o questionamento sobre o desejo pelas roupas de marca, assim como bens de consumo em geral, o comportamento dos alunos dentro da escola, e como tudo isso se sucedeu num panorama maior, poderia dizer a nível macrossociológico, envolvendo as mudanças nas esferas política e econômica. Aquele primeiro

questionamento, suscitado ao me deparar com os alunos da escola pública, o (nem tão) velho “Por que eles querem se vestir como *playboys*?”, se tornou “Por que eles querem roupas de marcas?”. Tendo a pergunta em mente, e um sentimento de insatisfação com as respostas que encontrava, comecei a unir o que me pudesse ser útil para respondê-la no que ainda me restava da graduação, assim, fui organizando minha grade curricular a partir do que as disciplinas poderiam me oferecer em termos teóricos.

O que se seguiu, ao meu ver, representou um amadurecimento teórico e ideológico da minha parte. Além de uma mudança de projeto da vida acadêmica – me parece correto afirmar que meu problema de pesquisa me levou até a Antropologia. Foi onde descobri – para minha felicidade – que há algumas décadas atrás, em 1979 especificamente, havia sido publicado um livro cujo primeiro capítulo questionava “Por que as pessoas querem bens?” (DOUGLAS e ISHERWOOD, 2013 [1979]). A resposta apresentada era de que se deveria entender o consumo enquanto um ato cultural, não individual – como propunham alguns economistas. As escolhas entre os diferentes bens seriam então guiadas por convenções sociais, não por raciocínios calculados ou pela simples busca por sanar necessidades, também não seriam motivados sempre por “inveja”, imitando tudo que os sujeitos “do andar de cima” fazem. Segundo os autores, o consumo teria diferentes funções sociais. Como, por exemplo, a de estabelecer, fixar e comunicar categorias, bem como de criar e manter relações sociais. O consumo faria parte de ritos, e os bens teriam significados, atuando como marcadores visíveis de um sistema maior, a cultura. Essa abordagem culturalista, calcada na etnometodologia, propunha ainda que os bens servissem como um sistema comunicativo não-verbal.

Isso me parecia ser um primeiro passo. Talvez eu pudesse entender por que os alunos que eu encontrara tinham tanto apreço pelas roupas de marca se eu entendesse o que as roupas (e as marcas) significavam para eles. Talvez as próprias roupas tivessem um sentido comunicativo. Talvez houvesse uma mensagem a ser decifrada através da análise das roupas de marca usadas pelos alunos, ou pela forma como eles usavam essas roupas de marca, pelo que essas marcas significavam para eles, dentro dos limites do seu sistema cultural e simbólico. Esse poderia ser o início.

A partir daí que comecei a estabelecer o marco teórico-conceitual com o qual optei por trabalhar. O objetivo era fazer uma análise qualitativa que entendesse as particularidades daquele fenômeno, cujo núcleo central era o consumo de roupas de marca, e desse conta, ao mesmo tempo, da sua complexidade de significados e de relações. Era necessário entender o que aquilo representava e, mais que isso, contextualizar aquele fenômeno no tempo e espaço, entender como se configurou e como se manifesta.

Não me pareceu, em momento algum, possível fugir das comparações entre minha condição de ex-aluno e a de observador, afinal, o *funk* estava presente também quando eu era aluno. Talvez pelo curto período que separava uma condição da outra, talvez porque os locais observados eram-me familiares desde o início da pesquisa. Mas eram visões e sensações de algo que era familiar, porém havia se modificado. Muita coisa era possível de ser comparada entre antes e depois, a evolução da escola como instituição e os sujeitos encontrados nela, por exemplo. Uma comparação sedutora. Resisti em considerar essa comparação como ponto de partida, temendo principalmente pela falta de critérios no que tange às impressões provenientes da condição de aluno. Tendei evitar ao máximo essas comparações (esvaziar a xícara!), e quando o fiz, busquei filtrar as impressões, reinterpretando experiências. Estabelecidas as diretrizes metodológicas, era hora de iniciar de fato o trabalho. Já havia reunido alguns materiais que me pareciam ajudar a entender o que veria, era hora de buscar o que ver.

Ao final do curso, quando tive de escolher a escola em que faria os estágios obrigatórios, optei por um colégio diferente do primeiro. Não havia tantos funkeiros no primeiro colégio – talvez pela sua localização geográfica e conseqüente configuração socioeconômica do corpo discente –, e eu achei que no segundo haveria maior possibilidade de encontrá-los. Escolhi o colégio em que eu havia concluído o Ensino Médio, um colégio de subúrbio na zona sul de Porto Alegre, no meio de duas vilas, e que (ao menos, na minha época de aluno) não tinha tanta estrutura quanto o primeiro. As lembranças que eu tinha desse colégio eram violentas: desde o assassinato de um taxista na frente do colégio, passando por assaltos a mão armada de colegas que estavam chegando para a aula, até fuga de um assaltante perseguido pela Brigada

Militar dentro dos limites do colégio e alunos que, nos horários de aula, combinavam em voz alta de roubar bonés dos alunos das escolas particulares das redondezas.

Devo mencionar também a forma como a sexualidade se fazia presente naqueles três anos. Para além do já esperado por conta de adolescentes descobrindo seus corpos cheios de hormônios, havia também uma colega que fazia uso comercial desse tipo de atividade: no terceiro e último ano descobri que uma colega de turma era atriz de filmes adultos e garota de programa, e o mais intrigante foi que o irmão dela – que também era nosso colega – foi quem contou para a turma, não demorando muito para seu nome artístico ser espalhado a ser pesquisado na internet. O sexo, assim como o crime e a violência, sempre fez parte do cotidiano escolar. Mas era também o colégio onde eu havia tido aula com aquele professor anarquista, e foi lá onde comecei a me envolver com política e tomei contato com as disciplinas de Filosofia e Sociologia. Me parecia o ambiente perfeito para encontrar o que eu procurava, alunos funkeiros.

No primeiro dia em que eu fiz contato com a escola, enquanto conversava com a coordenadora sobre o estágio, o professor responsável por ministrar as aulas de Sociologia entra na sala da direção, visivelmente irritado ele simplesmente ignorou a tentativa da coordenadora de nos apresentar. O professor reclamava que um aluno estava novamente se comportando mal, conversava na aula, não atendia aos pedidos de silêncio e não participava de forma adequada da aula, atrapalhando o bom andamento do período. Contou também que ao final do período, quando quis trancar a sala de aula, o aluno se negou a sair da sala, levantou da cadeira e o encarou, desafiando o professor a tirá-lo da sala. “Na próxima eu vou chamar a Brigada pra tirar ele de lá, não é possível”, concluiu o professor. O “aluno-problema”, como se referem os professores, já era conhecido por causar tumulto na aula e atritos na escola.

Nesse primeiro contato foi possível perceber que ainda havia insubmissão por parte dos alunos com relação à escola, ao menos havia atrito estava presente. O fato de que aquele aluno se “rebelava” contra um professor demonstrava que havia ainda rebeldia na presente geração, uma rebeldia que não era “amansada” por bens de consumo e que, talvez, poderia até mesmo ser potencializada por eles. Os alunos não eram apáticos e submissos a tudo que lhes era imposto, bem como não o são

com relação aos produtos que a publicidade (e/ou a sociedade, de maneira geral) lhes oferece. Ficou evidente, ali, naquele momento, que eles eram capazes de distinguir o que queriam e o que não queriam fazer na escola, assim como eram capazes de distinguir o que querem ou não comprar nas lojas, decisões tomadas a partir de seus próprios critérios. Eles agiam na escola de forma como se operassem com um “filtro” que separava o que eles queriam do que não queriam fazer. Talvez esse “filtro” pudesse ser pensado como princípios, preferências, valores. Mas essas coisas não brotam do nada, não surgem do vazio em suas cabeças, eles são consequência da relação com o mundo.

Na minha mente havia conexão entre uma coisa e outra, eu só teria que me dedicar a explicar. *Shoppings*, festas, escola, roupas de marca, periferia... Era tudo parte de um único fenômeno, só faltava entender como as peças se encaixavam e montar. E é o que tento fazer nas páginas seguintes. Por sorte, desde o PIBID, em 2013, mantive registros escritos. Durante esse período, as professoras-coordenadoras nos exigiam relatos semanais sobre o que acontecia na escola e, no final de cada trimestre entregávamos o que chamamos de “Diário de Bordo”. No período dos estágios docentes não foi diferente, as aulas tinham relatos orais a partir de anotações e entregas de relatórios no final das disciplinas. Ambos registros foram utilizados para o trabalho a seguir. Somados a outras observações, menos numerosas, exclusivamente para o trabalho.

1. DOS MORROS PARA O ASFALTO: O SURGIMENTO E CAPILARIZAÇÃO DO FUNK NO BRASIL

Tendo já introduzido o tema do trabalho, o primeiro ponto a ser analisado de forma mais detalhada será o funk. No Brasil, temos duas grandes “escolas” de funk divididas a partir de seu local de surgimento: o carioca e o paulistano. O funk paulistano ficou conhecido por conta do fenômeno do “funk ostentação”, porém, não se restringe a isso. O funk carioca, por sua vez, ficou mais associado ao “proibidão apologia”, mas também não se resume a isso. Entre os dois existe uma relação quase que linear, não se pode falar em funk ostentação sem falar no funk carioca. Apesar de terem diferentes formatos e diferentes conteúdos, o primeiro é resultado do segundo, de seu sucesso e suas mudanças. É necessário então entender o funk carioca, desde sua configuração nas festas nos subúrbios do Rio de Janeiro a partir da influência de diferentes estilos de música negra internacional, enquanto um gênero musical periférico genuíno e como saiu dos morros para tomar conta dos aparelhos de rádio e festas do Brasil todo, de diferentes classes sociais, para depois entender seus desdobramentos, seguido da sua alteração estética e discursiva para então chegar ao funk ostentação, no final da década dos anos 2000 e início da de 2010.

1.1. “Mulher, ouro e poder”: O funk e suas diferentes narrativas

De uma complexa série de mudanças musicais é que, segundo Vianna (1988), surge o funk carioca. Como ponto de partida traz a música dos negros, criada nas plantações de algodão nos Estados Unidos no final do século XIX, e que foi popularizada nos anos 30 e 40. O *blues* se eletrifica quando os negros do Sul migram para os centros urbanos. Daí surge o *R&B*, sigla para *rythm and blues*, que *estoura*, fazendo sucesso não só entre negros, mas também entre jovens brancos, que copiam o estilo de tocar, cantar e vestir dos *bluesmen*. Nos anos 50, alguns músicos negros assimilam ao *R&B* elementos da música negra gospel e criam o *soul*, uma variação mais prestigiosa. Em 68, quando o termo *soul* se confundia com *black music* – e era taxada de “comercial” –, ocorre um movimento interessante, alguns músicos negros, críticos à situação de comercialização e “embranquecimento” da música *soul*, ressignificam um termo, usado antes para se referir ao cheiro proveniente dos bailes

(“*funky smelly*”, que poderia ser traduzido como “malcheiroso”). A palavra *funk*², como classificação musical, nasce com um tom político de reafirmação da música negra. Enquanto o *soul* agradava aos ouvidos brancos, o *funk* não. Diferenciava-se musicalmente por ser mais marcado, pesado e agressivo. Nos anos 70 o *funk* passa por um processo de comercialização, dando origem à febre *disco*, uma versão “pasteurizada”.

Concomitante a isso tudo, em Nova York, se configurava um outro movimento. Mais especificamente no Bronx, dá-se início ao movimento *hip-hop*, a partir da influência dos *sound-systems* jamaicanos no final dos anos 60. Nos anos 70, o *hip-hop* era feito a partir de *samples* de músicas *funk*: um *riff* de guitarra, uma batida recortada e reproduzida em *loop*, criando uma nova base, e com uma letra rimada em cima. A partir dos anos 80, quando um estilo de *hip-hop* que abusava de *drum machines* estoura, o estilo passa também por um processo de comercialização e embranquecimento – são feitas parcerias de grupos de *hip-hop* com bandas de *rock*, ouvidos por brancos majoritariamente, além de grupos de *hip-hop* compostos apenas por brancos sendo criados com um som mais agradável e vendável.

No Brasil, os bailes *funk* têm sua origem nos bailes do Canecão, no Rio de Janeiro, no início dos anos 70. Os bailes, que ocorriam aos domingos, tocavam de tudo, de *rap*³ a *pop*, mas tinham preferência pelo *soul*. Vetado de continuar na locação anterior, o baile passa a ser uma festa itinerante, acontecendo um final de semana em cada lugar diferente, sempre em clubes do subúrbio. Observa-se nessa época a capacidade contagiante do baile: a cada lugar que ele passava surgiam equipes de *DJ's*, que passavam a organizar seus próprios bailes algumas semanas depois. No

² Usarei “*funk*” para me referir ao estilo musical dos EUA. Apesar de ser fruto desse estilo, o funk brasileiro tem suas próprias características, assim, a palavra se tornou parte da língua nacional. Logo que seu significado foi alterado, sendo utilizada agora para se referir a outra coisa que é própria da cultura brasileira. Por isso a diferença na grafia entre uma e outra, “*funk*” e “*funk*” são diferentes, apesar da proximidade.

³ O *rap* é a expressão musical do *hip-hop*, protagonizado pelos MC's (*master of ceremonies*, “mestres de cerimônias”, que munidos dos microfones, fazem as rimas – o rap –, e os DJ's (*disc jockeys*, que conduz a parte “instrumental” da música a partir do manuseio de discos e da composição das batidas, “*beats*”), fazem parte também o *graffiti* e a *break dance* (protagonizado pelos *b-boys*), além do *beat box*. Vou usar “*rap*” quando tratar de música especificamente e *hip-hop* quando for algo maior, a cultura ou movimento, por exemplo.

final dos anos 70 os bailes são encontrados em diversos estados do país, e já havia sido até matéria de jornal. Havendo interesse de organizações políticas negras em atribuir um sentido de identidade negra ao fenômeno (em oposição ao samba, cooptado pela classe média branca) e de perseguição a *DJ's*, acusados de “subversão” por agentes da ditadura atuante na época.

A sonoridade do baile vai se modificando a partir da sua capacidade de ser dançada, os *DJ's* responsáveis pelos bailes selecionavam as músicas de suas *playlists* conforme elas animavam o público a dançar, de tal modo que, quanto mais dançante fosse a música, mais sucesso faria nas pistas, e assim era mais estimada pelos *DJ's*. No início, com toca-discos e amplificadores, os *DJ's* tinham como papel a mera organização da *playlist*, cabendo a ele “ler” a reação do público e adaptar as músicas tocadas conforme o esperado, assim, os bailes oscilavam entre músicas mais agitadas (quando o público queria dançar) e mais calmas (quando o público estava cansado). Um bom *DJ* deveria saber entender os sinais e ter um bom acervo de discos com diferentes estilos, além da capacidade de saber qual música se encaixa bem em cada situação. Havia tanto competições quanto cooperações entre as diferentes equipes de *DJ's* a partir das trocas de discos e referências.

Considerando que a organização do baile tinha por objetivo central a dança, equipes de dançarinos das comunidades treinavam passos para serem exibidos nos bailes, o *rock* e o *pop* foram, pouco a pouco, deixando de fazer parte das *playlists*, e priorizava-se *souls*, que eram mais dançantes. Surge o charme, um ritmo suave, porém com uma batida marcada altamente dançante. Ocorre uma disputa entre as equipes de *DJ's* pelo significado do termo *funk*, tanto o charme quanto o *hip-hop* reivindicavam a definição do estilo e monopólio dos bailes, e surgem bailes específicos de cada estilo, ambos se intitulando “baile *funk*”. As diferentes influências foram sendo assimiladas, as *playlists* dos bailes passam a ser compostas por *funk melody*, charme, bem como por *hip-hop*, especialmente o *miami bass*. Nas rádios, ocorria o mesmo: os programas de música destinados ao público dos morros e dos subúrbios eram compostos por *soul*, *funk* e *hip-hop*, havendo mudanças no que tange a presença de cada um desses estilos em momentos diferentes. As rádios

reproduziam as músicas que faziam sucesso nos bailes, ou seja, se guiavam também pela qualidade de ser dançante.

Cabe sublinhar que, não diferindo dos movimentos internacionais de tentativa de comercialização, no Brasil houve também tentativas nesse sentido, mas foram frustradas. O primeiro foi a criação de um *soul* brasileiro que agradasse aos brancos e à classe média, mas que não vingou pela inabilidade de se produzir músicas com esse estilo (salvas algumas exceções) e por este segmento de mercado já estar monopolizado pelo samba e pela bossa nova. O segundo movimento nessa direção foi a de comercialização de álbuns de coletâneas com as músicas que mais faziam sucesso nos bailes, e que também foi frustrada. Ocorreu que os álbuns não eram consumidos pelo público-alvo porque esse tipo de sujeito não tinha equipamento de reprodução musical em casa nem dinheiro para comprar os álbuns. Naquela época, os bailes eram frequentados por moradores do subúrbio e que tinham sua renda obtida através de ocupações de baixa remuneração, como faxineiras e porteiros. Para eles, a música não era o principal objeto de consumo, e pouco interessava a eles ouvir a música em casa, logo que viam no baile sua principal atividade de lazer e de socialização, o baile era o ponto forte do final de semana. Diferente de outros tipos de consumidores musicais⁴, o público dos bailes *funk* mal conhecia os artistas que ouvia, tampouco buscava entender o que a letra (muitas em inglês) dizia, na hora da festa, quando queriam cantar junto com a música vocalizavam qualquer coisa, ou “traduziam” as palavras do inglês para o português, aproximando da pronúncia sem se preocupar com o significado, criando-se assim os “Melôs” (op. cit., p.82-83). Havia pouco ou nenhum interesse em consumir a música *funk* fora do baile.

Quando entram em cena os equipamentos eletrônicos, como as *drum machines*, sintetizadores e *samplers*, os *DJ's* brasileiros começam a criar suas próprias músicas com base nos mesmos critérios, as batidas dançantes e a animação do público. Já tendo em mente, por conta da experiência, que ritmos causariam maior

⁴ Vianna (op. Cit., p.92) faz uma comparação com os consumidores de *heavy metal*. Os consumidores de *heavy metal* acompanham a vida de seus ídolos, colecionam materiais, camisetas, pôsteres, *patches*, revistas, etc. já, por outro lado, os consumidores de *funk* mal sabem o nome de quem canta as músicas que escutam. São relações totalmente distintas.

agitação nos públicos, os *DJ's* criavam seus próprios funks, maximizando as características das músicas internacionais que sabiam que seriam bem aceitas. Entre o final dos anos 80 e início dos anos 90, o funk brasileiro já tem mais ou menos uma definição estabelecida, um estilo particular de batidas eletrônicas marcadas, dançantes, com efeitos de sintetizadores, *samples* e *scratches*, por cima disso, cantavam-se letras que narravam cotidianos da periferia, ora num tom mais melódico, ora com rimas de *rap*. A partir dos anos 90, o funk carioca ganha o Brasil.

Alguns pontos que Vianna traz são de extrema importância para se entender o funk ostentação, apesar de não ser sobre isso exatamente que sua obra trata. Já foi mencionado sobre a situação econômica dos consumidores de funk, ele cita que os que trabalhavam (op. Cit., p.97) em empregos de baixo prestígio e baixa remuneração. Assim, desde o início, o funk foi uma opção barata de lazer para a juventude que não dispunha de muito dinheiro, o que aparece também no trabalho de Dayrell (2001) quando estudava a presença do *rap* e do *funk* nas escolas de Belo Horizonte. Além de um outro ponto relativo à moradia, os frequentadores dos bailes funk eram moradores de periferia, das favelas cariocas. Outro ponto interessante é o que trata das roupas:

As roupas seguem um padrão inconfundível. O estilo masculino apropria-se de um tipo de vestuário que é mais conhecido como 'surf wear', isto é, aquelas roupas que são desenhadas e vendidas para os surfistas: bermudões coloridos, camisetas, também bem coloridas, com desenhos de ondas, pranchas de surf e logotipos das lojas que vendem este tipo de roupas, camisas estampadas com motivos havaianos e 'tropicais' [...] e outros detalhes que nada têm a ver com o estilo dos surfistas, como bonés, toucas [...] e inúmeros cordões de prata – ou imitação de prata. (VIANNA, 1988, p.73)

A relação dos bailes com o crime organizado também foi pontuada por Vianna. Entre casos de violência nos bailes, algumas equipes que organizavam bailes passaram a ter a “segurança” feita pelos “chefes de morro” do território onde o baile era realizado. Nessa relação há uma convergência de interesses entre a equipe da organização e o tráfico local, se, por um lado o tráfico se beneficia com a organização da festa pelas redondezas, a organização se beneficia com a “ordem” estabelecida pelo poder local. É contrário aos interesses do próprio tráfico que pancadarias ocorressem nos bairros pois isso chamaria atenção da polícia, que poderia atrapalhar

os seus “negócios” (op. cit. p.87). É de extrema importância ter em mente o papel que o tráfico teve no funk porque é a partir dessa relação que se cria um subgênero do funk, ao longo dos anos 90, que vai depois resultar no objeto a ser estudado. Dessa relação surgem dois frutos importantes, um é o subgênero – o proibidão –, e outro é o “patrocínio” de novos MC’s. Sobre o proibidão, é necessário que esse termo seja destrinchado.

Existem dois casos em que o termo “proibidão”⁵ é usado para se referir a músicas de funk: 1) Para se referir a músicas que fazem alusão ao crime, que é o uso mais comum; e 2) para se referir a músicas com letras com conteúdo sexual explícito, pornográficas, também conhecida como “pornofunk”. O primeiro caso mencionado, os que falam sobre crime, são conhecidos também como “funk apologia”, e são compostos, cantados e gravados por pessoas envolvidas com organizações criminosas que atuam nos morros do Rio de Janeiro. Suas letras narram o cotidiano do crime: assaltos, roubos, tiroteios com a polícia e com os inimigos; mas também os aspectos positivados por eles: as mulheres, o poder, o dinheiro, etc. Muito presente também é a louvação às siglas das organizações em seus versos. Um exemplo do funk proibidão tipo apologia é o clássico “Faixa de Gaza”⁶ do MC Orelha. Nela, MC Orelha compara a situação da favela com a da Faixa de Gaza, e é nessa situação de guerra que se formam combatentes, fortemente armados e dispostos a tudo:

Na faixa de gaza, só homem bomba / Na guerra é tudo ou nada / Várias titânio no pente / Colete a prova de bala / Nós desce pra pista pra fazer o assalto / Mas tá fechadão no doze

Existe, em vários trechos, um tom de esforço e recompensa muito presente: *“Mulher, ouro e poder, lutando que se conquista[...]Nós planta humildade pra colher poder, a recompensa vem logo após”*. A menção positiva às marcas de luxo já é feita aqui, antes ainda da consolidação do funk ostentação: *“É Ecko, Lacoste, peça da Oakley / Várias camisas de time”*, acompanhada de um aviso: *“Quem tá de fora até*

⁵ Sobre o funk proibidão, mais especificamente sobre o proibidão apologia, uma discussão mais aprofundada pode ser encontrada em Salles (s/d) e Russano (2006).

⁶ MC Orelha, “Faixa de Gaza”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Zjm80Lhjupc>>.

pensa que é mole viver do crime". A situação bélica é narrada ora com exaltação: "*não somos fora da lei, porque a lei quem faz é nós*"; e ora com lamento: "*Quantos amigos eu vi, ir morar com Deus no céu / Sem tempo de se despedir mas fazendo o seu papel*", evidenciando que a vida de crime tem seus dois lados.

No segundo caso, a classificação se explica porque algumas músicas com letras de conteúdo sexual explícito, quando faziam sucesso nos bailes, acabavam indo parar nas rádios. Porém, estas músicas eram "proibidas" de tocar com a letra original, dado o horário em que as rádios funcionavam, e tinham de sofrer mudanças na sua letra por conta da censura, adaptando-se às exigências das rádios comerciais. Um exemplo desse caso é a música "Minha Buceta é o Poder", do grupo Gaiola das Popozudas. Depois de fazer sucesso nas festas a música passou a ser pedida nas rádios, e, para tocar na rádio, a música ganhou uma nova versão "comportada", onde a palavra censurada não foi nada mais do que traduzida para inglês, sendo rebatizada como "My Pussy é o Poder"⁷, assim liberada para tocar nas rádios. Nesse exemplo, não foi somente a palavra do título (e que era também refrão) traduzida que foi mudada, o *backing vocal* também se adequou à censura. Tanto os nomes quanto as letras são adaptadas às exigências das rádios comerciais, esses funks pornográficos costumam ser lançados em duas versões: uma "proibidona", para as festas; e uma "censurada", para as rádios. Podendo ser facilmente encontradas as duas versões na internet, diferenciadas já no título com a classificação "(proibidão)" ou "(putaria)" depois do nome da música. Esse tipo de proibidão é também conhecido como "funk putaria" ou "pornofunk", termos autoexplicativos.

É importante salientar que essas classificações são arbitrariedades imprecisas e não correspondem exatamente à realidade das músicas, assim, comparo aos "tipos ideais" weberianos⁸ com vistas analíticas. O critério de classificação entre

⁷ GAIOLA DAS POPOZUDAS. My pussy é o poder. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pXcZxiv_5Qs>. Acesso em: 12 set. 2016.

⁸ "Obtém-se um tipo ideal mediante a acentuação unilateral de um ou vários pontos de vista, e mediante o encadeamento de grande quantidade de fenômenos isolados dados, difusos e discretos, que se podem dar em maior ou menor número ou mesmo faltar por completo, e que se ordenam segundo pontos de vista unilateralmente acentuados, a fim de formar um quadro homogêneo de pensamento" (WEBER, 1999, p. 106).

uma categoria e outra é o teor das letras cantadas, mas, na prática, um tema não necessariamente exclui outro. Assim sendo, algumas músicas podem abordar tanto o crime quanto sexo e/ou o consumo. O mais comum é que uma música tenha uma letra com enfoque em apenas um destes temas e tangencie os demais de maneira suave. No funk ostentação, por exemplo, apesar de haver “traços” de pornofunk, a combinação mais presente é dar enfoque no consumo e pincelar a temática do sexo como uma consequência – como mostro mais tarde. Mais adiante trago uma música que, diferente dessa combinação acima, foca no consumo e pincela o crime numa breve sentença. A já mencionada proibidão apologia “Faixa de Gaza” foca no crime mas faz menção a posse de artigos de marca e fala também mulheres, ou seja, as combinações possíveis são várias.

Sobre os patrocínios, como já se viu com relação ao proibidão apologia, as organizações criminosas atuavam diretamente na produção do funk. O crime organizado, sendo tema central das músicas cantadas, é narrado com diferentes perspectivas: 1) ameaçar, estabelecendo e demarcando sua atuação num determinado território, exigindo cumprimento da lei e disciplina de quem mora no seu território; 2) desafiar, dirigindo-se a outras organizações rivais ou a polícia, novamente demarcando seu território e explicitando seu domínio; 3) positivar, vangloriando-se da vida do crime explicitando seus ganhos, como seu prestígio com as mulheres e seu retorno financeiro, além da adrenalina e do exercício do poder, atuando de forma a recrutar novos membros; 4) negatizar, quando canta as perdas que se tem a partir do envolvimento com o crime, seus aspectos negativos como o perigo, a violência, as condenações, a morte, atuando como repulsor de novos membros, afastando da vida do crime. Com esse envolvimento tão íntimo com as organizações criminosas, muitos MC's cantam como se fossem pertencentes às facções (e alguns declaram pertencimento em entrevistas), narrando histórias em primeira pessoa onde contam diferentes trajetórias marcadas pela violência e ilegalidade.

No *YouTube* é fácil de encontrar vídeos de eventos e festas promovidas pelas organizações criminosas que contam com presença dos MC's cantando proibidões apologia como atrações principais. Assim, se pode inferir que a relação, em alguns casos, é mais próxima e real do que uma romantização artística. Sugerindo

que as organizações criminosas atuem em alguns casos como “empresários” dos cantores, financiando a produção e distribuição, além da organização dos eventos e shows nos quais os MC’s se apresentam. Ideia corroborada quando se considera que, no ambiente onde surgem esses artistas, não existem tantos empresários e caçatalentos dispostos a lançá-los no mercado fonográfico convencional, tampouco há abundância de recursos financeiros para empreender em algo tão incerto quanto é a música. A distribuição da produção do funk, portanto, se dá de forma diferenciada da convencional também. Baseando-se principalmente em gravações em CD’s “piratas” e venda ou distribuição gratuita dentro dos territórios, não se encontram CD’s de funk em lojas do ramo musical. Outro canal de distribuição do proibidão é a *internet*, potencializado e transformado em principal canal de divulgação e distribuição com o funk ostentação, anos mais tarde.

Os diferentes tipos de funk se faziam presentes desde o início dos bailes no Rio. Ainda na década de 70, as músicas eram de estilos variados, Vianna (op. Cit.) sublinha o ecletismo na composição das *playlists* dos DJ’s como uma particularidade dos bailes. Essa característica não desapareceu por completo, apesar de os estilos estarem mais definidos (hoje em dia, os MC’s costumam se profissionalizar em um ou outro estilo, definindo a temática cantada e o ritmo), ainda se mantém presente, um exemplo mais explícito desse ecletismo são as festas “pagofunk” que foram muito disseminadas nos anos de 1990 e 2000, festas embaladas com funk e pagode que visavam atrair dois nichos diferentes das camadas pobres de periferia ofertando músicas de origem negra. Pereira (2014) menciona esse ecletismo ainda presente nas festas que acompanhou nas noites de São Paulo. Assim, por mais que um baile fosse temático, destinado a um tipo de funk, músicas cantando outros temas surgiam, bem como os próprios MC’s que também variam na temática das letras. Um exemplo disso é Mr. Catra que começou cantando proibidão apologia, depois passou ao proibidão pornográfico, e hoje mudou novamente, cantando músicas de tom religioso (MIZHARI, 2007). Além do mais, há também o caso de músicas que não se enquadram completamente em nenhuma das categorias, ou também poderiam ser classificadas como “híbridas”, pois tratam tanto de crime quanto de sexo. Esse caso do hibridismo temático aparece também com relação a outros gêneros musicais com o surgimento da ostentação, sendo retomado adiante. O funk proibidão, com seus dois tipos, foi um

estilo musical que foi sendo incubado nos morros cariocas no decorrer dos anos 90, em festas promovidas pelas organizações criminosas que criavam espaços de socialização dentro das comunidades para seus moradores, e assim foi ganhando espaço e admiração por parte dos que vivem nas favelas. Enquanto isso, os outros subgêneros do funk que eram mais leves, (*melody* e charme principalmente, mas também comédia e erótico) foram ganhando o asfalto, embalando festas adolescentes por todo o Brasil, fazendo sucesso com melodias dançantes e letras *grudentas*.

Alguns grupos de funk fizeram sucesso o suficiente para serem convidados para programas de auditório de grande audiência. Em 95 o primeiro grupo a tocar em rádio foi a dupla Claudinho e Buchecha⁹, daí em diante, o funk só ascendeu, saindo dos morros e favelas e ganhando novos espaços, libertando-se dos estigmas atribuídos a ele no início da década de 90, que o relacionavam com crime e violência. Um marco dessa expansão para o país todo foi o lançamento do álbum “Tornado Muito Nervoso Volume 2”, da equipe já consagrada no Rio, Furacão 2000. Esse álbum, lançado em outubro de 2000, alcançou alta vendagem e foi premiado¹⁰, a sonoridade do álbum é bastante plural, variando desde músicas cantadas por pré-adolescentes com arranjos infantis fazendo referência a *videogames*, até letras de duplo sentido cantadas com entonação erótica, preparando terreno para depois a explosão do proibidão com letras explícitas. A facilidade de encontrar o álbum através da pirataria e a popularização da *internet* facilitaram a expansão num segundo momento, já avançando na primeira década de 2000. Nessa primeira década dos anos 2000 o funk paulistano ganha terreno de forma surpreendente, praticamente não há festa – seja de aniversário, de turmas de escola, de reuniões de amigos ou comerciais – que não toque alguma música do Furacão 2000. A capilarização criada nessa década estabelece o funk enquanto gênero dominante na periferia em definitivo,

⁹ Segundo DJ Tubarão, que lançou a dupla, além de outros grupos. Entrevista disponível em: <<http://blogs.odia.ig.com.br/leodias/2016/04/16/o-funk-se-divide-entre-antes-e-depois-da-xuxa-diz-dj-tubarao/>>

¹⁰ “As gravadoras se excitaram com a vendagem surpreendente de coletâneas. O disco Tornado muito nervoso 2, da equipe Furacão 2000, é o mais vendido em São Paulo, segundo a empresa de pesquisas de mercado Nopem. O CD saiu em outubro e já chegou a 350 mil cópias.”. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI143540-15518,00.html>>

principalmente com as gerações mais novas, nascidas nos anos 90. As músicas que embalavam as festas durante esse período não eram funk ostentação, eram de outros estilos de funk, principalmente comédia e erótico. A partir do fim da década de 2000 e início da década de 2010 as letras cantadas passaram a mudar, acompanhadas de uma mudança nas batidas também, que se afastou das raízes *funk/soul* e *Miami bass*, utilizando-se abusivamente de sons eletrônicos e uma batida inconfundível, representada pela onomatopeia “*tchun-tcha*” (que, por sua vez, representa os sons do bumbo e da caixa da bateria), fórmula cujo sucesso foi tanto que acabou sendo assimilado também por outros estilos musicais, principalmente pelo sertanejo universitário, mas também pelo *rap* chamado de “nova geração”.

1.2. Ousadia e Sucessagem: Emergência do funk paulistano e sua ruptura narrativa

No início da década de 2010, o conteúdo do que era cantado nos funks passou por uma grande mudança. O novo funk não tinha como tema central o crime, mas sim o dinheiro, roupas de marcas de luxo, carros e motos, além de empreitadas românticas exitosas. Pereira (2014) traz uma descrição sobre esse novo funk que contribui para o entendimento do estilo. Atraído por conta de uma pesquisa acerca da cultura juvenil nas escolas de São Paulo feita de 2007 a 2010 que resultou na sua tese de doutorado (PEREIRA, 2010), se deparou com o funk carioca presente na escola e pesquisou o estilo. Alguns anos mais tarde, notou uma mudança nas músicas a partir da observação de festas de rua (os “*pancadões*”), percebendo que o funk carioca já não era mais tão popular nas escolas e nas ruas de São Paulo. Suas incursões a casas noturnas o apresentaram a um novo estilo, um funk diferente do que encontrara em sala de aula anos antes – que tratava principalmente sobre crime, o proibidão apologia –, agora, nas *baladas*, se deparou com o funk paulistano

As letras de funk que eu ouvia exaltavam, portanto, grifes, marcas, modelos de automóveis e consumo de bebidas relativamente caras como espumantes Chandon, Uísques Red e Black Label, Tequilas, Vodkas Absolut, entre outras coisas. (PEREIRA, 2014, s/p)

Já não era mais o funk carioca que fazia a trilha sonora das *baladas* de São Paulo, o estado havia substituído a importação dos artistas do Rio pelos seus próprios

artistas, e estes, por sua vez, produzem um funk diferente, principalmente no que concerne às letras cantadas. O funk ostentação aborda de forma exagerada – e muitas vezes de modo que não corresponde ao que de fato vivem, e sim imaginam, concordando com Pereira (op. Cit.) –, o consumo de artigos de luxo como fonte de prazer. Narram uma vida hedonista regada por recursos materiais abundantes que lhes possibilitam acesso a tudo de bom que a sociedade capitalista pode lhes oferecer. É um discurso da celebração, como bem colocado por Oliveira (2016), que afirma também que o funk ostentação canta a “*sucessagem*” – a mistura de “sucesso” com “sacanagem”. E relaciona o surgimento do estilo com o que chama de “explosão do consumo”. O conceito da “*sucessagem*” expressa de maneira sintética o tom das letras cantadas no funk ostentação: dinheiro e sexo. O dinheiro é trazido muitas vezes de forma direta, falando-se em notas, maços, *plaquês*, mas também indireta, representado em bens de luxo ou ações de ganância. O sexo é tratado de forma mais sutil, raramente explicitado, diferente do funk carioca (proibidão putaria). No funk ostentação as letras fazem referências a mulheres, flertes, sedução e desejos, mas “deixam no ar” o ato sexual em si. Um fato interessante observado é como a relação entre sexo e dinheiro é retratada como consequência uma da outra: a sacanagem é fruto do sucesso, o sexo está ligado ao dinheiro. De maneira geral, as letras do funk ostentação retratam mulheres atraídas pelo cantor por conta do que ele veste, dirige e usa. A companhia das mulheres é tida quase que uma extensão da posse dos bens. Como por exemplo na letra de MC Boy do Charmes, chamada “Onde Eu Chego Eu Paro Tudo¹¹”, de 2012, em que ele canta “*Onde eu chego eu paro tudo / A mulherada entra em pane / Meu cordão é um absurdo / Meu perfume é da Armani*”. Em síntese, a “*sucessagem*” se trata de sucesso econômico refletindo sobre as relações pessoais de forma também exitosa, garantindo então a *sacanagem*, o sexo. Resumidamente é isso que é celebrado, o êxito econômico e interpessoal.

Dayrell (2001), tratando do funk em Belo Horizonte, identificava o discurso do funk com a noção do sucesso e do prazer. Segundo o autor, o que atraía a atenção

¹¹ MC BOY DO CHARMES. Onde Eu Chego Eu Paro Tudo. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M095niM05iw>. Acesso em: 02 nov. 2016.

dos jovens pelo funk era a identificação com a trajetória de sucesso das duplas dos anos 90.

1.3. Antipátina e neofilia: A propriedade física e simbólica dos selos de autenticidade nos bonés

Uma das principais características com relação à vestimenta dos alunos funkeiros que eu encontrara era a respeito dos bonés que usavam: quase todos mantinham o selo de autenticidade. O adesivo holográfico, colado geralmente na frente ou na aba do boné, tem como função atestar sua originalidade, ou seja, afirmar que aquele produto não se trata de uma cópia pirata, uma imitação, uma falsificação. É difícil imaginar que esses bonés tenham sido concebidos em seu *design* inicial para serem usados com o selo ainda colado, ele não faz parte do visual planejado pelos fabricantes do boné, deveria então ser retirado do produto assim que este saísse da loja. Não é isso o que se vê nas ruas. A presença do selo no boné está ligada a um princípio muito presente no universo simbólico do funk ostentação: a neofilia. O desejo pelo novo tem tanta importância que se manifesta em diferentes formas. A mais visível (ou melhor, a sua substanciação) é o selo de autenticidade, que traz ao boné uma “aura” de novo, de recém-comprado, mesmo que este seja de segunda mão e apresente coloração desbotada, como já vi algumas vezes. Diversas músicas fazem menção a carros zero quilômetro também, e a estética se baseia na novidade, em roupas e produtos novos, seguindo pelos principais MC's as tendências da moda.

O pequeno adesivo holográfico aqui cumpre uma função semelhante à pátina (MCCRACKEN, 2003, p.54), porém em sentido contrário. Se, segundo McCracken, a pátina é uma propriedade material e cultural que autentica o *status* a partir da presença do bem na família há gerações, o selo reivindica o mesmo *status*, mas anunciando a recém-chegada. A lógica de atestar e reivindicar *status* perante uma característica física de bens é a mesma, mas o significado atribuído e a direção são diferentes. A pátina se baseia na continuidade do *status*, ela visa mantê-lo a partir da hereditariedade, ela diz “eu estava aqui antes”; o selo, por sua vez, o busca anunciando a ascensão social, ele diz “eu cheguei agora”. O primeiro tem um sentido aristocrático, nobiliárquico; o segundo, burguês, meritocrático.

A neofilia, porém, não se expressa somente com relação à vestimenta. Esse princípio parece transbordar para as relações interpessoais também, por exemplo com a noção da “*novinha*”. Em uma reportagem produzida pela Globo News¹² sobre os *pancadões* paulistas, que foi ao ar em março de 2016, um grupo de funkeiros é questionado sobre a relação com as *novinhas*. Respondem que aquilo que atrai nas *novinhas* é justamente o fato de serem “*menos usadas*”, e complementam a resposta comparando com um carro novo: “*é tipo um carro novo... é bom você usufruir de um carro novo. Aí cê pega o carro velho e já não tem aquele gosto, aquele prazer...*”. O mesmo princípio da neofilia que guia a escolha dos bens e o ato de manter o selo de autenticidade nos bonés, é utilizado para se referir à preferência por meninas mais novas. O gosto pelo novo transborda para além das decisões sobre quais bens consumir, ele baliza também com quem se relacionar. Ou, em outras palavras, as pessoas (no caso, as *novinhas*) são tratadas, nesse sentido, como bens. Novamente, o êxito econômico e interpessoal se apresenta, não como celebração, mas como princípio, afinal, dirigir um carro novo e *pegar* uma *novinha* são colocadas lado a lado.

1.4. “*Não é imaginação, é realidade*”: Devaneios e significados deslocados, o papel dos bens nas narrativas e performances do funk ostentação

Pereira (2014) traz, em seu relato, uma reflexão acerca do uso da imaginação nas canções de funk ostentação. Segundo o autor, “o mundo da riqueza e da ostentação, apresentado nas letras das músicas e nos vídeos exibidos no *YouTube*, parte muito mais de uma realidade imaginada do que uma realidade de riqueza material de fato.”. (PEREIRA, 2014, p.7). Quando comecei a esboçar a minha pesquisa, conheci, meio acidentalmente, uma menina de Porto Alegre envolvida na organização de festas de funk porto-alegrense. Luana, então com 18 anos, e seu namorado possuíam uma empresa de promoção de festas e eventos do tipo baile funk. Tive diversas conversas informais com ela, e numa delas, Luana me contou sobre seu público afirmando, em tom descontraído e com uma ironia íntima, que “eles pagam de ostentação mas na real são tudo chinelo, não têm nem cinco pila no bolso. Chega na

¹² O link que eu havia encontrado foi tirado do ar, porém, eu já havia transcrito o diálogo.

hora da festa e ficam pedindo pra entrar de graça.”. A declaração de Luana ficou marcada em minha memória por ser um bom retrato do que vi em sala de aula, mas sob a ótica de quem fazia parte das festas.

Por mais que os alunos consumidores de funk ostentação projetem um discurso de riqueza e abundância material, é evidente que eles de fato não vivenciam isso. O simples fato de estudarem em uma escola estadual reforça essa observação, os bonés desbotados mencionados antes também dão a ideia de que não há necessariamente uma prática do que é cantado/ouvido, outro ponto que observei foi o número alto de celulares modestos ou com a tela danificada. Em todos esses casos, se houvessem recursos financeiros abundantes de fato, eles seriam solucionados.

Luana, na mesma conversa, disse também que nem mesmo os MC's estão “com essa bola toda”, e contou que a maior parte do que eles mostram nos clips é patrocinado. Esse aspecto foi observado também por Pereira (op.Cit.), com relação à produção dos videoclipes, nos quais os produtores declaram se inspirar na lógica das novelas televisivas, onde todo o luxo e a riqueza mostrados é inacessível para a grande maioria da população. O que os videoclipes fazem é construir uma narrativa audiovisual pautada numa vida de luxo imaginada, onde os MC's protagonizam a trama. Esse ato de imaginação, por sua vez, não se constrói pela capacidade imaginativa humana, ele não parte da criatividade pura e simplesmente. Ele parte de referências anteriores, e com uma intenção. Campbell (2001) difere o hedonismo imaginativo em duas categorias diferentes: a fantasia e o devaneio:

A fantasia, habitualmente, implica o exercício da imaginação em direções não limitadas pela realidade e pode, desse modo, envolver impossibilidades tais como ser invisível ou retratar-se como uma figura histórica [...] Consequentemente, embora o cenário imaginado vá desdobrar-se conforme sua própria “lógica” interna, não será constrangido por aqueles fatores que limitam as possibilidades da vida comum. Em contraste com este, um devaneio pode ser definido como uma elaboração imaginativa, numa direção agradável, de um evento real por vir ou antecipado e, como consequência, exige que os incidentes devam ser mantidos dentro dos limites do possível (mesmo altamente improváveis). A esse respeito, o devaneio envolve a introdução do princípio da busca do prazer no processo normal da antecipação imaginativa do futuro, ou da especulação em torno deste. (CAMPBELL, 2001, p. 122-123).

O fator “imaginação” do funk ostentação observado por Pereira e que aparece nos relatos de Luana são, segundo a tipificação de Campbell, devaneios. São exercícios imaginativos com respaldo na realidade, exacerbados a partir de elementos vividos, em busca de prazer. As letras cantadas pelos MC’s e os videocliques por eles protagonizados são devaneios que reproduzem o hedonismo moderno, isto é, a capacidade que os bens têm de evocar a sensação de prazer a partir não de suas características físicas, mas sim de suas propriedades simbólicas, seus atributos intangíveis. Ao cantar sobre mansões, carros esportivos e bebidas caras, o cantor externaliza a sensação que experimentou ao adquirir alguns bens (que não eram as mansões ou os carros) mas que estavam em harmonia com estes. No caso do funk ostentação, os bens adquiridos que causaram esse fenômeno foram, ao menos se considerarmos as músicas, os óculos Juliet da Oakley (abordarei adiante a relação dos óculos com o funk ostentação). O que os óculos e as mansões e carros esportivos têm em comum é o fato de que são, para os jovens da periferia, itens que representam o “sucesso”, são a materialização de uma trajetória de ascensão e exitosa. Os óculos da Oakley e a mansão estão relacionados com o “sucesso” para estes jovens assim como a jaqueta de couro e a moto da *Harley-Davidson* estão relacionados com a rebeldia para os adultos dos EUA. Eles se complementam e reforçam o significado que um ou outro traz, por isso, no funk ostentação, não basta ter uma camiseta da *Nike*, é necessário “portar o kit¹³”, ter a camiseta, a bermuda, o tênis e o boné combinando, da mesma marca, de preferência mesma coleção e mesmas cores. O que eles chamam de *kit* é um sistema de bens que compartilham do mesmo significado cultural. A relação de harmonia entre os diferentes itens força a aquisição de bens complementares, assim, comprar os óculos é apenas o início de uma série

¹³ *Kit* é um termo usado para se referir a combinações de peças de roupas de uma mesma marca (PEREIRA, 2014), mas, em Porto Alegre também é usada para se referir a um drink, consiste na mistura de vodca mais energético e gelo, sendo este último dispensável em algumas ocasiões. Essa bebida é muitas vezes consumida antes de se entrar nas festas (os “esquentas”), o que originou a criação de estabelecimentos comerciais específicos. Esses estabelecimentos são distribuidoras de bebidas que funcionam somente de noite, costumam vender o kit em sacolas prontas e com preços promocionais. De um tempo para cá se multiplicaram por Porto Alegre, à noite costumam funcionar com portas gradeadas e decoradas com luzes coloridas e piscantes. Muitas vezes aglomeram-se em torno das distribuidoras carros com funkeiros bebendo kit e conversando, o que gera, em alguns locais, incômodo à vizinhança.

de compras a serem feitas, buscando-se os seus equivalentes estruturais. Os óculos são o que McCracken chama de “unidade Diderot” (2003, p.155), um tipo de bem que causa um “abalo” no sistema de posses, que desarmoniza as relações entre os bens e exige uma atualização de todo o sistema, obrigando a substituição dos bens antigos por novos que “andem juntos”, se relacionem com ele de maneira harmônica.

Porém, nada garante que a compra dos óculos esteja ligada à compra da mansão. Aí é que entra o devaneio de Campbell, ou a capacidade evocativa dos bens, o “significado deslocado” nas palavras de McCracken (op. Cit.). Quando sistemas de bens carregam significados atrelados a sistemas culturais, sua posse estabelece uma espécie de “ponte” simbólica entre um universo simbólico-cultural e outro, ela traz esse outro universo para mais perto da realidade vivida pelo sujeito possuinte, como um “aperitivo” do que é idealizado para o campo do realizado (MCCRACKEN, 2003, p.137). Este significado deslocado (no caso, os óculos) é o ponto de partida para exercitar uma esperança positiva do futuro.

Para os indivíduos incapazes de encontrar uma locação satisfatória no passado, o futuro se mostra mais acomodativo. [...] o futuro é inespecífico, portanto, livre de constrangimentos. Que tipo de futuro se revelaria uma locação para ideais satisfatórios é algo frequentemente especificado por convenções. Locações convencionais incluem “Quando eu me casar...”, “quando eu finalmente me formar...”, “quando as oportunidades baterem à minha porta...”. Esses futuros desejáveis são invenções coletivas, sujeitas a modas volúveis. (MCCRACKEN, 2003, p.140)

Ou seja, esses bens apontam para um horizonte em que a compra da mansão pode vir a se realizar porque, para eles, tanto os óculos quanto a mansão fazem parte de um mesmo sistema de significados, já mencionado, o do sucesso. O sucesso, que tem em sua experiência máxima realizável a posse de todos os bens correlatos (mansão, carros, bebidas caras, roupas de marcas, dinheiro e até mulheres¹⁴) – esse seria o combo máximo do sucesso, o passaporte para o “Nirvana liberal”: o estado onde a felicidade plena seria alcançada e mantida através da posse

¹⁴ Mulheres não são “bens”, mas dentro do que cantam os funks ostentação, elas são mencionadas muitas vezes ao lado de carros, roupas, cordões, etc. Como se fizessem parte do sistema de posses do MC.

dos bens que reforçariam a categoria de bem-sucedido. A posse dos óculos deve ser celebrada porque ela significa uma ascensão rumo ao sucesso. Ela materializa um desejo (o da ascensão social, de ser rico, de ter sucesso) dando a essa esperança um ar de realização, de algo praticável, algo “logo ali”, que a qualquer momento pode se realizar de forma completa. É isso que é cantado. As letras do funk ostentação celebram a aplicabilidade do sucesso, a provável materialização da ascensão social absoluta, a locação no topo de todo o sistema social, a partir da hiperbolização da experiência proveniente da posse de um bem que carregue em si o significado do sucesso almejado, e represente, para o possuinte e todos aqueles que dividem sua matriz simbólica, a ascensão em si. Celebração pela conquista da amostra e a expectativa, a ansiedade da posse completa, externada por ser impossível de ser contida.

Essa expectativa, porém, só pode se realizar num sistema no qual existe mobilidade econômica. Disso surge a questão política no funk ostentação: a reprodução de princípios liberais. O que os MC's cantam em suas letras é uma idealização de uma experiência de ascensão vivida. Considerando que os alunos têm nos MC's suas principais referências, é de se esperar que eles emulem as formas de agir dos seus artistas preferidos.

Assim, não é difícil de se deparar, por exemplo, com um aluno funkeiro que, numa aula sobre a teoria marxista (no trimestre em que estudávamos os clássicos da Sociologia), ao ouvir a crítica de Marx ao capitalismo, questione o professor, manifestando oposição à crítica do autor. Esse episódio ocorreu comigo e exemplifica bem isso. O aluno, sem nem pedir a palavra, interrompeu a explicação me perguntando “Ah tá, sô, vai dizer que tu é contra o capitalismo?”. Expliquei que a aula não se tratava sobre o que eu pensava sobre o capitalismo, mas sim o que o autor havia escrito. Completei, afirmando que sim, eu tinha várias críticas ao capitalismo, assim como tinha também ao marxismo, e que se ele quisesse conversar sobre a minha opinião, teria de esperar até o fim do período. Assim que finalizo, ele intervém novamente, “Mas e esses óculos da Oakley aí? E esse Mizuno?”. As marcas que ele citou com o objetivo de me constranger, nem correspondiam ao que eu possuía, mas a intenção dele era de denunciar a contradição existente entre o meu discurso e a

minha prática. A contradição entre dizer que odeia o capitalismo e desfrutar de seus benefícios, era de denunciar minha hipocrisia. A questão levantada tinha um plano de fundo ideológico. A intervenção dele estabelecia uma ligação evidente entre o modo de produção alvo de crítica e a posse de bens de marca, ou melhor, a possibilidade de sua posse. Se estes bens representam sucesso econômico e ascensão social, eles só podem ter estes significados dentro de uma sociedade na qual isso exista, ou seja, criticar o capitalismo, para eles, era o mesmo que criticar o que os bens significam para eles, e, em última instância, se considerando a forma como se relacionam com suas posses, era criticá-los. Era colocar em xeque o futuro que eles almejavam para si, e questionar seu presente, pois é através desses significados contidos nos bens que eles possuem que eles balizam toda sua cultura, suas músicas, sua estética, seu lazer, seu modo de estar no mundo.

O funk ostentação é uma interpretação – de uma juventude forjada na escassez – sobre a sociedade de consumo, fruto do capitalismo contemporâneo, à qual foram inseridos de forma apressada. Para aquele aluno (e outros mais), defender o capitalismo era o mesmo que defender o funk ostentação, sua cultura, seu ser. Se o capitalismo deixar de existir, com ele desaparecerá o sucesso econômico e a ascensão social. Toda excitação, todo prazer proveniente da posse de bens que contenham esses significados será perdida.

1.5. “Se hoje eu tenho condição, eu fortaleço o bonde”: Acumulação e dissipação no consumo

Porém, essa interpretação não é uma mera reprodução das dinâmicas e lógicas regentes do capitalismo ao qual foram integrados. Em um outro episódio em sala de aula, depois do já citado, que me fez pensar a possível relação entre o funk ostentação e o capitalismo, notei uma antítese que contrariava a ideia de que o funk ostentação é essencialmente uma subcultura capitalista.

Numa manhã em que eu era responsável pelo quarto período numa turma em que havia um grupo considerável de alunos funkeiros, ao soar o sinal indicando o fim do intervalo, subi à sala. Chegando perto do

pavilhão, encontrei o grupo citado de alunos, cinco deles, que me acompanharam até a porta da sala, onde encontramos mais um. Enquanto esperávamos os demais alunos da turma na entrada da sala, um outro grupo de alunos do colégio, formandos do terceiro ano que vendiam salgados para financiar a formatura se aproximou. Nos ofereceram enroladinhos de salsicha. Perguntei o preço e, ao ouvir que custavam R\$2,00 cada, ofereci-lhes R\$5,00 pelos últimos três salgados. O vendedor não se sentiu autorizado a fechar o negócio, olhou para o grupo de formandos – duas meninas e mais um menino – e perguntou olhando para uma das meninas – provavelmente a que havia feito os salgados – pedindo-lhes sua autorização. A menina balançou a cabeça autorizando a transação. Os salgados me foram entregues após o pagamento. Eu não pretendia comer os três salgados, a minha ideia era pagar o lanche para os alunos que me acompanhavam. Para poder guardar minha carteira, entreguei os três salgados para um dos alunos do grupo, e, já pensando que, como “capitalista”, o aluno que segurava os salgados provavelmente iria querer dividir de forma desigual, engatilhei alguns argumentos sobre o porquê dividir de forma igualitária – numa espécie de espasmo ideológico educacionista kropotkiniano¹⁵, em que a distribuição equitativa dos recursos deveria ser atingida por convencimento e instrução. Tal foi meu espanto quando vi que tão logo o aluno tomou posse dos salgados, logo se pôs a parti-los em metades e a distribuir cada metade para cada colega, sem titubear, sem ser instruído por mim. Contrariando assim minha previsão de que haveria ali uma espécie de acumulação. Esse episódio me fez pensar sobre como as argumentações a respeito do consumo na sua forma hegemônica se relacionava também com outras formas de consumo

¹⁵ Piotr Alexeyevich Kropotkin (1842-1921), anarquista e geógrafo russo, acreditava que a sociedade anarquista deveria adotar o modelo econômico comunista e, para tal, cada um deveria retirar dos armazéns comunais apenas o que lhe fosse necessário. Para se chegar até essa etapa, Kropotkin pensava ser necessário um período anterior no qual as pessoas seriam reeducadas para viver adequadamente na nova sociedade. Alguns opositores acusam-no de ser “educacionista”, tratando suas proposições como arrogantes e elitistas.

típicos das comunidades periféricas. Naquela divisão dos salgados, em momento algum houve qualquer relação voltada para o Eu, e sim, um Nós. O grupo não era um ajuntamento de indivíduos, era uma entidade só, uma comunidade, representada aqui pelo “*bonde*”.

A ideia do bonde se opõe à noção do *self-made man* individualista e autocentrado, acumulador egoísta por essência que norteia o liberalismo e, conseqüentemente, o capitalismo. Por mais que o discurso remeta a essa concepção, como no exemplo do aluno aparentemente ofendido com as críticas ao capitalismo, a experiência observada pela divisão dos salgados demonstra que o funk ostentação, assim como seus consumidores, não são uma simples cadeia de transmissão ideológica para as periferias, como acusam alguns raps¹⁶. Será que se poderia mesmo entender o funk ostentação enquanto “capitalista” como acusam alguns *rappers* críticos? Quer dizer, até onde de fato vai essa reprodução de princípios e discursos hegemônicos no campo econômico? É evidente que estão presentes, e que a própria noção da “meritocracia” está colocada, mas existem também práticas e costumes que se balizam por outros princípios e ideias, presentes antes da ascensão dessas ideias alienígenas provenientes da “meritocracia”, e que não desapareceram nem foram substituídas.

O que ocorre parece ser uma síntese entre essa lógica “meritocrática” com uma lógica nativa, focada na comunidade. Essa síntese se manifesta também nas músicas, um exemplo disso é no videoclipe de “Ter Uma Noção”¹⁷, do MC Léo da Baixada. No videoclipe, o MC, depois de ter escolhido uma roupa “chavosa” e chegar na comunidade de helicóptero, reúne em torno de si moradores. Canta sobre como

¹⁶ Como é visto no caso dessa reportagem sobre um novo álbum de um grupo de rap, o qual, segundo o autor, foi composto em tom de desaprovação pelo funk e rap ostentação. Esse tom de desaprovação é bastante explícito na canção chamada “A Revolução Traída”, onde o grupo acusa o funk ostentação de “preservar a conduta capitalista”: “*Não sei se o erro é quem faz ou quem escuta / Sei que preserva conduta capitalista triste / Onde fabrica seu sonho e comercializa em vitrine*”. Disponível em: <<http://www.rapnacional.com.br/a286-polemiza-cenario-lancando-musica-que-desaprova-funk-e-rap-ostentacao/>>. Acesso 1 dez. 2016.

¹⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cxquUgD5aCc>>. Acesso 1 dez. 2016.

ascendeu socialmente e como é grato à comunidade em que se criou. Para retribuir à comunidade, distribui cestas básicas aos moradores, desfila pelas ruas estreitas da comunidade com carros e motos esportivos, e termina celebrando tudo com um grande churrasco coletivo ao ar livre. Atuação digna de um *big-man* sahlinsiano¹⁸. No caso desse videoclipe, o que está em evidência não são elementos individualistas, acumuladores ou um consumo pela vaidade. Explicita-se o reconhecimento, por parte do próprio funkeiro, do importante papel que a comunidade teve na vida do MC, há um sentimento de dívida ainda presente, que deve ser liquidada com uma grande festa e distribuição de recursos, tudo financiado pelo cantor. Cabe ressaltar que, diferente de outros videoclipes do gênero, em momento algum aparecem notas de dinheiro, a economia é abordada no videoclipe de forma redistributiva e não-monetária. Também não aparecem bebidas (apesar de mencionadas na música) e mulheres (também citadas na letra). O cenário em que o clipe se passa também merece atenção: nada de clubes noturnos ou mansões, e sim uma favela, a quadra de barro onde crianças jogam futebol, as crianças pedalando suas bicicletas usando chinelos de dedo, as ruas estreitas, a sede de uma torcida organizada. As locações foram escolhidas para transmitir a ideia de humildade, a seleção foi feita de maneira tão hábil que não soa contraditória com o clima da ostentação. Apesar dos cenários, em momento algum do videoclipe as coisas parecem estar “fora de lugar” ou deslocadas, não se tem a sensação de que algo está “forçado” ou que é artificial. Os carros, as motos, até mesmo o helicóptero, as roupas ou as correntes, não são mostrados de outra forma que não como se fosse parte integrante daquilo tudo desde sempre.

¹⁸ De acordo com Clastres (2014), o *big-man* é, basicamente, um tipo de chefe que goza de prestígio, mas em troca se submete à sua comunidade. O *big-man* deve se tornar poderoso, como diz Sahlins em *Âge de pierre, âge d'abundance* (apud CLASTRES, 2014, p. 176) “com o suor de seu rosto”, ou seja, deve explorar somente a si mesmo para a conquista de seu prestígio e sua riqueza, que, em nome da manutenção e seu estatuto, deve ser distribuída para aqueles à sua volta. É uma posição de chefia que, além de exigir “talento oratório e generosidade” (CLASTRES, 2014, p.174), não domina, isto é, não exerce um poder político descolado do social. Ao contrário, faz parte do corpo social. Em última instância, é uma relação que, em nome do reconhecimento do prestígio, admite sua dívida com a comunidade, o que leva a uma lógica de manutenção de legitimidade através da distribuição de recursos. O *big-man* deve ser ambicioso por prestígio e, ao mesmo tempo, pródigo em bens.

Esse videoclipe demonstra bem como o funk ostentação criou um discurso próprio unindo harmoniosamente a posse de bens de luxo e transportando-os para um cenário de pobreza material (onde a divisão de recursos seja prática comum) sem que soem necessariamente contraditórios. Isso é obtido através de um processo de ressignificação dos elementos de luxo, que, mesmo tendo sua origem externa ao universo “natural” do funk – a periferia –, são adicionados dentro das lógicas já existentes, os itens em si não trazem novos valores, são submetidos aos já existentes. Assim como os salgados que eu havia comprado foram submetidos à divisão dos recursos igualmente pelos membros da comunidade, como se fossem frutos de uma compra coletiva na qual cada um deles tivesse participado conforme pudesse. Os salgados foram divididos e consumidos dentro do registro do consumo coletivo deles, com a mesma dinâmica, por exemplo, do consumo das bebidas alcoólicas dos *rolês*, onde cada grupo cria um fundo coletivo para financiar a compra das bebidas a serem consumidas por todos. A bebida, no fim das contas, não é propriedade de quem colaborou com um valor maior, ou de quem efetuou a compra, mas sim posse do grupo. Podendo até cumprir a função de aglutinação em alguns momentos, como nas festas. Observando a concentração para uma festa, notei que os grupos de amigos se formam em volta das garrafas posicionadas no chão, no meio do grupo, ao alcance de todos. O grupo se forma *em torno* da bebida. O consumo estabelece os limites do Nós, quem não integra o grupo não está autorizado a se servir das garrafas. Mas a noção de Nós ordena o consumo, ele estava posto antes de a bebida ser comprada, a bebida foi comprada segundo a noção de Nós. A maneira como o consumo se dá reforça a ligação entre os sujeitos, ligação esta que se baseia na noção do coletivo, do grupo, da comunidade, do Nós. O *bonde* faz o consumo e o consumo reforça o *bonde*.

Um outro exemplo dessa prática é a letra da música “Andando de Z1000”¹⁹, do MC Menor da VG, lançada em 2015. Seu videoclipe também destoa do que é comumente visto nas produções audiovisuais do funk ostentação, focando-se no cotidiano de trabalho do cantor, mas o que chama mais atenção é que a abordagem

¹⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Prg6bKS2LKQ>>. Acesso em 1 dez. 2016.

dos bens de luxo não se sobrepõe à abordagem sobre os problemas, aqui, a abundância da ostentação não apaga a escassez da periferia:

Andando com a Z1000, quem foi quem viu? / Cadê a foto? / Cada dia é com uma moto / 66 é um helicóptero / Só falar qual é o plano, qual que é o fluxo, que eu encosto / Com humildade eu sempre posso / Com certeza é tudo nosso / É iPhone lançamento, modelo 6 pendurado / A *bombeta*²⁰ é das gringa, poucos que tem, aliado / Ostentar carro e moto nunca foi minha preferência / Primeiro queremos paz / Mas como, sem paciência? / O barraco desabando, a geladeira vazia / A barriga tá roncando, eu já passei também, família / Se hoje eu tenho condição, eu fortaleço o bonde / Quem é, sabe do que eu falo, / pra ter sempre fiz por onde / Agora quer vir falar, que eu tô ficando mala / Nunca me fortaleceu, toma vergonha na cara. / Meu ditado é antigo mas funciona até o momento / Cuidado que a indecisão acaba esgotando o tempo.

A letra traz a perspectiva de tempo, de trajetória, relacionando o presente com o passado e seus laços com os *aliados*. A sentença em que ele afirma *apoiar o bonde* agora que tem condição reforça a ideia apresentada anteriormente, de que a abundância de recursos não se finda no consumo individual, ela é dissipada, sendo canalizada para todos os que rodeiam o sujeito possuinte.

A partir desse modelo de consumo comunitário, pode-se supor que a ostentação, isto é, o ato de anunciar as posses, pode ser uma forma de convite ao desfrute em conjunto. Isto é, os bens e recursos anunciados (dinheiro, bebidas, carros, etc), nesse caso, não teriam seu fim em si mesmo, eles seriam apenas o caminho para o prazer obtido através do seu desfrute em conjunto com o grupo, com os amigos, os vizinhos ou familiares, os *aliados*. Se essa interpretação estiver correta, não são os bens o centro do funk ostentação, mas sim a socialização que eles proporcionam.

Assim, não é certo afirmar que o capitalismo reordena (ou pior, “manipula”) a socialização dos sujeitos, e sim que é a forma de socialização que se adapta à presença de novos elementos, no caso, os bens de consumo. No fim, o que ocorre é uma assimilação de novos elementos à dinâmicas previamente existentes, criando-se aparentemente novos fenômenos, como o funk ostentação, mas que resguardam uma lógica de funcionamento anterior, no caso, a forma como se consome na periferia.

²⁰ “*Bombeta*” é uma gíria paulista para boné.

1.6. As origens do funk ostentação

A relação entre êxito econômico e interpessoal já estava presente no funk carioca – principalmente no proibidão apologia, como visto anteriormente com a “Faixa de Gaza” – mas no funk paulista ele se dá de forma particular, rompendo com o proibidão carioca. O rompimento começa a tomar forma entre 2010 e 2012, apesar de o estilo funk ostentação ter seu surgimento atribuído a uma música de 2008, sua ruptura só se dá de forma definitiva anos depois.

Embora o sucesso nos anos iniciais da década de 2010, o funk de São Paulo já tinha uma história anterior a isso. No documentário “Funk Ostentação – O Filme”²¹, de direção de Renato Barreiros, um dos precursores do funk em São Paulo, DJ Baphafinha e Marcelo Fernandes (empresário e produtor de SP), contam que o funk chegou na baixada santista em 95, o estilo musical trouxe também a vestimenta típica do Rio de Janeiro e que a partir daí DJ’s e grupos locais começaram a organizar suas próprias festas, ainda copiando muito o estilo carioca de cantar. O primeiro *hit* do funk de São Paulo foi um funk comédia (“Fubanga Macumbeira”, da dupla Jorginho e Daniel), foi um marco porque estabeleceu que o funk de São Paulo poderia ter tanta qualidade quanto do Rio de Janeiro, pondo em ameaça o monopólio carioca sobre o gênero.

Algumas gerações de funkeiros depois, surgem nomes que deram origem ao funk ostentação. No mesmo documentário, um desses novos MC’s, MC Boy do Charmes, dá seu depoimento afirmando que o funk da Baixada era, em sua origem, muito focado na apologia, mas com o tempo acabou mudando

O funk da Baixada era apologia muito forte, tá ligado? Levantava o crime demais, ostentava o crime. Isso influenciava as criançada a sobreviver do crime, viver a criminalidade das droga e acabava com muitas família. E hoje o funk mudou pra ostentação. Qual que é a diferença da ostentação hoje? As criançada se espelha muito nos carro, [...] nas corrente de ouro. Vê vários artistas, vários MC’s [que não vivem do crime]

²¹ KONDZILLA. Funk Ostentação – O Filme. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5v3zk6jauni>>. Acesso em: 02 nov. 2016.

Segundo o MC, o funk apologia representava uma referência negativa para as novas gerações, que entendiam que, para obterem dinheiro, poder, e bens de luxo, deveriam trilhar o mesmo caminho que os criminosos. Já no funk ostentação, o sucesso comercial do gênero estabelece uma outra referência, dessa vez positiva, porque a nova geração entende que, para se obter tudo o que é almejado, é possível trilhar o caminho da música, da arte, e não o do crime. Em última instância, Boy do Charmes acredita que o funk ostentação disputa a liderança de referência com o funk apologia, cada um representando uma possibilidade de ganhar a vida e fazer sucesso, o crime ou a arte.

DJ Baphafinha define essa mudança do conteúdo das letras como algo positivo, “*carro, moto, mulheres bonitas, isso é legal, isso é da hora*”, e atribui a influência do *hip-hop* dos EUA na mudança, “*os rappers lá de fora passam isso... de correntão de ouro... puta, é da hora, cara... classe A. É show de bola, é bonito de se ver*”. A admiração por emblemas de distinção como cordões de ouro ou carros de luxo aparece, nas falas dos entrevistados no documentário, como algo que já existia de forma incipiente, mas que antes só poderia ser obtida através do crime.

Esse culto por carros, motos e mulheres não aparece nos primeiros funks, e nem é mencionado por Vianna. Ele surge no funk, como observado pelo DJ, quando os funkeiros brasileiros começam a imitar os videocliques de *hip-hop* dos EUA muito em alta no final dos anos 90 e início dos anos 2000. Essa referência acaba sendo incorporada na estética carioca do funk, que, por sua vez, se baseava no jeito de se vestir dos surfistas, mas também assimilava outros elementos de outras referências, principalmente de cultura afro (VIANNA, op. cit.). O visual do funk ostentação então surge como uma espécie de bricolagem estética de diferentes referências, sendo os dois mais importantes a *surf wear* do Rio e o luxo do *hip-hop* estadunidense.

Atribui-se o surgimento do funk ostentação à música “Bonde da Juju (Bonde da Oakley²²)”, de Backdi e MC Bio-G3, lançada no ano de 2008. A música traz uma ode a um modelo de óculos, chamado de “Juliet” – da marca Oakley – apelidada carinhosamente de “Juju”, demonstrando familiaridade com o bem. A letra faz menção a marcas de luxo, como Nike e Ecko, e bebidas (“*whiskey* [sic] e *Red Bull*”), cita muito sutilmente a relação com o mundo do crime quando canta “*porque água de bandido é whiskey e Red Bull*”, deixando indicativo de que os bens elogiados podem ser provenientes de lucrativas atividades criminosas, e também marcando a transição de uma temática narrativa para outra.

A partir do sucesso dessa música, outras surgiram, todas no mesmo estilo: focando na celebração da posse de determinados bens, principalmente roupas, mas também bebidas e carros, todos de marcas consagradas como luxuosas e modelos novos. Com grupos se multiplicando, festas e festivais começaram a ser organizados por empresários locais, e nesses eventos mais grupos surgiam, “contaminando” os ouvintes e os inspirando a compor suas próprias músicas e formar seus próprios grupos.

MC Dede conta, no já citado documentário de Barreiros, que sua primeira experiência com o funk foi num desses festivais, nesse festival em questão eram vetadas letras sobre apologia a drogas, violência e sexo. Assim, ele teve de compor funk com outras temáticas e obteve certo sucesso no festival, passando a fazer shows em outras comunidades e notando que nessas outras comunidades tão empobrecidas quanto a sua, os moradores, por mais que não tivessem em condições financeiramente favoráveis, se esforçavam para manter uma aparência semelhante à dos MC’s da ostentação, lançando mão de “réplicas” dos óculos usados pelos músicos, por exemplo. A própria experiência de vida de MC Dede se assemelha ao que conta

Eu comecei a fazer funk ostentação quando a gente começou a colar nos baile, né? A gente colava meio... com o sapatinho meio rasgado e tal. E via

²² BACKADI e BIO G3. Bonde da Juju (Bonde da Oakley). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ELZBox4ZDLU>>. Acesso em 2 nov. 2016.

aquela rapaziada colar nos *kit*²³. Naquele tempo tava muito na moda da Oakley, né? E a gente sempre teve vontade também de ter uma coisinha.

MC Dede menciona, ainda sobre a emulação da estética, como o sucesso dos MC's impacta nas dinâmicas da comunidade no que tange à visão dos mais novos. *“Porque a gente é uma referência na comunidade, a gente é uma referência no bairro[...] então as pessoas que curte funk se apega nisso, gosta de portar um kit da hora.”*, endossando a fala de Boy do Charmes sobre o aspecto positivo do funk ostentação enquanto possível “líder de opinião” (MCCRACKEN, 2003, p.110) para as novas gerações. Porém, diferente de DJ Baphafinha, que entende que a louvação ao consumo entrou no funk por influência externa, Dede dá a entender que o desejo sempre esteve latente quando afirma que *“a gente sempre teve vontade também de ter uma coisinha”*. A “coisinha” a qual ele se refere como objeto de desejo, no caso, seriam artigos de marcas famosas, da forma que coloca, depois de afirmar que o que tinham era um “sapatinho meio rasgado e tal” passa a ideia que o desejo pelos bens de luxo eram um reflexo da condição material à qual estavam submetidos. Dessa forma, para eles, afirmar o luxo seria a negação da miséria.

2. “UÍSQUE E RED BULL, TÊNIS NIKE E FUZIL”: O RAPE O VIDA LOKA

A afirmação de Dede de que a periferia sempre teve uma demanda latente por bens de marca se sustenta quando se analisa o que era cantado pelo principal ritmo que antecedeu a onda do funk ostentação na periferia paulistana: o *rap*. Não é preciso retroceder muito no tempo para encontrar indícios que reforcem a ideia de que esse desejo por bens de marca “sempre” esteve presente no sujeito de periferia, ou, ao menos, nos anos que antecederam o surgimento do funk ostentação.

No final dos anos 90 o grupo de rap Racionais MC’s já davam destaque em suas letras para artigos de luxo. Cantavam no clássico “Nego Drama²⁴”: “*Cê disse que era bom / A favela te ouviu / Uísque e Red Bull / Tênis Nike e fuzil / Admito, seus carro é bonito [sic]...*”. A música, que se tornou, de alguma forma, um “hino da periferia”, já fazia referência a tênis de marca, bebidas e carros antes do funk ostentação sequer ser pensado. O álbum lançado em 2002 chamado “Nada Como um Dia Após o Outro Dia” é um álbum duplo que, de uma maneira geral, traz canções que abordam a temática do crime, fazendo menção a mulheres e a bens de luxo, bem como racismo, desigualdade social e violência policial, enfim, sintetizando vários elementos presentes no cotidiano dos jovens das periferias brasileiras. Daí se explica o grande sucesso de vendas, chegando a ser eleito um dos 100 melhores discos brasileiros de todos os tempos pela revista *Rolling Stone*²⁵. As letras cantadas acabaram servindo como insumo para a criação da narrativa da ostentação que viria a se desenvolver depois.

O principal aspecto trazido pelos Racionais nesse álbum foi a ideia do “*vida loka*” (VL). Os discos trazem três faixas que acabaram por estabelecer o “*vida loka*” enquanto uma espécie de sujeito legítimo da periferia. Em “Vida Loka: Intro”, “Vida Loka Parte I” e “Vida Loka Parte II” os Racionais MC’s narram a vida na periferia em diversos tons diferentes. Num primeiro momento, o diálogo entre um presidiário e seu amigo de fora da cadeia introduzem a ideia dos acontecimentos na comunidade: uma

²⁴ RACIONAIS MC’s. Nego Drama. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3pTzAo-FnMQ>>. Acessado em: 2 nov. 2016.

²⁵ Fonte: <http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira/binada-como-um-dia-apos-o-outro-dia-i-rationais-mcs-2002-zambiab/>. Acesso 1 dez. 2016.

intriga por conta de uma história inventada por uma mulher comprometida com bandidos e que causa um desentendimento entre os homens. O desentendimento se manifesta em cobranças, perseguição e ameaças de morte, e se instala um clima de perigo. A tensão de ser cobrado por algo que não se fez é o que dá o tom da letra. A vida, na canção “Vida Loka I” é retratada sendo caracterizada pela instabilidade, de se estar à mercê da violência por motivos fúteis. Ser morto a qualquer momento, e o pior, de ser morto junto a entes queridos, é isso o que faz a vida ser louca – ou melhor, “*loka*” – a dificuldade de se viver na periferia.

Eu me sinto às vezes meio pá, inseguro / Que nem um vira-lata, sem fé no futuro / Vem alguém lá, quem é quem. Quem será, meu bom? Dá meu brinquedo de furar moletom! [...] Já pensou, doido, e se eu tô com meu filho no sofá / de vacilo, desarmado? Era aquilo / Sem culpa e sem chance, nem pra abrir a boca / la nessa sem saber, pro cê vê, Vida Loka!

Já em “Vida Loka II”, as coisas tomam outro tom. Mudaram para melhor, e a mudança é celebrada com espumante. Após o tilintar das taças, Mano Brown afirma o caráter passageiro da dificuldade de se viver que havia sido mencionada anteriormente: “*tudo vai, tudo é fase, irmão*”. As mudanças foram boas, trouxeram não só o espumante, mas também colares, relógios, óculos e bonés de marcas de luxo:

De cordão de elite, 18 quilates / Põe no pulso logo um Breitling / Que tal? Tá bom? / De lupa Bausch & Lomb, bombeta branco e vinho / Champanhe pro ar, que é pra abrir nossos caminho

O caráter mutável das condições de vida é reforçado “*É só questão de tempo, o fim do sofrimento*”. As mudanças positivas demandam comemoração, que é feita com os amigos (os “guerreiros”) lamentando-se, de forma irônica, pelos inimigos (o “zé povinho”): “*Um brinde pros guerreiro [sic], zé povinho eu lamento*”.

Mano Brown canta como os desejos dos sujeitos são alterados por conta do contexto vivido, ambiente periférico é retratado como uma estrutura estruturante:

Eu que, eu que sempre quis com um lugar / Gramado e limpo, assim, verde como o mar / Cercas brancas, uma seringueira com balança / Desbicando pipa, cercado de criança / How, how Brown / Acorda, sangue bom / Aqui é Capão Redondo, tru / Não pokémon / Zona sul é o invés, é stress concentrado / Um coração ferido por metro quadrado

Brown, porém, não se furta em atribuir aos sujeitos também sua parcela de culpa. Uma busca desmedida por dinheiro e prestígio por parte dos moradores de periferia é destacada como algo prejudicial para o bom convívio, pois essa busca por recursos materiais (o dinheiro, o malote) e simbólicos (glória, fama) criam competição e inveja entre os moradores:

Eu queria ter, pra testar e ver / Um malote, com glória, fama / Embrulhado em pacote / Se é isso que 'cês quer / Vem pegar / Jogar num rio de merda e ver vários pular / Dinheiro é foda / Na mão de favelado, é mó goela / Na crise, vários pedra-noventa esfarela / Eu vou jogar pra ganhar / O meu money, vai e vem / Porém, quem tem, tem / Não cresço o zóio em ninguém / O que tiver que ser / Será meu / Tá escrito nas estrelas / Vai reclamar com Deus

A crítica à ganância vem junto com uma proposta de modelo de atuação: “*não crescer os olhos no de ninguém*”. Propõe-se uma espécie de código de conduta baseado no respeito ao que cada um dentro da comunidade tenha conquistado, a disciplina deve fazer parte da vida da comunidade. É a partir desses recursos que Brown começa a esboçar o que Campbell chamaria de “devaneio” (2001, p.122), sugerindo ao ouvinte que imagine o locutor e seus amigos em carros de luxo, passeando pela periferia e despertando incômodo e suspeita na polícia.

Imagina nós de Audi, ou de Citroën / Indo aqui, indo ali / Só pam, de vai e vem / No Capão, no Apurá, vou colar / Na pedreira do São Bento / Na Fundão, no pião sexta-feira / De teto solar / O luar representa / Ouvindo Cassiano, há / Os gambé não guenta

Essa é a chave para compreender a noção do “*vida loka*”: o consumo de luxo enquanto contestação da sua condição. A letra que Brown narra um passeio em um carro de luxo (Audi, Citroën) que intriga os “*gambé*”²⁶. Ora, presume-se, a partir do senso comum, que se os sujeitos vivem na periferia (Zona Sul, Capão Redondo, Apurá, São Bento, Fundão), eles não deveriam ter condições materiais de bancar um carro destes, gerando assim a suspeita pelos guardiões da ordem social. Tomando

²⁶ “*Gambé*”, gíria para “policial”.

empréstimo dos conceitos de McCracken (2003), os bens apresentados não são combináveis com as categorias culturais que carregam os sujeitos. Em outras palavras, ser negro e periférico não se materializa no ato de dirigir um Audi ou Citroën. As qualidades dos sujeitos não são “combináveis” com a posse desses bens, são, pelo contrário, contraditórios. Essa contradição, quando evidenciada como um preconceito, aliado ao resto do conteúdo da música, conecta essa relação entre o bem e o sujeito como um resquício de uma sociedade racista, mas que se apresenta de forma suavizada por discursos de classe e, como consequência, de território. Dessa forma, a posse de bens de luxo, na música, é caracterizada sendo guiada por uma contestação das categorias culturais e de suas substanciações, sua materialização em bens. Assim, o ato de um negro e periférico ter posse de um desses bens é um ato de transgressão. O significado é deslocado com vistas a denúncia de uma condição e superação da mesma.

Apesar da valorização positiva do devaneio, o cantor tem em mente que não é um fato garantido e então apresenta outra possibilidade, a de que aquilo não ocorra. Isso, porém não é visto como uma derrota ou algo negativo de forma alguma, pois, para ele, mais valioso que o carro ou o que ele traria, é o estar junto dos “parceiros”: *“Mas se não der, nego / O que é que tem? / O importante é nós aqui / Junto ano que vem”*.

A felicidade, no fim das contas, não está necessariamente atrelada a posse dos bens, mas sim no apreciar dos momentos com os amigos. Nesse momento Brown parece se dirigir ao amigo preso, provavelmente o mesmo com o qual inicia a música num diálogo na música “Vida Loka I”. A importância atribuída ao estar “junto ano que vem” parece ser também um devaneio, uma projeção de futuro possível.

Quanto cê paga / Pra ver sua mãe agora / E nunca mais ver seu pivete ir embora? / Dá a casa, dá o carro / Uma Glock, e uma FAL / Sobe cego de joelho / Mil e cem degraus / Crente é mil graus / O que o guerreiro diz / O promotor é só um homem / Deus é o juiz

Adiante Brown relaciona o desejo pelos bens com a condição vivida pelo sujeito de periferia, legitimando seu desejo a partir da escassez vivida, no mesmo sentido que já foi mencionado por MC Dede: *“Não é questão de luxo / Não é questão*

de cor / É questão que fartura / Alegria o sofrimento / Não é questão de preza, nego / A ideia é essa / Miséria traz tristeza e vice-versa”

A lógica por trás do discurso é a de que se o sujeito se sente triste por conta da escassez advinda da miséria, logo se sentirá feliz em experimentar a abundância da riqueza. Tal lógica é reiterada com a descrição de uma cena:

Inconscientemente vem na minha mente inteira / Na loja de tênis o olhar do parceiro feliz / De poder comprar o azul, o vermelho / O balcão, o espelho / O estoque, a modelo, não importa / Dinheiro é puta e abre as portas / Dos castelos de areia que quiser

A capacidade de compra do parceiro que Brown narra é vista de maneira ambígua: ao mesmo tempo que traz felicidade, é entendida enquanto um “*castelo de areia*”, podendo ser interpretado como algo que facilmente se desfaz.

A ambiguidade do dinheiro é, porém, de valoração assimétrica o primeiro significado, o positivo, que representa a capacidade de se atingir a felicidade pelo consumo é mais presente que a negativa (a sua fragilidade), representada pela inconsistência da felicidade obtida através do consumo. Continuando a música, Brown canta sobre o parceiro, agora mais caracterizado, sabemos que ele é negro. Aponta uma suposta contradição entre a condição de negro e a posse de dinheiro e instiga seu enfrentamento. Essa contradição parece ser apontada como fruto do mesmo preconceito que faria os “*gambé*” estranharem um negro dirigindo um carro de luxo. Porém, essa relação antagônica entre os negros periféricos e o dinheiro é, segundo a visão proposta por Brown, passível de ser superada:

Preto e dinheiro, são palavras rivais? / E então mostra pra esses cu como é que faz / O seu enterro foi dramático / Como um blues antigo / Mas de estilo, me perdoe, de bandido / Tempo pra pensar, quer parar / Que cê quer? / Viver pouco como um rei ou muito, como um Zé?

O videoclipe ²⁷ dessa música traz elementos extras que auxiliam a compreensão do conceito VL. A começar pela cena da introdução, que se passa em 1983, na qual três meninos em volta de uma fogueira num descampado em uma favela são abordados por dois sujeitos mais velhos, com roupas e cabelos estilo *funk* dos anos 80 e que portam um aparelho de som, com o qual ouvem *funk*. A dupla provoca os meninos fazendo críticas a suas roupas,

Olha como vocês anda. Tudo sujo, com a canela tudo cinzenta. Vocês não rouba, não tem porra nenhuma. [...] Mais tarde nós vamos no baile, desse jeito aí vocês nem entra. Desse jeito aí nem cachorro vai olhar pra vocês.

A provocação continua quando um dos homens aponta para o tênis que calça e diz “*Vocês nunca vai ter um desses daqui*”. Feita a provocação, a dupla de mais velhos chama um fotógrafo que passa pelo local e pede para que ele tire uma foto dos cinco, após isso, a mãe de um deles aparece e dois dos mais novos passa e eles vão embora com ela, ajudando a levar as compras. Durante o caminho, entre becos e vielas, a mãe indaga seu filho reforçando a orientação para evitar andar com aquele tipo de sujeito. O menino, apesar de incomodado, responde, e conclama a seu amigo sustentar sua argumentação, de que eles (os três mais novos) estavam lá antes e os dois (mais velhos, bandidos) chegaram depois. A mãe pergunta se ele arrumou a casa e rezou, como ela havia mandado, e, ao ouvir as respostas positivas do filho, questiona a veracidade lançando um “*cê acha que engana quem?*”. Após essa cena, os dois meninos são filmados andando fora da favela, entre lojas numa rua comercial, entram em uma loja de tênis, onde um dos meninos quer mostrar um tênis que havia visto num dia anterior. Ao perguntar à atendente o valor do produto, a moça os olha dos pés à cabeça, com um tom de desdém, e os ignora, considerando que, por conta de sua aparência, não são capazes de bancar o produto, não sendo relevante responder então à pergunta. Os dois são expulsos da frente do estabelecimento por um segurança que aparece. A cena acaba aí, e então pula para o ano de 2004 (ano

²⁷ Racionais MC's, “Vida Loka II”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ahE1lnyfHbl>>. Acesso 1 dez. 2016.

de lançamento do videoclipe), onde a música se inicia numa festa, com vários homens ouvindo 2Pac²⁸, trajando casacos de marcas esportivas, bonés e colares, sentados em carros. Surge uma moto com dois homens, um deles desce da garupa com um aparelho celular no ouvido, e anda pelo grupo, cumprimentando a todos os presentes.

A cena de introdução do videoclipe foi feita para representar o contraste entre uma condição e outra – e esse artifício é amplamente utilizado em videoclipes de funk ostentação, demonstrando a influência dos Racionais na cena do funk contemporâneo. Na cena de 1983, com as crianças, é interessante como as roupas, o dinheiro e o lazer estão associados com o crime e mediados pelos bailes *blacks*. Essa representação da cena sintetiza e endossa o que foi dito anteriormente com base no trabalho de Vianna (op. cit). Depois, com a cena final, em 2004, a representação da melhora da condição de vida. A melhora exige comemoração e a voz narra “*Firmeza total, mais um ano se passando / Graças a Deus a gente tá com saúde aí, morô? / Muita coletividade na quebrada, dinheiro no bolso / Sem miséria, e é nós / Vamos brindar o dia de hoje / Que o amanhã só pertence a Deus, a vida é loka*”

Outras músicas dos Racionais MC’s ajudam a compreender o *vida loka*, como a canção “Da Ponte Pra Cá”, do mesmo álbum de 2002.

“*A lua cheia clareia as ruas do Capão / Acima de nós só Deus humilde, né não? né não? Saúde! (Plin) / Mulher e muito som*”. A começar com a menção ao Capão, reforçando a importância da territorialidade, da periferia enquanto um espaço positivo. Mulheres, bebidas e as festas estão presentes novamente também, criando um ambiente de hedonismo. Sobre o território, por ser expressão de um ambiente por si já marginalizado, encontra-se um caráter de marginalidade muito presente no *vida loka*. Em vista disso, o conceito abrange até mesmo as dinâmicas ilegais que ocorrem no ambiente, mas sem necessariamente declarar adesão: “*cada um na sua função / o crime é o crime, eu sou eu*”. As menções a atividades criminosas são recorrentes, daí

²⁸ Um dos mais importantes *rappers* dos Estados Unidos dos anos 90, abordavam questões políticas e raciais em suas letras, servindo de referência para a consolidação do *gangsta rap nacional*. Faleceu em 1996, após ser alvejado em um tiroteio.

também as acusações de ser “música de bandido”. O crime faz parte do cotidiano da periferia, e, se o *rap* se propõe a narrar esse cotidiano, o crime não pode ficar de fora. Essa característica (narrar o crime) é o centro do *gangsta rap*.

Uma noção de pertencimento (quem é e quem não é) ou uma divisão de grupo, a divisão “nós/eles” guia essa relação. O *vida loka* sabe quem é do grupo e quem não é, estabelecida essa diferenciação, se estabelece o lugar de cada um dentro dos campos, e até que ponto podem dialogar – faz parte do jogo dialogar e o *vida loka* sabe que deve fazer, num estilo que se vale de todos os meios possíveis, conforme julgamento particular, desde que atendam aos seus objetivos finalistas – mas mesmo dialogando, sabe-se que cada um tem seu devido lugar.

Vem com a minha cara e o dim-dim do seu pai / Mas no rolê com nós cê num vai / Nós aqui, vocês lá / Cada um tem seu lugar / Entendeu? Se a vida é assim, tem culpa eu? Se é o crime ou o creme / Se não deves, não temes / As perversas se ouriça, os inimigo treme[...] Não adianta querer ser, tem que ser pra trocar / O mundo é diferente da ponte pra cá

O *vida loka* traz também uma valorização do seu território – a periferia – num sentido de subversão ao senso comum, que atribui conotação negativa aos bairros afastados. Se sabe que as coisas funcionam de maneiras diferentes, que existe uma micromoralidade, ou uma dinâmica particular, e que essa diferença se materializa pela divisão entre os territórios, sendo a ponte uma fronteira²⁹, não só física, que divide territórios, mas também simbólica, que divide “mundos”.

A ponte então divide o “nós” e o “eles”. O “nós”, aqueles que vivem no “mundo da ponte pra cá”, se resume na família e nas amizades, ligados pela terra que dividem. A relação com a família é fortemente valorizada (é parte das origens, assim como os amigos, todos ligados pelo território). Como explicitado ao cantar que: “*um triplex pra coroa é o que malandro quer / Não só desfilas de Nike no pé*”. O respeito com a “*coroa*”, a dedicação em prover conforto motiva também a ambição pela ascensão, não se tratando só de vaidade ou de uma ganância individual.

²⁹ Na música “Fórmula Mágica da Paz” (do álbum “Sobrevivendo no Inferno”, de 1997) os Racionais já traziam essa ideia quando cantam “*cada lugar um lugar, cada lugar uma lei*”.

Esse diálogo com o “outro” se faz sempre presente nas músicas, às vezes diplomático, outras vezes nem tanto. O “outro” pode ser tanto o criminoso quanto o *playboy*, o *vida loka* circula pelos ambientes dominados por estes dois sem se estabelecer por completo em nenhum. Ele sabe que não é um *playboy* e entende que a vida do crime é algo a ser evitado, por mais que seus amigos e parentes acabem por escolher esse caminho, a convivência com eles se faz necessária.

Esse mundo “*de cá*” diferente que forja esse sujeito diferente, que, subversivo e transgressor, não quer “*ser coadjuvante de ninguém*”, quer é ser protagonista do seu próprio sucesso, da sua ascensão. Aí que entra o significado dos bens de luxo, provoca “*E quem não quer chegar num Honda preto com banco de couro? / E ter a caminhada escrita em letras de ouro? / A mulher mais linda, sensual e atraente...?*”. O desejo pelo carro luxuoso, expressão do sucesso (“*a caminhada escrita em letras de ouro*”) e a mulher são colocados enquanto uma condição quase que natural (“*e quem não quer...?*”), e negar esses desejos é negar a própria condição ambiciosa do ser humano. Essa ambição, quando somada à carência vivida antes, eleva sua potencialidade e sua legitimidade, o que era ganância para uns se torna a necessidade para outros.

Se a ambição por estes bens é entendida já como um princípio cultural pela sociedade na qual estão inseridos, a “sociedade de consumo”, isso se torna mais legítimo ainda quando não se teve nada, a ambição significa aderir ao discurso da ascensão social. Como se o fato de lhe ter sido negado desde o início de sua existência o credenciasse para buscá-lo agora, seja lá de que forma for: “*O riso da criança mais triste e carente / Ouro e diamante, relógio e corrente.[...]Eu nunca tive bicicleta ou videogame / Agora quero o mundo igual a Cidadão Kane*”.

O *rap* dos Racionais MC’s conecta então territorialidade – como “orgulho de ser do gueto”, as raízes com o território e os outros “favelados”, a família, os amigos, os vizinhos, etc.; consumo – como transgressão de categorias culturais e denúncia, ou “o que cada um deve ter”, ou seja, a representação de categorias culturais em bens materiais mas também, em alguns casos, com um tom de hedonismo, reivindicando o prazer (o que também não deixa de ser uma transgressão e denúncia, logo que contraria a ideia de que pobre/favelado deve se esforçar no

trabalho sem descanso); e crítica ao sistema vigente – os princípios que norteiam o *status quo*, e seus reflexos como racismo, preconceito, violência e opressão policial, etc. A crítica ao sistema é o núcleo central do *rap* desde o início, mas o gênero traz outras questões à tona.

Talvez a característica mais interessante do estilo, e que mais possibilite interpretações divergentes seja a relação que se faz com a coragem e a ousadia. Aderir ao *vida loka* é superar o medo e a tensão (aqueles narrados na música VL I), suportar as ameaças, estar prono para o perigo e dominá-lo, apropriando-se dessas angústias que a vida na periferia traz e assimilando o perigo ao seu próprio ser. O sujeito, quando classificado de “*vida loka*” é um alguém que tem reconhecimento de que encara o perigo, supera e transforma a si mesmo em alguém perigoso (“*os inimigo treme*”).

Essa relação entre “ser *vida loka*” e “enfrentar o perigo/ser perigoso” é a interpretação encontrada entre pixadores e os envolvidos com o crime organizado. Ela foca na coragem e na ousadia mais do que qualquer outro aspecto. Coragem e ousadia são atributos exigidos tanto para se escalar um edifício de 20 andares e marcá-lo com sua *tag*, para se enfrentar a polícia ou outra facção, assim como para se levantar a cabeça e apontar o que se considera como errado no mundo e tentar mudar. Desafiar a ordem, em última instância, requer coragem e ousadia, independente dos fins almejados, ser *vida loka* é essencial.

2.1. “Então mostra pra esses cu como é que faz”: Consumo como transgressão de categorias culturais

Ser *vida loka* se tomou sinônimo de ser um favelado que, contrariando as expectativas, saiu por cima, não se deixou seduzir pelo crime nem se conteve com a miséria, buscou e conseguiu a ascensão social. Essa ascensão social é entendida enquanto transgressão de categorias culturais que lhe foram impostas. Como menciona um entrevistado ³⁰, “O *vida loka* é um conceito revolucionário, de

³⁰ Guilherme Bertolluci, 26 anos, natural de São Paulo, consumidor de *rap*. Entrevista realizada em 08 de novembro de 2016 em Porto Alegre.

empoderamento da periferia. Ele é um conceito transgressor de regras. Ele dá visibilidade pra periferia.”

A relação entre os bens e esse “empoderamento” e a transgressão é complexa, afinal de contas, consumir bens de luxo aparentemente não tem nada de transgressor ou revolucionário, muito pelo contrário. Consumir é reproduzir a lógica econômica vigente, dando continuidade, portanto, nos seus efeitos perversos que são denunciados também nas músicas. Segundo o entrevistado, o *vida loka* não demanda uma revolução

[...] no termo de ‘revolução libertária’, ‘socialista’..., mas um termo de [...] dar visibilidade, de tornar essas pessoas ‘gentes’.[...] Então ela não é uma revolução comunista, ela é uma revolução... diria até capitalista. Uma revolução dentro dos termos do capitalismo. É fazer com que os pobres também ostentem, também possam estar portando as coisas.

Em última instância, o consumo de bens de luxo, para o *vida loka*, é transgressor porque ousa desafiar as fronteiras entre as categorias culturais que envolvem etnia, território e classe social. O *vida loka* questiona a relação compulsória entre ser negro, pobre e favelado com uma condição de precariedade e escassez. A complementariedade entre as marcas de nascença com a condição socioeconômica.

Segundo McCracken (2003) os bens de consumo são a substanciação de categorias e princípios culturais, ou, nas palavras de Douglas e Isherwood (2013), “a parte visível da cultura”. Assim sendo, uma parte significativa da escolha sobre o que se consumir se dá, não por suas propriedades físicas ou funcionais, mas sim por suas propriedades simbólicas e sociais, pelo significado que aquele bem carrega. Estes significados não são inerentes aos produtos, eles são atribuídos aos bens por convenções sociais, podendo ser instrumentalizados pela publicidade e endossados por celebridades que carregam em si também significados (MCCRACKEN, 2003 e 2012). Quando uma pessoa procura reproduzir uma determinada estética, seja um estilo todo, uma peça de roupa ou atributos presentes nessas roupas (como o tecido, o corte, a estampa), ela busca se apropriar, incorporar a si mesma o que aquilo representa em termos culturais. Assim se deu por exemplo com as mulheres nos anos 60, quando reproduziram certas propriedades do vestuário masculino em suas roupas, buscando “dar à mulher executiva credibilidade, presença e autoridade no mundo dos negócios.” (MCCRACKEN, 2003, p. 128).

Segundo esta teoria *trickle-down* “reabilitada”³¹ de McCracken (op. Cit), quando sujeitos negros, pobres e moradores de periferia passaram a buscar consumir o mesmo que os setores médios e altos da sociedade, eles buscavam assimilar também suas propriedades simbólicas dos bens. Nas palavras do entrevistado, o *vida loka* tem como objetivo “*tornar essas pessoas ‘gentes’*”. O que essa afirmação indica é que a propriedade almejada nos bens, na verdade, é mais simples do que muitos pensam. O que o *vida loka* quer, através da posse desses bens, é extrair deles a humanidade. É o que os transforma em seres humanos. Como se, para o *vida loka* do *rap*, a forma em que vivem os sujeitos na periferia fosse desumanizadora por si. Daí a comparação tão frequente com a escravidão³², com uma condição de sub-humano denunciada. Por isso se denunciam os aspectos negativos da periferia, a falta de infraestrutura, a precariedade, o abandono etc. O que o *rap* aponta é a violência simbólica das estruturas sociais. Como evidenciado quando Paulista diz

A gente viveu num bairro onde, pô, ônibus lotado, condução precária... atrasa, estraga. Uma lata de sardinha, aí as pessoas saíam 7h da manhã e voltavam 9h da noite. Muitas vezes as crianças ficavam à bangu na rua, sofriam repressão policial. O *vida loka* era empoderamento, tipo, até uma autoestima pra essas pessoas que têm a autoestima baixa. Se sentem um lixo, no trabalho são maltratados, na escola são maltratados, então é um empoderamento.

³¹ Para McCracken (2003, p. 126-134) a teoria simmeliana do *trickle-down* tem suas limitações, porém, ela não deve ser abandonada por completo. O que o autor canadense propõe então é uma reforma da teoria de Simmel, de modo que ela, agora “reabilitada”, sirva para se analisar de forma mais eficaz as dinâmicas contemporâneas de moda. Os pontos adicionados por McCracken na sua reabilitação incluem 1) A diferenciação entre os grupos com base em outros fatores que não somente o status social, tais como sexo, idade, etnicidade, etc.; e 2) A apropriação seletiva, isto é, a escolha sobre os elementos a serem copiados, sempre em partes e raramente em totalidade.

³² Inclusive, é possível comparar este uso simbólico de determinados bens pertencentes a categorias superiores. No período de escravidão “era negado o direito ao uso de calçados ou qualquer proteção para os pés, porque pés descalços simbolizavam a condição de escravo” (CONRAD, 1987, p.27 apud MARQUES, 2013). Assim, a partir do momento em que o negro era alforriado, sua primeira ação era comprar um par de sapatos (CUNHA, 1988, apud MARQUES, 2013). Os sapatos, porém, não eram fabricados tomando por modelo os pés de trabalhadores. Dessa forma, os calçados muitas vezes não serviam aos pés dos negros, que então amarravam seus cadarços e penduravam em seus ombros ou carregavam-nos em suas mãos, desfilando pelas ruas ainda com os pés descalços, mas portando sapatos (SEVCENKO, 2006, apud SCHEMES, 2006). O objetivo não era proteger os pés, era associar seu significado (liberdade) ao sujeito, comunicando à sociedade sua nova condição.

Nesse contexto, o consumo de determinados bens é visto como uma transgressão de categorias culturais porque o eleva para um patamar superior, dentro de um universo simbólico ampliado (o da sociedade em sua totalidade, não apenas o da periferia) no qual os sujeitos estão inseridos. Dinâmica semelhante ao que Douglas e Isherwood trazem quando mencionam as relações de casamento e parentesco (2013, p.133-139), em que há uma tentativa de 1) Dos que estão “por cima” em permanecerem ali, utilizando-se da endogamia, e 2) Dos que estão “por baixo” em subir, utilizando-se da exogamia. Ao fim, “enfrentar as barreiras sociais não é uma questão trivial, mas da maior importância para aqueles que se acham excluídos.” (op. Cit., 137). No caso dos bens mencionados, eles se tornam almeçados justamente porque são guardados como símbolos dessa tentativa de blindagem. Carros de luxo e roupas de marcas famosas são utilizadas, como já observara Bourdieu (2013), pelos pertencentes das classes sociais altas, para distinguirem-se dos demais. Estes bens simbólicos, segundo McCracken (2003), passam a conter em si mesmo o significado do que é ser classe alta. Os bens utilizados por estes sujeitos passam a ter eles mesmos os significados do que é ser estes sujeitos, do que é estar na posição social deles. Isso é o que McCracken chama de “transferência de significados” (op. Cit). São esses significados contidos nesses bens que são vislumbrados pelo *vida loka* dos Racionais MC's. A busca por esses significados era motivada por fins políticos, a crítica estava sempre presente.

Ser *vida loka* se tomou argumento para desejar tudo o que lhe fora negado: a vida honesta e sossegada, a casa própria e a segurança para a família, o sucesso pessoal, o Honda preto com banco de couro ou a mansão. O *vida loka*, dentro do universo simbólico da periferia, se tornou, ao menos entre os jovens, uma referência a ser seguida. Através dele, os jovens podiam, ao mesmo tempo almejar bens e manifestar seu descontentamento. O conceito de *vida loka* abriu precedente para os jovens das periferias brasileiras buscarem bens, guiados por revolta e por uma ambição legitimada, e isso se personificava na figura do Mano Brown, na forma de se vestir e até mesmo no bigode, que se tornou espécie de marca registrada do MC. Ser *vida loka* foi algo que se configurou em torno da figura do Mano Brown, ele atua como referência, como modelo a ser seguido. E assim o foi, como bem representado no próprio videoclipe de “Vida Loka Parte 2”, onde o cantor aparece saindo do meio dos

barracos de uma favela e caminhando em direção à câmera, seguido por dezenas de jovens “uniformizados”, com casacos, calças e bonés semelhantes aos usados pelo MC. Não era só a estética que era reproduzida, mas a atitude e também o discurso. A ideia de “tomar o que é nosso” guia grande parte das ambições, do desejo de ter. Como se o *rap*, no fim das contas, reapropriasse violentamente algo que lhes fora espoliado também violentamente antes. A atitude dura e seca do *rap* se manifesta também em outras formas de agir, do modo de se vestir ao modo de se portar.

Se o *vida loka* representa a periferia, ele não se restringe ao *rap*. Apesar de ter sido criado dentro da subcultura do *gangsta rap*, ele extrapola. Assim como o malandro do samba serviu de exemplo para os mais novos, como mencionado na entrevista com Paulista, o *vida loka* serviu de exemplo para as novas gerações que imitavam a forma de se vestir e agir dos mais velhos. Mano Brown é a personificação de todos os significados contidos no estilo de vida: no consumo transgressor, na ambição legítima, na ressignificação dos bens a partir de sua reapropriação. Estes novos significados são assimilados aos bens, a transgressão, a rebeldia, a violência, a coragem, a territorialidade, a amizade, a família, o orgulho... tudo que compõe o *vida loka* é materializado nas calças largas, nos bonés, nos casacos, nas correntes no pescoço, nos carros, nas bebidas, mas mulheres. O *vida loka* então passa a ser uma coisa nova, criada pela e para a periferia por seus jovens. Uma nova categoria cultural que diz respeito ao jovem da periferia. E as novas gerações dão continuidade a esse estilo de vida, não sem mudanças, é claro, mas o essencial dos elementos que compõem o estilo é mantido. A partir da consolidação do estilo *vida loka* pelos Racionais MC's, há uma reprodução e uma emulação por parte dos jovens que vão se criando em meio a isso tudo, e veem nos seus irmãos mais velhos, nos seus pais, nos seus vizinhos, um modelo a seguir.

2.2. Rap, Funk e seus hibridismos: As fronteiras nebulosas

Nunca fui muito fã de Racionais MC's, o pouco que escutei havia sido na época de ensino fundamental, mas eu sabia que eles tinham músicas novas que tratavam sobre política, inclusive homenageando o guerrilheiro Marighella. Aquele aluno – assim como alguns outros – havia me adicionado como amigo em uma rede social e eu já tinha visto suas publicações de vídeos em que cantava, porém nunca

havia parado para analisar suas músicas. Eu sabia que ele tinha um grupo, que ele era MC, mas só então depois de conversar com ele sobre *rap* é que fui ouvir o que ele cantava. Vídeos com legendas como “*real gangsta*” depois do nome do grupo passavam a ideia de que a música tratava de crime, de violência, mas, ao contrário do esperado, as músicas que aquele aluno cantava eram sobre drogas e sexo. “O que tinha de *gangsta* nisso?” Onde entram os Racionais como influência aí? Me debrucei a ler as letras dos Racionais com mais atenção, procurando entender como eles poderiam ter influenciado aquilo. É inegável que o *rap* teve influência direta no funk ostentação, diversas evidências apontam para essa relação de inspiração. A começar pela própria origem musical, tanto o *rap* quanto o funk são provenientes do *Miami bass*. A estética também se assemelha, fato que me levou a um engano de leitura mas chamou atenção para a relação entre as subculturas.

Numa determinada aula em que o tema era racismo, usei o exemplo da música (já que era algo com o que eu havia trabalhado antes também) para explicar a relação ainda persistente do preconceito racial em outros campos da vida social. Pedi para que cada um levantasse a mão para cada estilo que gostasse, e citei alguns estilos de música. Para minha surpresa um aluno que, à princípio parecia funkeiro (vestia-se como, sentava ao lado e andava com funkeiros), permaneceu com a mão baixada quando mencionei o funk. Confuso, me dirigi a ele perguntando se ele não gostava *mesmo* de funk. Obtendo resposta negativa, indaguei sobre que estilos de música ele gostava. A resposta foi um direto “*rap, sô*”. O aluno, que se vestia como os funkeiros, andava com alunos que ouviam funk e se comportava como um deles, não gostava de funk. Esse foi o estopim para perceber que haviam semelhanças entre os estilos, por mais que, segundo meu conhecimento sobre ambos estilos, haviam atritos entre eles. Seria necessário, mais uma vez, esvaziar minha xícara. Dessa vez com outro chá. Era necessário entender o novo rap e sua relação com o funk. Dois estilos musicais nascidos da música negra, suas convergências e divergências.

Depois da aula em que aquele aluno declarou não gostar de funk, conversamos no final do período, mencionei alguns grupos que eu ouvia, perguntando se ele conhecia ou gostava, e tive respostas negativas. Pedi então que ele me citasse os grupos que ouvia e, para minha frustração, eu não conhecia quase nada do que

ele ouvia. Apenas um grupo ganhava a admiração de nós dois: Racionais MC's. Esse era nosso denominador comum.

É possível, ao ler as letras, ouvir as músicas ou assistir a seus videoclipes, notar que existe uma forte semelhança entre algumas partes das letras dos Racionais MC's e as letras de funk ostentação que viriam a surgir anos depois. Como já explicitado, as músicas do *rap* dos anos 1990 e 2000 já abordavam o consumo de marcas famosas, carros, bebidas e os “romances” com mulheres, numa intensidade menor do que no funk, e como parte de um discurso mais amplo, que era crítico ao contexto social em que esses sujeitos estavam inseridos, de modo que parte do acesso a isso que era cantado lhes era negado.

De fato, alguns episódios que vivi em sala de aula demonstram que os alunos que ouvem funk ostentação também ouvem *rap* – principalmente Racionais MC's – e que uma grande parte do que os alunos que não ouvem funk ostentação escutam *raps* que têm grandes semelhanças com o que é encontrado no funk ostentação. Sugerindo então uma relação muito diferente do que a simples relação de oposição, tão presente no senso comum, entre um estilo e outro.

O próprio termo “*vida loka*” se faz presente também no funk ostentação como, por exemplo, nas músicas “Ai Meu Deus Como É Bom Ser Vida Loka”, de MC Rodolphinho, na “Tá Patrão”, de MC Guimê e na “Tanto Faz Tanto Fez”, de MC Pablo do Capão – cujo videoclipe conta, inclusive, com a polêmica participação do próprio Mano Brown. Nas três músicas mencionadas, o *vida loka* aparece como um estilo de vida voltado ao prazer, às amizades e às origens de periferia. Nada disso é novidade. Estes elementos já estavam presentes no estilo desde antes, mas o aspecto principal do *vida loka* do *rap*, a crítica social, desaparece.

O documentário de Renato Barreiros traz depoimentos de um famoso grupo de *rap* nova geração, a agora extinta Pollo, falando sobre o fenômeno da ostentação. Seus integrantes flertam com o funk ostentação abertamente. O vocalista e *frontman*, Adriel, declara no documentário que seu *rap*, apesar de não ser ostentação, faz uso de vários elementos do funk. O *rap* nova geração, assim como o *rap* ostentação, se

afastam da contestação, tema central de antigas músicas tanto de *rap* como de funk. O foco agora é a celebração, o gozo da condição em que se encontram seus membros

A gente, no nosso rap, na nossa música, não faz ostentação em si, tá ligado? Mas a gente usa como uma forma de entretenimento também [...] não por fazer algum protesto, por falar dos problemas sociais, que todo mundo sabe que tem, mas a gente fala sobre o amor, sobre o nosso dia-a-dia no bairro que a gente vive, tá ligado?

Essa mudança de significado do *vida loka* e flerte com o funk ostentação demonstra que o *rap* não é, em sua totalidade, uma subcultura essencialmente crítica. Analisando as letras de *raps* novos e antigos pode ser encontrado diversos casos de músicas sobre carros, roupas de marca, bebidas caras, drogas, sexo, dinheiro, etc. Ou seja, *raps* que não se reivindicam “nova geração” ou “ostentação”, mas que convergem na temática cantada com esses estilos. São esses temas abordados que são potencializados no funk ostentação e no *rap* nova geração. Sua potencialização, porém, se dá em boa medida através do abandono da crítica e da contestação, focando-se em temas voltados para as experiências hedonistas. Esse movimento não passou despercebido, instaurou dentro do movimento *hip-hop* brasileiro uma divisão, uma disputa pelo real significado do *rap*.

2.3. Rap em disputa: Do *pimp* ao *gangsta*

O abandono do protesto, da contestação, instaurou uma disputa pelo que seria o discurso legítimo da periferia, de um lado, aqueles que mantêm o posicionamento de que a periferia deve fazer música de protesto, do outro, aqueles que acham esse posicionamento ultrapassado. Apesar de se dar no campo da música, se reflete também no comportamento dos consumidores tanto de funk quanto de rap.

No que tange ao rap, foi dito já que a principal influência para a construção da estética do funk ostentação, dos videoclipes à vestimenta, foi uma variante do *rap* dos Estados Unidos, o *pimp rap*, um subgênero do *gangsta rap* mas que narra a versão “prestigiosa” do crime: as mulheres, os carros, as joias, o dinheiro etc, em detrimento da violência, da perseguição, da marginalização, do perigo, tema clássico do *gangsta rap*. O *pimp* (em tradução para português, “cafetão”) trazem uma estética diferente da dos *gangsta*, muitas plumas e brilho, extremamente espalhafatoso, daí o

apelido também usado, *bling bling* (que pode ser tanto uma onomatopeia para as caixas registradoras antigas quanto o “som” do brilho das joias, comumente representado em desenhos animados ou filmes). Assim como no início do proibidão apologia, em que a posse de bens de luxo estava ligada a uma vida de crime, o mesmo se dava nos Estados Unidos, com os *rappers*, nos anos 80 e 90. O estilo de se vestir, porém, se tornou referência não só para *rappers*, mas para outros artistas da música e teve alguns elementos (como os cordões de ouro) assimilados por muitos.

2.4. Política, Violência e Prazer: *Gangsta rap nacional*

O *gangsta rap* nacional se apresenta como o principal crítico legítimo do funk ostentação. Principal porque, dentre todos os outros críticos (como adeptos da música erudita que criticam a musicalidade do estilo ou músicos conservadores que criticam o teor das letras), o *gangsta rap* é também uma subcultura proveniente da periferia, sente-se então responsável por denunciar a degeneração consumista e machista do fenômeno do funk.

Curioso é que o *gangsta rap* não é algo homogêneo, nunca foi desde que aportou em terras tupiniquins. Nos EUA, o estilo surge no final dos anos 80, cantando de forma positiva a vida criminal, louvando a violência e a ilegalidade, como canta o grupo N.W.A na música “*Gangsta Gangsta*”, de 1988:

Here's a little somethin' bout a nigga like me / Never shoulda been let out the penititary / Ice Cube would like ta say / That I'm a crazy mutha fucka from around the way / Since I was a youth, I smoked weed out / Now I'm the mutha fucka that ya read about / Takin' a life or two / that's what the hell I do, you don't like how I'm livin / well, fuck you! / This is a gang, and I'm in it

Enquanto lá nos Estados Unidos, o subgênero faz certa louvação à vida criminosa – por mais que muitas vezes também essa narrativa criminal seja repleta de exageros como licença poética ou performance artística, nutrindo uma aparência de “perigoso” – no Brasil o *gangsta rap* toma outros tons. O *gangsta rap nacional*, como afirmado na canção homônima do grupo Realidade Cruel³³ traz um tom político

³³ REALIDADE CRUEL. *Gangsta Rap Nacional*. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uJ9c0a0S4hE>>. Acessado em 20 nov 2016.

muito mais presente: “*A imagem que reflete no espelho / É do gueto / Que clama por amor, justiça, respeito*”; de representatividade de sujeitos marginalizados e excluídos.

Som de bandido, 100% veneno, vai vendo[...] Por aqui ainda sendo a voz do bandido / Ainda sendo a voz do *rapper* que representa o perigo[...] Porque o rap aqui é isso mesmo, meu querido / É o som que treme o chão, representa os humildes, bandido / O sofredor, o ódio, a dor, e quem desacreditou

A letra supracitada, na sua totalidade, apresenta uma síntese de uma visão presente nas letras do gênero brasileiro, a de um *rap* que flerta com o crime e com a política, ou melhor, que entende o crime como uma expressão política. Essa interpretação fica explícita na música “Nós por Nós³⁴”, cantada pelo grupo A286³⁵ com participação do grupo Facção Central, em que se afirma que “*Se a polícia é o braço armado do Estado contra o pobre / O crime é o braço armado da favela contra o nobre*”. Por outro lado, existem grupos que, em vez de enaltecer o crime e a violência, fazem críticas, atribuindo ao crime um caráter negativo e algo a ser evitado. Facção Central, um dos expoentes do *gangsta rap* brasileiro, se envolveu numa polêmica no final dos anos 90 por conta do videoclipe da música “Isso Aqui É Uma Guerra”. Na primeira (e única) vez que o grupo foi a um programa de TV aberta³⁶, Eduardo Taddeo disse que:

Nós estamos sendo acusados de apologia ao crime. Em nenhum momento essa foi a intenção [...] a intenção foi o que te falei, mostrar a cena violenta, com bandido morrendo no final... a lógica é essa: no crime, qual que é o caminho? Cadeia ou caixão. Em qualquer música da gente a gente deixa isso bem claro. E outra coisa, era um toque pro cara que tá roubando, você no crime, você vai acabar morto ou na cadeia. E pro cara que tem dinheiro é aquele toque, não adianta você se esconder atrás do seu carro blindado e tal, ajuda quem tá na favela.

³⁴ A286 e FACÇÃO CENTRAL. Nós por Nós. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PzQmRpX1Pnl>>. Acessado em 15 nov 2016.

³⁵ O próprio nome do grupo, A286, faz menção ao artigo 286 do código penal brasileiro: “Art. 286 - Incitar, publicamente, a prática de crime”.

³⁶ FACÇÃO CENTRAL NA SÔNIA ABRAÃO (ENTREVISTA COMPLETA). 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jn4yEwcsyvQ>>. Acessado em 15 nov 2016.

Segundo o *rapper* a violência narrada frequentemente nas letras é uma forma de convencer o público (o jovem negro e morador de periferia) dos aspectos negativos da vida no crime. Assim, a ideia não é fortalecer ou instigar o crime, como foram acusados, e sim desestimular a prática do crime.

De maneira geral, o *gangsta rap* Brasileiro é um estilo musical contestatório, suas letras narram a vida cotidiana da periferia de maneira crítica, problematizando questões sociais e tomando partido do lado que entendem ser o mais fraco e injustiçado. O gênero, como já mencionado, não é homogêneo, e suas letras se apresentam com pelo menos três diferentes entonações: 1) A politização, quando a música narra o cotidiano local e atribui uma causa política para seus problemas, seja no campo institucional ou não, critica a busca pelo luxo entendendo-o enquanto ponto de partida do crime e conseqüente gatilho da violência, critica também a violência, seja do crime ou do Estado e entende o crime enquanto uma “armadilha do sistema” para o extermínio da população negra e periférica, a exemplo de Facção Central, quando canta que “O boy de Rolex, Cherokee vidro fumê / É armadilha do sistema pra matar você” na música “Apologia ao Crime³⁷”; 2) A justificação da violência, quando a música atribui aos problemas vividos a origem da violência que narra, sem necessariamente de estabelecer uma crítica à violência, dando a entender que a violência do crime é legítima enquanto suas causas originárias (como o racismo e a desigualdade social) também o forem, a exemplo do grupo Atitude Consciente e a música “Mil Motivos³⁸”, quando lista vários problemas de uma comunidade de periferia e então afirma que tem

Mil e um motivos pra ser criminoso / Pra lavar a honra de 938 / Mil e um motivos pra virar bandido / Pra ser indenizado com juros retroativos

Este segundo tipo é muito próximo ao *gangsta* de raiz estadunidense, mas sem necessariamente se vangloriar do crime e da violência, apenas naturalizando

³⁷ FACÇÃO CENTRAL. Apologia ao Crime. 2001. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sQFcgkAoxA>>. Acessado 20 nov 2016.

³⁸ ATITUDE CONSCIENTE. Mil Motivos. 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=HarADiWu7i8>>. Acessado em 20 nov 2016.

enquanto um estilo de vida legítimo e aceitável, ao menos enquanto houverem motivos causais; e por fim 3) O hedonismo, quando a música narra o desejo por dinheiro, carros, mansões, mulheres, bebidas etc, colocando as ambições enquanto algo “natural” e legítimo, é a interpretação mais próxima do *PIMP* dos EUA, a exemplo do grupo Consciência Humana com “Conta as Notas³⁹”, em que se canta:

Sonho com um quarto cheio de dinheiro / Quero a mulher mais bela do meu lado direito / O carro brilhando, eu vou colar em Audi / Sonhar com pouco não basta mas mirei, acertei / Meu instinto, olha nos meus olhos / E fala que você não quer também / Montar seu próprio castelo e ir bem mais além / As correntes brilhando / O relógio mais caro / Traz as blusa mais louca / Não é pra ficar no armário

Essa classificação, assim como a anterior, sobre o *funk*, também é arbitrária, generalista e imprecisa, utilizada somente para fins analíticos. Os grupos mencionados fazem todos parte da mesma “cena”, participando muitas vezes de músicas de outros grupos ou do mesmo álbum de coletâneas, até mesmo dividindo membros dos grupos com outros grupos. Assim, o *gangsta rap*, apesar de comportar diferentes interpretações acerca do que deve ser o rap – e que podem ser até contraditórias umas com as outras – mantém-se como algo único, a unidade do *gangsta rap* gira em torno da temática do crime. Todo grupo do subgênero aborda, de uma forma ou de outra, o crime em suas letras. O mesmo grupo pode também, em alguns casos, cantar dois tipos diferentes de letras em músicas diferentes, por mais que soem discursos contraditórios entre si.

É possível notar, a partir da descrição das diferentes letras, que o *gangsta rap* tem uma relação ambígua com o funk ostentação. Por um lado, nega a celebração festiva do funk ostentação e a vulgarização e degradação da imagem feminina⁴⁰, bem como a busca pelo luxo, por entender que o consumismo é parte de um plano de extermínio, mas, por outro, grupos do mesmo estilo cantam letras narrando festas,

³⁹ CONSCIÊNCIA HUMANA. Conta as Notas. 2013. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=bF8kMhqq10k>>. Acessado em 20 nov 2016.

⁴⁰ Como canta Eduardo Taddeo, “Aí, mina valoriza a luta das feministas / Mulheres atiraram por igualdade, política trabalhista / Sua cara não é ser vulgar na coreografia sensual / É tá engajada contra violência doméstica e sexual”, na música “Eu Acredito” (2014). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yh_wZjiClyE>. Acessado em 20 nov 2016.

consumo de artigos de luxo, bem como pornografias⁴¹, ou seja, aproximando sua temática cantada no *rap* das letras do funk.

Alguns grupos e sujeitos mais consagrados na cena *hip-hop* não abrem mão do posicionamento crítico e discurso político do *rap*, fazendo críticas duras a essa nova onda do *rap*, que flerta com a pornografia e o “consumismo”, classificam esses novos grupos como “*rap pop*” e entendem o fenômeno como uma adaptação ao mercado de um movimento que antes era nocivo ao sistema por sua crítica social, de grupos e sujeitos que “se venderam”, tendo de adaptar suas letras ao gosto do mercado e, por consequência, cantando por dinheiro e não por ideal, opondo ganância à paixão e, em última instância, o material ao ideal. Por outro lado, o depoimento citado de Adriel, do grupo Pollo, reflete o contra-argumento, o de que o *rap* já protestou demais, e que agora as coisas já não estão mais tão ruins assim, podendo-se cantar sobre outros temas que não sejam crime e pobreza. Opinião essa que é bastante disseminada entre os funkeiros, como se pode ver na entrevista de MC Guimê e Kondzilla no programa Agora é Tarde⁴², quando Kondzilla diz que “*o funk, o hip-hop, pregava muito o protesto. Então a galera já tava cansada disso, e aí surgiu esse movimento [o funk ostentação]*”. Há também o intermédio entre um e outro, como numa espécie de posicionamento de quem sabe que as coisas estão ruins e que devem melhorar, mas que “também é humano” e precisa se divertir. Essas duas últimas perspectivas acabam flertando com o funk ostentação, a segunda (que é antagônica ao *rap* de contestação), por ter valores semelhantes ao funk ostentação, e o último por partilhar dos mesmos espaços de sociabilidade, de lazer, tão escassos na periferia, mas que, com a ascensão do funk, agora abundam em festas, “fluxos” e “pancadões”. Um exemplo desse rap que mistura o crime do *gangsta* com a

⁴¹ Como por exemplo a música “Chapa Lupa Não” (2013), do grupo Reação, em que se canta uma cena de sexo oral com uma “periga” – diminutivo de “perigete”, termo pejorativo para se referir a mulheres “perigosas” de se envolver. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=cUIJL5acSJQ>>. Acessado em 20 nov 2016.

⁴² MC GUIMÊ E KONDZILLA - 22/08/2012 – AGORA É TARDE – DANILO GENTILI. 2012. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=FgGD4fpyh6I>>. Acessado em 20 nov 2016.

celebração do ostentação é a música “Eu Te Avisei⁴³”, do *rapper* Calado, em que o cantor narra uma cena que se passa num baile funk

Nos baile funk, os parça é o crime / Jardel é monstro, o Cri é monstro / Nós cola e as novinha quer fazer amor / No banco do Astra e fumar meu skank / Aí eu não resisto e me envolvo também / Mas de repente o telefone toca / Missão do Comando e os cara se joga / O rap é tipo crime e a vida é loka

O que se pode concluir disso é que o *rap* nem sempre é uma oposição ao funk ostentação, diferente do que se afirma comumente. Existem diferentes perspectivas convivendo sob o mesmo guarda-chuva do estilo e algumas dessas perspectivas acabam dialogando ou se deixando penetrar pelos discursos do funk ostentação. Se o funk ostentação e o *gangsta rap* fossem representados em uma imagem, com círculos para cada estilo, suas fronteiras não seriam bem definidas em linhas claras, haveria uma área de sobreposição esfumada entre eles de tal forma que se tornaria impossível definir qual é qual. Nessa área esfumada se encontram essas músicas híbridas, que variam no estilo e na temática cantada. Encontra-se aí, por exemplo, a música do rapper Emicida com o funkeiro MC Guimê, chamada “Gueto⁴⁴”, que mistura a consciência política do rap com a estética do funk ostentação, atribuindo ao fenômeno da celebração um sentido político reivindicativo:

Pisa na high society, faz sua parte bem, mantém a raiz, tipo os gêmeos / Nós quer carrão e mansão, né? Por que não? / Tá bem patrão de avião, né? Por que não? / Quer opção, quer salmão, né? Por que não? / Ser feliz, já, diz aí, por que não? / Se no choro foi nós também, por Deus, amém, fase / Hoje esfriando a cabeça, aquecendo as nave / [...] As gola polo de listra, sinistra / As lupa preta, vrá!, e os cordão à vista

A relação do funk com o rap não é, então, tão definitiva como se poderia presumir, ela é mais complexa e delicada, variando entre diferentes graus de cooperação e de competição, assim como entre o branco e o preto existem diferentes graus de cinza. No documentário de Renato Barreiros os integrantes do Pollo falam

⁴³ CALADO. Eu te Avisei. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vTvXMwqKcvk>>. Acessado em 20 nov 2016.

⁴⁴ EMICIDA & LEO JUSTI (FEAT MC GUIME). Gueto. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sB08lOCfOY0>>. Acessado em 20 nov 2016.

sobre essa relação, afirmam que a nova geração do *rap* também ouve funk, e que “*onde antes tinha só funk, agora tá tendo rap, onde antes só tinha rap, agora tá tendo funk*” e que “*tá unindo as duas e chegando onde os dois nunca chegaram*”. Essa relação entre o *rap* e as festas de funk aparece como ponto de convergência também na entrevista com Paulista, quando ele diz que uma das coisas que gosta no movimento do funk é que ele “*deu continuidade nas festinhas de rua. O rap sempre teve muita festinha de rua*”, disse Paulista, e continua: “*sempre, sempre... Muita festa de bairro, era fudido no rap. E o funk ostentação continuou isso, essa ocupação dos espaços urbanos, os baile funk de quebrada. Isso é importantíssimo.*”. Acho interessante destacar que essa fala de Paulista foi uma das que fecharam a entrevista, e foi também o trecho onde Paulista elogiou o funk ostentação. Desde o começo até a parte final, a postura do entrevistado sobre o funk foi sempre de desaprovação, de crítica, até agressividade em algumas falas – como era de se esperar de um consumidor de *rap* “da velha guarda”. Mas ao final, quando se falou da rua, das festas, o tom foi outro, de elogio.

Interessante observar também, após análise das letras, que nenhum dos dois estilos musicais detém o monopólio de um tema, nem o *rap* com a contestação, nem o funk com a celebração. Os temas e os ritmos se entrecruzam e, assim como existem letras celebrando o consumo e o prazer no *rap*, há também letras de funk que, da mesma forma que alguns *gangsta raps* fazem, alertam sobre os perigos do crime e da violência. A música “Mãe de Traficante⁴⁵”, do MC Daleste, traz essa combinação, a letra narra o dilema de uma mãe que vê seu filho se envolvendo no crime e prevê o pior, retratando a angústia do presente, a nostalgia do passado e a certeza do futuro:

Filho, não se afunde na vida bandida, que não tem saída / Você tem família, com os erros dos outros você tem que aprender / Infelizmente é a realidade, estou me preparando para o pior / Cê pode ser preso ou pode morrer[...]Eu fiz o que pude, eu fiz minha parte / Sua mente é seu guia, assim é a vida / Eu te entrego nas mãos de deus / O destino aconteceu, era noite nublada / Em uma moto, dois caras já chegaram atirando / Sem perguntar nada.

⁴⁵ MC DALESTE. Mãe de Traficante. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4jTv7SCNRi8>>. Acessado em 20 nov 2016.

A letra de Daleste tem o mesmo objetivo explicitado por Eduardo na entrevista mencionada anteriormente, alertar sobre os perigos do crime. Daleste⁴⁶, porém, diferente de Eduardo, não era *rapper*, muito menos *gangsta*, era funkeiro e cantava funk apologia e funk ostentação.

Considerando todos esses aspectos, os pontos de divergência e de convergência, minha primeira leitura sobre aquele aluno que, num primeiro momento, presumira que fosse funkeiro, não estava totalmente equivocada. Se há compartilhamento de espaços de sociabilidade (a periferia como um todo, mas também a escola, por exemplo), o aluno que escuta *rap* não se furtará da companhia dos alunos que ouvem funk (até porque, muito provavelmente são também vizinhos, amigos, talvez até parentes), assim como compartilhamento de gostos e preferências estéticas, demonstrados nas letras de *raps* e funks que tratam sobre consumo, o que reflete numa aparência semelhante entre os dois, salvando-se alguns detalhes como as calças largas, que são usadas exclusivamente por adeptos do *rap*. Assim, ter “lido” aquele aluno enquanto funkeiro foi um erro compreensível dentro daquele contexto em que o *rap* era exceção. Além disso, é fato também que o funk carrega em si uma forte influência do *rap*, seja nacional, com a herança do *vida loka* enquanto sujeito legítimo da periferia ou internacional, com o *pimp*. Logo, tanto o *gangsta rap* que aquele aluno afirma consumir quanto o funk ostentação partilham não só da mesma territorialidade, mas também de uma mesma matriz simbólica. Ao fim, os dois estilos não estão tão separados assim um do outro. Oliveira (2016) teve a mesma conclusão em sua pesquisa:

Quando os questioneei se havia aproximação entre os estilos pouco mais da metade disseram que sim. De fato, percebemos que existe certa aproximação entre os estilos, mas concordamos [...] que se trata de uma nova vertente, assim como é o funk ostentação, da música rap. Essa aproximação é estimulada não só pelas letras de funk ou de rap que misturam os dois estilos,

⁴⁶ Daleste era um funkeiro nascido em Paulínia (SP), iniciou sua carreira em 2009 cantando funk apologia, mudando de estilo para o funk ostentação quando já era famoso em 2012, se tornando um dos principais nomes do subgênero. Em 2013, durante um show, foi alvejado no palco por três disparos vindos da plateia e não resistiu.

mas também por produções de eventos que fazem essa junção. (OLIVEIRA, 2016, p. 94)

O que reforça a relação entre os gêneros e contradiz a afirmação simplista de oposição disseminada comumente e principalmente por *rappers*. Os dois estilos têm muitos pontos em comum. Essa relação, porém, parece ser negada pelo lado do *rap*, e reivindicada pelo lado do funk. O funk faz referências ao *rap* o tempo todo, incluindo não somente a emulação da estética do tipo social do *rap*, mas também *sample* de músicas ou até mesmo *covers*, como é o caso do Mc Biel, que, em 2016 gravou um *cover* da emblemática música “Vida Loka I⁴⁷” dos Racionais MC’s. O que atraiu, para a figura do jovem funkeiro, a ira de fãs do grupo de *rap*.

⁴⁷ MC BIEL. Vida Loka. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j-mgGzW5g54>>. Acesso 04 dez. 2016.

3. OS SIGNIFICADOS DO LUXO NAS CULTURAS JUVENIS

Até agora tratei de apresentar os estilos musicais contemporâneos envolvidos no fenômeno do funk ostentação, bem como suas histórias e suas diferentes narrativas. Pode-se perceber que, em ambos os casos, existem pontos em comum; um deles sendo a questão do consumo de bens de luxo, abordado tanto no *rap* quanto no funk, mas que no funk assume o núcleo duro da música e da estética.

Meu objetivo até então foi de demonstrar que o funk ostentação não era uma simples expressão do crescimento econômico e expansão do consumo, motes então da política econômica petista, e de compreender que havia também um fator de ordem cultural envolvido nesse processo. O que a análise sobre o *rap* e o funk trouxe foi o aspecto ideológico e cultural contido nas letras, videocliques e comportamentos dos seus consumidores. Concluí que o estilo de vida batizado de *vida loka*, inicialmente desenvolvido pelo grupo de *rap* Racionais MC's, instalou uma espécie de tipo social legítimo do jovem da periferia. Esse tipo social transbordou para outros estilos, principalmente o funk, por conta de suas relações espaciais (como as festas de rua), sociais e pela estreita relação musical própria entre o *rap* e o funk. Assim, o *vida loka*, um estilo de vida que trata o consumo de bens de luxo como parte de um comportamento transgressor de categorias culturais, teve seu modo de ser copiado pelas novas gerações, novamente num efeito *trickle-down*, efetuado com respeito de modos de se vestir e se estar no mundo protagonizado por jovens periféricos

Essas novas gerações, porém, não foram criadas no mesmo ambiente em que foram criadas as gerações anteriores – que eram objetos de emulação. Mudanças nos planos da economia e da política alteraram de forma considerável o mundo no qual esses novos sujeitos se localizam. As alterações no mundo se refletem, por sua vez, o conteúdo cantado e ouvido por essa nova geração. Nesse breve capítulo busco desenvolver esse ponto: como as mudanças observadas e vividas pelas novas gerações periféricas se relacionam com o consumo musical e material. Como, afinal de contas, o *vida loka*, vê esse novo mundo? Se numa sociedade onde o consumo restritivo atuava sobre os sujeitos de forma que as marcas de luxo eram ressignificadas, atribuindo-se a elas um sentido transgressor, será que num período

de crescimento, onde o consumo é instigado e entendido como necessário para “puxar” a produção, as marcas de luxo terão os mesmos significados?

3.1. As mudanças na Economia e seus impactos nas narrativas da periferia

Mesmo com suas convergências, como demonstrei anteriormente, é notável também que, de um ponto de vista mais amplo acerca das músicas ouvidas e cantadas pela juventude de periferia, houve uma mudança ao longo dos últimos anos. Essa mudança se deu não só na sonoridade, por exemplo, ao se comparar os efeitos de *samples* nas músicas de *gangsta rap* nacional, onde eram utilizados sons de armas engatilhadas, tiros e sirenes policiais com os *samples* de funk ostentação, onde utilizam-se sons de motores de carros e de motos acelerando ou de caixas registradoras abrindo. Houve também uma mudança na temática cantada.

A mudança na temática se deu, não por coincidência, durante um período de crescimento econômico e expansão do poder de compra (NERI, 2010), havendo uma massiva ascensão das classes mais baixas (D e E) para as camadas médias da classe C. Segundo o estudo do economista, o engrossamento do estamento médio da pirâmide concentrou o poder de compra de tal forma que, em 2009, além de a classe C representar mais da metade da população, ainda dominava o poder de compra, tendo mais capacidade de consumir do que as classes AB e DE (op. cit., p.86). Desse movimento, jornalistas, economistas e gestores públicos bradavam sobre o quão eficiente fora a política econômica de Lula, o crescimento e a inclusão – pai e mãe da “nova classe média” – se complementavam de forma incrível, elevando a renda média dos brasileiros, e ascendendo economicamente milhares de brasileiros para as camadas médias.

No documentário já citado, Renato Meirelles, então sócio e pesquisador do Data Popular, é categórico ao afirmar que a mudança do teor das letras de protesto – encontradas tanto no proibidão apologia quanto no *rap* – para o funk ostentação tem como principal motivo a reconfiguração socioeconômica pela qual o Brasil passou pelo período dos anos 2000. Segundo ele, antes disso, o teor das letras das músicas feitas por sujeitos das classes C e D refletiam a condição material sob a qual estavam

submetidos. O argumento de Meirelles é de que até pouco tempo atrás, ser membro das classes C e D era algo negativo, essa condição se refletia na incapacidade de se conseguir emprego por conta do local de moradia (a favela), daí advém grande parte do protesto e da reivindicação encontrados nas músicas (o *gangsta rap* ou o proibidão apologia, por exemplo). Porém, a partir do momento em que essas condições de vida se alteram e que essa mudança é vista como positiva, o discurso passa a ser outro, e então “o discurso da denúncia perde força pro discurso da celebração” – diz Meirelles. Essa perda do discurso da revolta para a “nova classe média” – como colocado por ele – tem a ver com o aumento do salário mínimo nos últimos dez anos, somada à expansão do crédito, o que resulta numa aquisição do “direito de consumir”, e daí vem a felicidade. Essa mudança do discurso é entendida por ele como irreversível. Desse aumento da capacidade de compra vem também a sensação de esforço recompensado, “Ela fica feliz porque ela sente que todo aquele esforço dela tá valendo a pena. Tá valendo a pena se vestir melhor, pra se apresentar pra sociedade de uma maneira mais bacana, e isso tem impacto direto na sua autoestima” – diz Meirelles, concordando com o entrevistado Paulista, que afirmava que o *vida loka* tinha por objetivo “empoderar [...] dar visibilidade para a periferia e [...] fazer uma revolução dentro dos termos do capitalismo”. Novamente o *rap* e o funk ostentação se encontram no *vida loka*. E é curioso essa menção que Meirelles faz em “se apresentar para a sociedade”, isso me remete à uma conversa informal com Paulista, na qual ele traçou um paralelo entre o funk ostentação e o exemplo do Cartola, legitimando a vontade do sujeito favelado de, segundo ele, “estar na beca”. Segundo entrevistado, o morador da periferia tem que se esforçar mais do que os demais em ser bem-visto pela sociedade porque carrega em si estigmas, não só de cor, mas também por ser da periferia (outro ponto em concordância com a fala de Meirelles). Voltando para Meirelles, ele fecha sua fala afirmando que não há problemas no fato de que as classes C e D desejem produtos de qualidade, e que quem pensa isso é, na verdade, a elite. Diz também que quando essas classes mais desfavorecidas começam a ter acesso a esses produtos de qualidade, eles começam a cantar sobre isso, e daí surge a temática do funk ostentação. A celebração do funk ostentação, para o pesquisador, sintetiza a “melhora que o nosso país teve nos últimos anos.”.

Alguns pontos da fala de Meirelles merecem atenção, talvez o principal seja a afirmação sobre o esforço valer a pena. Essa ideia apresentada por Meirelles se relaciona com a meritocracia como princípio regente da vida, talvez essa aproximação com um princípio hegemônico explique a aceitação mais ou menos positiva sobre o funk ostentação. A atração dos olhares da sociedade para o que vinha ocorrendo na periferia (e que era cantado nas músicas), foi movido pela vontade de reafirmar o funcionamento, de reforçar o argumento de que o esforço vale a pena. Os veículos de informação que noticiavam o fenômeno do engrossamento dos setores médios passavam a ideia de que, os sujeitos que agora integravam esses estratos, o tinham alcançado por conta própria, pelo seu esforço. O discurso da mídia tinha claros objetivos políticos – ao menos no sentido bourdiano de “disputa pela visão legítima de mundo” –, não se deveria, segundo eles, atribuir a responsabilidade pelo fenômeno somente ao governo, e sim focar nos bravos indivíduos que, com seu suor, conquistaram seu patamar econômico por mérito próprio. Como afirmado por Yaccoub (2011)

Na maior parte das reportagens eram apresentadas histórias de vida nas quais personagens dos estratos sociais mais baixos “venceram na vida” a partir do trabalho duro, empreendedorismo e conquistas consumistas. (YACCOUB, 2011, p.204)

Essa visão “meritocrática” da mídia é encontrada em algumas letras de funk ostentação também, o que sugere que não só havia um interesse da mídia hegemônica em interpretar esse fenômeno por essa ótica, mas dos próprios sujeitos que protagonizavam o fenômeno. Um exemplo disso é a letra da música “Se Empenhar”, de 2015, do MC Léo da Baixada, em que ele faz uma ode ao esforço individual em busca do sucesso:

Se empenhar pra ter uma vida boa vida, e levar / De Adidas ou de Nike em cima de duas rodas / Ser um foguete no sucesso e no conhecimento / Transbordar humildade, elevar o talento

No clipe oficial⁴⁸ o MC aparece em duas situações contrastantes, num humilde barraco de madeira e numa mansão imponente e luxuosa. Desde o início, quando acorda, até o final, o protagonista é o mesmo, agindo da mesma forma (escovando os dentes, caminhando pela casa, rezando com sua mãe antes da refeição), mas mudando o cenário, dando a entender que o sujeito continua o mesmo, suas práticas não mudaram, porém, com seu esforço, conseguiu mudar de lugar. A frustração da miséria se mostra com o aparelho de televisão que não funciona e com as contas que acumulam, enquanto ele canta que é necessário foco para não se enforçar com os problemas. Logo depois, quando canta o refrão (“*Se empenhar...*”), aparece em primeiro plano, bem vestido, com uma mansão bem iluminada de fundo e entre os dois, uma dupla de mulheres vestindo shorts curtos que deixam à mostra suas pernas e, entre as mulheres e a casa, uma Ferrari. Alguns figurantes atrás do carro dançando dão a impressão de que se trata de uma festa, uma celebração motivada pela ascensão conquistada pelo empenho do MC. Um dos pontos que se destaca na letra da música e no videoclipe é a mencionada “humildade” e a menção aos ensinamentos dos pais “*Transbordar humildade, elevar o talento[...]Ser rigoroso, não grosso, não confunda as coisas / Como aprendi, ser assim, meu pai e minha coroa*”. A humildade, transmitida pelos pais, impediu que o MC se tornasse “grosso” ao ter mudado de condição, por isso, mesmo com a mansão, a Ferrari, a moto esportiva, as mulheres em volta etc., se mantém agindo da mesma forma, incluindo a oração antes da refeição e não esquecendo de seus “aliados” (“*Curtir a vida, viver junto com os aliados*”). A ascensão econômica foi entendida como uma oportunidade de se viver melhor no que se refere ao plano material, porém, esse plano material ainda se subordina a valores aprendidos com a família e com os amigos antes, durante o período em que se vivia sob a brutalidade da escassez, aos moldes do que Sahlins (1997) chamou de “indigenização da modernidade”. Observação feita também por Pereira (2014). Aqui novamente a letra cantada mostra que os princípios e valores

⁴⁸ MC LÉO DA BAIXARA. Se Empenhar. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zo2izweaN2g>>. Acessado em 21 nov 2016.

anteriores aos bens dão a direção das dinâmicas de consumo, assim como já foi mencionado anteriormente.

Sobre a relação entre a “meritocracia” das letras de funk, creio ser interessante destacar que esse pode ser o ponto que fez com que o funk ostentação fosse bem aceito pela mídia de forma geral. Quando os MC’s cantavam enaltecendo a violência ou sexo, a música entrava em conflito com os valores morais hegemônicos na sociedade brasileira. Quando os MC’s cantam, por exemplo, que conquistaram carros de luxo com seu esforço, essa música entra em harmonia com a lógica econômica da sociedade brasileira. Isso explica, em partes, a presença de MC’s de funk ostentação em programas familiares de auditório, ou as músicas se tornando trilha sonora de novelas. Coisas que não eram inéditas, mas também não eram tão frequentes. A popularização do funk ostentação se deu em parte pela “ajuda” de meios de comunicação convencionais, principalmente a televisão, que viam agora no funk ostentação uma aliança tática, no plano discursivo-ideológico, em potencial. A atenção dada ao funk ostentação pela mídia convencional tinha a mesma intenção das revistas que tratavam da “nova classe média” relatada por Yaccoub, reforçar princípios culturais, no caso, o do mérito.

Pinheiro-Machado e Scalco (2014), num artigo que analisa o fenômeno do Rolezinho, também estabelecem um nexos entre as mudanças econômicas e as manifestações do funk ostentação quando afirmam que os rolezinhos, além de serem uma expressão de conflitos raciais historicamente velados,

[...]também são fruto de fenômenos recentes, tais como as políticas públicas de expansão do consumo por parte dos grupos populares (PINHEIRO-MACHADO E SCALCO, 2014, s/p)

Oliveira (2016) também aponta os governos Lula e Dilma como fatores primordiais na configuração do fenômeno do funk ostentação, através da “inserção pelo consumo”. Dessa forma, o que se conclui é que o funk ostentação narra as mudanças vividas no país nos últimos anos, pela perspectiva do jovem da periferia. Essa perspectiva, por sua vez, carrega em si toda uma herança ideológica, a do *vida loka*. A herança do *vida loka* instituiu a legitimidade do consumo e da elevação da autoestima, da celebração do “ser favelado”, de buscar além daquilo que a sociedade

afirmava que era seu destino. O mesmo sujeito *vida loka* que via a sociedade como ameaça ou violência, agora, depois das mudanças no plano econômico, passa a ver como conforto e acesso. Essa nova visão, porém, não anula outras questões anteriores, como a valoração à família, aos amigos e ao território ao qual se pertence.

CONCLUSÃO

A relação entre culturas juvenis da periferia e a inserção pelo consumo, fruto da “era petista”, deu origem ao entendimento, por parte dos consumidores de gêneros, de que o capitalismo não é necessariamente algo ruim – a ser negado e superado, como vinha sendo interpretado antes. Ele pode, talvez, ser entendido, ao menos por uma parcela dessa juventude, como algo justo e recompensador.

Essa interpretação positivada sobre o capitalismo também pode ter explicação na emulação, agora não somente estética, mas sim ideológica. McCracken (2003), ao tratar das dinâmicas dos significados deslocados, mostra que os bens são parte de um sistema todo, e que a posse de uma parte desse sistema necessita que ele seja usado dessa forma, ligando a parte ao todo, evocando os significados de todo o sistema, não somente da parte que se tem em posse. A posse dos bens, utilizados para marcar e manifestar a ascensão social, obriga os possuintes também que alterem sua conduta. O efeito Diderot (MCCRACKEN, 2003, p. 157) não se manifestou somente nos termos materiais, forçando uma busca de correlatos complementares, mas na própria performance dos possuintes. É necessário, para que a mensagem seja compreendida, que o sujeito faça mais do que simplesmente ter os bens relativos à outra categoria cultural que ele almeja. Ele precisa, para reforçar a mensagem, agir como um sujeito daquela categoria agiria, pensar como um deles, e até mesmo transitar por onde eles transitam. Adequar seu ser à categoria almejada, porém, nem sempre se dá sem atritos.

Agir como agiria alguém da categoria cultural almejada (por exemplo, um milionário, um empresário de sucesso ou qualquer outro título que esteja ligado a carros esportivos, dinheiro, luxo e prazer), é adotar um comportamento que se supõe que estes sujeitos teriam. O resultado disso é, muitas vezes, um comportamento caricaturizado, exageradamente forçado e artificial, que denuncia o não-pertencimento da categoria pretendente, como ocorre com os *nouveau riche*. Outro resultado que pode aparecer é o conflito com instituições sociais já estabelecidas, como no caso do fenômeno dos “rolezinhos”, abordado por Pinheiro-Machado e Scalco (2014), mas também com o exemplo mencionado na introdução, do aluno que desafiava o professor na escola. Em ambos os casos, a maneira como os funkeiros

se comportam pode ser entendido como uma forma de transgressão, não no seu sentido político clássico – não parece haver aqui uma ambição política como havia com o *gangsta rap* – não há uma intenção em se escancarar o racismo e a desigualdade social, em se desvendar às perversidades das instituições contemporânea. Mas há, como reflexo das dinâmicas da ostentação, conflitos. Nas palavras de Pinheiro-Machado e Scalco, o rolezinho

Não era um movimento social no sentido de uma ação coletiva clássica. Mas o conceito de política precisa ser minimamente contextualizado e alargado.

A acepção política aristotélica versa sobre a participação engajada na vida pública da *polis*. A cidadania é o ato de se integrar plenamente à vida da *polis*. Os rolezinhos podem ser entendidos como uma demonstração do “direito à cidade”: a liberdade de ir e vir, de criar e recriar os espaços e a cidadania. E ao fazer isso, modifica-se a realidade. Esses jovens vivem em um contexto de violência estrutural: burocracia, hospital e escolas que não funcionam. Somado a isso, há um contexto brutal de discriminação. “*Eu me arrumo bem para poder ser aceito no shopping e não ser confundido com bandido, preto e favelado. As pessoas têm que entender que na favela também tem gente que gosta de coisa bonita*” – disse um menino da periferia de Porto Alegre, que está acostumado a ser seguido pelos guardas privados do shopping center. A negação da pobreza como carência, a apropriação de espaços urbanos e símbolos da sociedade capitalista e o próprio reconhecimento do racismo sofrido são atos de contestação política. (PINHEIRO-MACHADO e SCALCO, 2014, s/p)

A reconfiguração socioeconômica pela qual passou o país nos anos que antecederam a explosão do funk ostentação, atuou também reorganizando os significados das experiências relacionadas ao consumo, e conseqüentemente sobre as performances de seus consumidores. Agora eles tentam fazer parte desse universo, em vez de o superar através da denúncia de suas contradições. A participação objetivada por eles, porém, é numa posição dominante, distanciando-se de representações subalternas ou dominadas. “Se arrumar para não ser confundido com bandido” pode ser lido dessa forma, reivindicar ser “patrão, não funcionário⁴⁹”, como canta Menor do Chapa, também.

⁴⁹ MENOR DO CHAPA. Eu Sou Patrão Não funcionário. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lgujf_8kn4&list=PL0PkTtjQQyoTCs3Xv8xw4bF2hPFMFpkz>. Acesso em 28 nov. 2016.

Ser humano nenhum deseja ser subalterno. A subalternidade é sempre uma condição a ser superada, os Racionais MC's afirmavam isso em suas músicas, o funk ostentação intensificou essa ideia a partir de experiências de poder e de elevada autoestima através do significado deslocado. O consumo de bens cujos significados culturais remetiam a poder e autoridade trouxe não só inclusão aos circuitos oficiais da economia formal ou aceitabilidade em espaços antes reclusos para sujeitos com marcadores estigmatizantes, mas também lhes injetou uma espécie de “vontade de potência” nietzscheana. A força vital dos sujeitos se manifesta sobre o mundo como se fossem donos daquilo, poderosos o suficiente e autorizados para alterar a dinâmica do mundo à sua volta. Criadores de seu próprio mundo onde gozam pleno domínio.

É a expressão dessa vontade que cria os conflitos, não uma ideologia política, definida com táticas, estratégias e princípios. É a manifestação da vontade de alterar a ordem a partir de seus interesses que conflita com a vontade da ordem em se manter como tal. É a liberdade de ação dos sujeitos possuintes – empoderados e com a autoestima elevada – que entra em conflito com a ordem (seja no *shopping* ou na escola), não um devir político, um outro mundo possível.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: Crítica social do julgamento*. 2 ed. Porto Alegre: Zouk, 2013. 556 p.

CAMPBELL, Colin. *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. 400 p.

CLASTRES, Pierre. *Arqueologia da Violência: pesquisas de antropologia política*. 3 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 384 p.

DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena: O rap e o funk na socialização da juventude em Belo Horizonte*. 2001. 412f. Tese (Doutorado em Educação) Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. *O mundo dos bens: Para uma antropologia do consumo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013. 292 p.

MARQUES, Danilo Luiz. Territórios da Sociabilidade Negra e a Memória da Diáspora Africana na Maceió do Século XIX. In: *Identidade!*, São Leopoldo, v. 18, n. 3, p. 357-371, dez. 2013.

MCCRACKEN, Grant. *Cultura & consumo II: Mercados, Significados e Gerenciamento de Marcas*. 1 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2012. 234 p.

_____. *Cultura & Consumo: Novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e atividades de consumo*. 1 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2003. 205 p.

MIZHARI, Mylene. Funk, Religião e Ironia no Mundo de Mr. Catra. In: *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, p. 114-143, jan./dez. 2007.

NERI, Marcelo Côrtes. *A nova classe média: O Lado Brilhante dos Pobres*. 1 ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2010. 121 p.

OLILVEIRA, Elaine Moura E Silva. *Rap contestação e funk ostentação: consumo e discursos sonoros na periferia*. 2016. 135f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Araraquara. 2016.

PEREIRA, Alexandre B. Funk Ostentação em São Paulo: Imaginação, Consumo e Novas Tecnologias da Informação e da Comunicação". In: *Revista de Estudos Culturais*, São Paulo. n.1, 2014

_____. *“A maior zoeira”: experiências juvenis na periferia de São Paulo*. 2010. 262 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2010.

PINHEIRO-MACHADO, Rosana; SCALCO, Lucia Mury. Rolezinhos: marcas, consumo e segregação no Brasil. In: *Revista de Estudos Culturais*, São Paulo. n. 1, 2014.

RUSSANO, R. *“Bota o fuzil pra cantar!” O Funk Proibido no Rio de Janeiro*. 2006. 124f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2006.

SALLES, Ecio P. De. O bom e o feio funk proibido, sociabilidade e a produção do comum. *Revista Z Cultural*, [S.L.], v. 3, n. 3, S/D. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/o-bom-e-o-feio-funk-proibido-sociabilidade-e-a-producao-do-comum-de-ecio-p-de-salles/>>. Acesso em: 21 ago. 2016.

SCHEMES, Claudia. *Pedro adams filho: Empreendedorismo, Indústria Calçadista e Emancipação de Novo Hamburgo (1901-1935)*. 2006, 446 p. Porto Alegre: Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

SOUZA, Jessé. *Os batalhadores brasileiros: nova classe média ou nova classe trabalhadora?*. 2 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2012. 404 p.

VIANNA, Hermano. *O mundo do funk carioca*. 1 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora Ltda., 1988. 115 p.

WEBER, Max. A objetividade do conhecimento nas ciências sociais. In: COHN, Gabriel (Org.). FERNANDES, Florestan (Coord.). *Weber – Sociologia*. Coleção Grandes Cientistas Sociais, 13. São Paulo: Ática, 1999.

YACCOUB, Hilaine. A Chamada "Nova Classe Média". *Cultura Material, Inclusão e Distinção Social*. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, n. 36, p. 197-231, jul./dez. 2011.

AUDIVISUAL

A286 e FACÇÃO CENTRAL. Nós por Nós.. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=PzQmRpX1Pnl>>. Acessado em 15 nov. 2016.

ATITUDE CONSCIENTE. Mil Motivos. Disponível em

<<https://www.youtube.com/watch?v=HarADiWu7i8>>. Acessado em 20 nov 2016.

CALADO. Eu te Avisei. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=vTvXMwqKcvk>>. Acessado em 20 nov 2016.

CONSCIÊNCIA HUMANA. Conta as Notas. Disponível em

<<https://www.youtube.com/watch?v=bF8kMhq10k>>. Acessado em 20 nov 2016.

- EDUARDO TADDEO. Eu Acredito. Disponível em
<https://www.youtube.com/watch?v=yh_wZjiClyE>. Acessado em 20 nov. 2016.
- EMICIDA & LEO JUSTI (FEAT MC GUIME). Gueto. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=sB08IOcfOY0>>. Acessado em 20 nov. 2016.
- FACÇÃO CENTRAL. Apologia ao Crime. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=sQFcqkkAoxA>>. Acessado 20 nov 2016.
- FACÇÃO CENTRAL NA SÔNIA ABRAÃO (ENTREVISTA COMPLETA). Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=Jn4yEwcsyvQ>>. Acessado em 15 nov. 2016.
- GAIOLA DAS POPOZUDAS. My pussy é o poder. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=pxczxiv_5qs>. Acessado em: 12 out. 2016.
- KONDZILLA. Funk ostentação - o filme. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=5v3zk6jauni>>. Acessado em: 02 nov. 2016.
- MC BIEL. Vida Loka I. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j-mgGzW5g54>>. Acessado 04 dez. 2016.
- MC BOY DO CHARMES. Onde Eu Chego Eu Paro Tudo. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=M095niM05iw>>. Acessado em: 02 nov. 2016.
- MC DALESTE. Mãe de Traficante. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=4jTv7SCNRi8>>. Acessado em 20 nov. 2016.
- MC GUIMÊ E KONDZILLA - 22/08/2012 – AGORA É TARDE – DANILO GENTILI.
Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=FgGD4fpyh6l>>. Acessado em 20 nov. 2016.
- MC LEO DA BAIXADA. Ter uma Noção. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=cxquUgD5aCc>>. Acesso em 28 nov. 2016.
- _____. Se Empenhar. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=zo2izweaN2g>>. Acessado em 21 nov. 2016.
- MC MENOR DA VG. Andando de Z1000. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=Prg6bKS2LKQ>>. Acesso em 28 nov. 2016.
- MENOR DO CHAPA. Eu Sou Patrão Não funcionário. 2012. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=Lqujf_8kn4&list=PL0PkTtjQQyoTCs3Xv8xw4bF2hPFMFpkz>. Acesso em 28 nov. 2016.
- RACIONAIS MC's. Nego Drama. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=3pTzAo-FnMQ>>. Acessado em: 2 nov. 2016.
- _____. Vida Loka II. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=ahEllnyfHbl>>. Acesso em 28 nov. 2016.
- REAÇÃO .Chapa Lupa Não. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=cUIJL5acSjQ>>. Acessado em 20 nov. 2016.

REALIDADE CRUEL. Gangsta Rap Nacional. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=uJ9c0a0S4hE>>. Acessado em 20 nov. 2016.