

UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Faculdade de Ciências e Letras Campus de Araraquara - SP



ELAINE MOURA E SILVA OLIVEIRA

***RAP* CONTESTAÇÃO E *FUNK* OSTENTAÇÃO:  
CONSUMO E DISCURSOS SONOROS NA PERIFERIA**

Araraquara, SP, 2016

ELAINE MOURA E SILVA OLIVEIRA

***RAP* CONTESTAÇÃO E *FUNK* OSTENTAÇÃO:  
CONSUMO E DISCURSOS SONOROS NA PERIFERIA**

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

**Linha de pesquisa:** Diversidade, identidades, direitos

**Orientador/a:** Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana Lúcia de Castro

**Bolsa:** CAPES

Araraquara, SP, 2016

ELAINE MOURA E SILVA OLIVEIRA

***RAP* CONTESTAÇÃO E *FUNK* OSTENTAÇÃO:  
CONSUMO E DISCURSOS SONOROS NA PERIFERIA**

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

**Linha de pesquisa:** Diversidade, identidades, direitos

**Orientador/a:** Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana Lúcia de Castro

**Bolsa:** CAPES

Data da defesa: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador:** Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana Lúcia de Castro

Unesp Araraquara.

---

**Membro Titular:** Prof. Dr. Dagoberto José Fonseca

Unesp Araraquara

---

**Membro Titular:** Prof. Dr. Michel Nicolau Netto

Unicamp.

**Local:** Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

**UNESP – Campus de Araraquara**

Araraquara, SP, 2016

*Ao meu capital humano, o mais valioso de todos.*

## Agradecimentos

Não conseguirei expressar em palavras a gratidão que tenho por todas as pessoas que serão citadas nas próximas linhas, mas espero dessa forma retribuir, ainda que de forma insuficiente, todo o respeito, carinho e suporte profissional e pessoal que elas me dedicaram.

A importância do capital humano para a realização do presente trabalho é tamanho que merecem o primeiro *Obrigada*. De início, meu sincero agradecimento aos meus informantes que de pronto ofereceram ajuda e dispuseram do seu tempo não só para me passarem informações valiosas e responderem aos meus questionamentos, como também me tirando da “clausura” que por vezes se torna o trabalho acadêmico.

Agradeço aos amigos de sempre e de todas as horas: aos meus pais, Carlos e Bernadete, pelo apoio incondicional; aos meus irmãos, Anderson e Daiana, e meus primos, Joana, Paloma e Wagner, pelo carinho e paciência.; as minhas tias, Cristina, Cristiane e Ângela, pela experiência compartilhada e pelo carinho – indispensável -, a minha avó, D. Lila, que não tenho palavras para descrever a importância desta senhora em minha vida; as colegas de turma e amigas, Daniela, Karine e Lívia, que contribuíram de forma profissional e pessoal; a Nathaly, Karla e Jéssica, pela amizade; Renan Inquérito, pela atenção e inspiração; André, Rafael S., Rafael M., Rafael A., pelo apoio, atenção e respeito; a Pollyana, amiga sempre presente; aos colegas de turma que direta ou indiretamente contribuíram para o desenvolvimento do meu trabalho; os que já se foram e os que permanecem ao meu lado.

A todos que tornaram academicamente possível a realização desta pesquisa: minha orientadora Ana Lúcia de Castro, ao meu professor Dagoberto José Fonseca, ao meu professor Milton Lahuerta, pela matéria que me inspirou – *Política e Cultura* -, ao Michel Nicolau Netto, aos docentes, em particular ao Dpto. de Antropologia, Política e Filosofia, e aos funcionários da FCL, os meus entrevistados, pela valiosa contribuição.

A CAPES, pela bolsa concedida.

Agradeço a todos que viveram comigo este período e torceram por mim, não citarei nomes para não correr o risco de ser injusta. Agradeço não só pelo apoio, mas pelas experiências vividas e compartilhadas que contribuíram para o meu crescimento profissional e pessoal.

Na vida somos todos professores e alunos, logo faz-se justa a colocação: “*Ao(s) mestre(s) com carinho*”.

*“O funk? O funk pode até ser a trilha das quebradas,  
mas o rap é muito mais que trilha, é estrada”*

*Renan Inquérito*

## **Resumo**

A periferia é reconhecidamente um espaço de exclusão e estigma social. Seu discurso era marcado pela contestação sócio política e tinha como representante musical desse discurso, o *rap*. Na última década, o Brasil passou por mudanças em suas políticas públicas, tais mudanças foram significativas para a periferia brasileira. Grandes parcelas oriundas das classes C e D foram alçadas a um novo padrão de consumo devido aos postos de trabalhos criados e pelas políticas de redistribuição de renda. Estes fatores fizeram com que, em certos aspectos, a vida desses indivíduos periféricos melhorasse, assim como a autoestima dos mesmos fazendo com o discurso da periferia mudasse da *contestação* para a *celebração*. Esta mudança de discurso pode ser vista como parte de outros debates vivenciados no Brasil, estes referem-se a formação e a dinâmica da divisão das classes sociais. Os debates que se travaram a respeito da formação de uma nova classe, da ultrapassagem da barreira do consumo das classes sociais e dos processos de subjetivação, podem ser compreendidos à luz da mudança da trilha sonora da periferia, posto que se as manifestações culturais são produzidas por sujeitos históricos, o contexto social não pode ser descartado. O discurso sonoro, assim como qualquer outro tipo de discurso, é um sistema de sentido produzido em negociação com a realidade. Assim sendo, buscamos compreender as causas que levaram a essa mudança na trilha sonora, assim como a compreensão dos debates que este espaço social vivenciou na última década.

**Palavras chave:** periferia, classe social, discurso, consumo, renda.

## **Resumen**

La periferia es ciertamente una exclusión y el espacio estigma social. Su discurso fue marcado por la contestación política socio y tenía como representante musical de rap que habla. En la última década, Brasil sufrió cambios en sus políticas públicas, estos cambios fueron significativos para la periferia de Brasil. Grandes porciones derivadas de las clases C y D fueron exhalar un nuevo patrón de consumo debido a los empleos creados y las políticas de redistribución del ingreso. Estos factores han hecho que, en cierto modo, la vida de estos individuos mejoraron los periféricos, así como la autoestima de los que hacen el discurso cambió la periferia de la defensa para la celebración. Este cambio de discurso puede ser visto como parte de otros debates con experiencia en Brasil, estos se refieren a la formación y la dinámica de la división de las clases sociales. Los debates que se libraron de la formación de una nueva clase, anulan el consumo barrera de clases procesos subjetivos y sociales, puede entenderse a la luz del cambio de la banda sonora de la periferia, ya que se trata se producen las manifestaciones culturales por los sujetos históricos, el contexto social no se puede descartar. El discurso audible, así como cualquier otra expresión, es un sistema de significado producido en la negociación con la realidad. Por lo tanto, tratamos de entender las causas que llevaron a este cambio en la banda de sonido, así como la comprensión de los debates que este espacio social experimentado en la última década.

**Palabras clave:** ciudad, clase social, el habla, consumo, ingresos.



## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	02
<b>PRÓLOGO</b> .....	04
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	06
<b>1. Música e juventude: a gênese do rap e do funk e os estilos de vida</b> .....	14
1.1 A música para além das barreiras geo culturais.....	15
1.2 A dinâmica atual do rap e do funk no Brasil.....	22
1.3 Os discursos do funk, do rap e os estilos de vida.....	28
1.4 Videoclipes.....	47
<b>2. A mudança na trilha sonora da periferia em um contexto de mudança econômica</b> .....	50
2.1 Os governos Lula e Dilma.....	52
2.2 A nova classe média e a refavela.....	54
2.3 Cultura e Insatisfação política.....	62
2.4 Os movimentos culturais como forma de representação.....	66
2.5 Revolução Consumista.....	68
<b>3. “De perto e de dentro”: seguindo o fluxo</b> .....	79
3.1 O campo.....	81
3.2 Bailes, consumidores e adaptações.....	98
<b>Considerações Finais</b> .....	107
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	113
<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA</b> .....	120
<b>AUDIOVISUAL</b> .....	122
<b>ANEXOS</b> .....	126

*Acende um incenso de mirra francesa*

*Algodão fio 600*

*Toalha de mesa*

*Elegância no trato é o bolo da cereja*

*Guardanapos Gold agradável surpresa*

*Pra se sentir bem com seus convidados*

*Carros importados garantindo traslados*

*Blindados*

*Seguranças fardados*

*De terno Armani, Loubutin os sapatos*

*Temos de galão, Dom Perignon*

*Veuve Clicquot pra lavar suas mãos*

*E pra seu cachorro de estimação*

*Garantimos um potinho com um pouco de Chandon*

*Mc Lon tá portando VIP*

*Tássia tem um blog de fina estirpe*

*Pra dar um clima cult ofereço de brinde*

*Imãs de geladeira com Sartre e Nietzsche*

*Glitter, glamour*

*Criolê*

*O sistema exige perfil de TV*

*Desculpa se não me apresentei a você*

*Esse é meu cartão, trabalho no Buffet*

*Acha que tá mamão*

*Tá bom, tá uma festa*

*Menino no farol cê humilha e detesta*

*Acha que tá bom  
 Num é não nem te afeta  
 Parcela no cartão  
 Essa gente indigesta*

*O governo estimula e o consumo acontece  
 Mamãe de todo mal a ignorância só cresce  
 FGV me ajude nessa prece  
 O salário mínimo com base no DIEESE  
 Em frente a shoppings marcar rolêzins  
 Debater sobre cotas, copas e afins  
 O opressor é omissos e o sistema é cupim  
 E se eu não existo, porque cobras de mim?  
 O mamão, Papaya cassis  
 Rum com sorvete de Bis  
 Patrício gosta e quem não quer ser feliz?  
 Pra garantir o patê dão até o edi  
 Era tudo mentira sonhei pra valer  
 Com você eu ali nós dois, CVT  
 A alma flutua  
 Leite a criança quer beber  
 Lázaro ou alguém nos ajude a entender*

*Acha que tá mamão  
 Tá bom, tá uma festa  
 Menino no farol cê humilha e detesta  
 Acha que tá bom  
 Num é não nem te afeta  
 Parcela no cartão  
 Essa gente indigesta*

*(Criolo, canção: Cartão de visita, 2014).*

## Prólogo

Meu primeiro contato com o *rap* foi na época da minha infância. Nascida e criada na periferia da cidade de São Paulo – na região da Cidade Ademar, onde se localizam os bairros como Cidade Júlia, Jardim Selma, Vila Missionária, Parque Primavera, Dorotéia, entre outros - tive contato com música *rap* desde cedo. Era comum que meus vizinhos escutassem esse estilo musical. Nesse período, os grupos de maior sucesso eram Racionais MC's, 509-E, Fação Central, entre outros. Esse estilo, salvo algumas músicas em particular, nunca foi o meu preferido. Sempre achei o som, as batidas muito pesadas, algumas até sinistras, mas as letras em si sempre me interessaram. Curiosamente isso mudou quando eu saí da periferia paulistana e fui para o interior paulista.

Quando terminei o Ensino Médio e fui fazer cursinho, optei por um cursinho popular no qual os professores eram alunos da UNICAMP. Na matéria de geografia tive dois professores, Rogério e Renan, sendo este último *rapper*. Um dos meus colegas de turma me contou sobre isso e me mostrou o primeiro CD do grupo Inquérito, chamado *Mais loco que u barato*. Achei interessante, porque até então, como é de conhecimento geral, o *rap* era associado as práticas criminais, aos bandidos, era música de bandido. Como não era conhecedora do gênero, achei interessante um universitário que era *rapper*, fugia ao estereótipo construído pela mídia e pela sociedade como um todo.

O *rap* em si não tem como ser confundido com outro estilo musical, mas ainda sim a proposta de *rap* do Inquérito era diferente das que eu conhecia até então. Com uma batida menos sinistra e com letras que, obviamente com toda a contestação e críticas sociais, tinham um linguajar menos violento, com menos palavrões inclusive. Essa proposta diferenciada de *rap* me interessou, não virei nenhuma *expert* em música *rap* – como não sou até hoje -, mas virei fã. Divulgava o Inquérito para todas as pessoas que eu conhecia e que, ainda que não estivessem inseridas no movimento, gostavam do gênero. A aceitação do grupo pelos meus conhecidos foi considerável.

Pouco tempo depois que saí do cursinho, veio o segundo CD. Neste manteve-se a proposta do primeiro, mas a melodia se tornou mais presente. O tema era predominantemente de contestação e crítica, mas trazia algumas músicas que falavam de coisas do cotidiano da periferia, mas que não envolviam apenas as mazelas desse

espaço social. Falavam, por exemplo, da música em si, como uma forma de distração, de descanso e conforto.

Não me recordo exatamente de quando tive contato com a música do Emicida, mas me interessou, também, a sua proposta diferenciada de *rap*, esta mais próxima à do Inquérito, com mais melodia e com uma batida menos sinistra. Envolvi-me mais propriamente com o tema na época em que estava pensando no tema da minha monografia. Fiz leituras sobre esse movimento cultural, sua atuação junto à periferia, a construção desse espaço social enquanto lugar de enunciação dos periféricos, o trabalho junto à juventude e etc. Mantive o tema na presente pesquisa e me aprofundi mais sobre o assunto.

Na presente dissertação o tema central é a mudança da trilha sonora na periferia. O interesse pelo tema surgiu da percepção empírica do fato. Como já mencionado, há 10 anos me mudei para o interior do estado, mas ia esporadicamente para São Paulo para visitar parentes. Nessas visitas percebi que há pelo menos uns oito anos isso mudou. O samba e o pagode continuaram, contudo a frequência com que ouvia nos meus vizinhos a música *rap* diminuiu e há uns cinco ou seis anos, os bailes *funk* - os *pancadões* ou *fluxos* -, dominaram as noites de lazer na periferia.

Os pancadões, em geral, ocorriam de sexta a domingo, por volta das 23 horas até às 6 horas. O incômodo gerado era grande pela altura do som, no que se refere às letras, seu conteúdo era sexualmente alusivo e machista. A princípio os pancadões começaram com poucas pessoas e, depois, houve um grande aumento de público. As reportagens sobre os pancadões sempre abordavam o tema do uso abusivo de drogas, não nego o fato, porém, nos pancadões que pude observar, ainda que de longe – os que ocorriam na rua em que morei – o uso de drogas não era abusivo como mostrava a mídia e os bailes sempre terminavam de forma tranquila, foram poucas as brigas que tive conhecimento.

Na minha graduação, ao elaborar a minha monografia percebi que *funk* e *rap* são “opostos”, se opõe na postura, nas letras e na proposta de estilo de vida. Do conhecimento teórico, somado a percepção empírica da mudança da trilha sonora, surgiu a minha curiosidade pelo tema. De volta à cidade de São Paulo e ao bairro em que cresci, fui buscar informações para compreender o motivo pelo qual se deu essa mudança. Como os atores sociais desse universo percebem e explicam essa mudança? Do *rap* ao *funk*, como se deu?

## Introdução

Antes de entrarmos propriamente no tema central da pesquisa, vale ressaltar algumas considerações e explicações sobre a construção de ambos os estilos, o *rap* e o *funk*, a fim de elucidar o debate e as tensões existentes nesse meio. O *funk* e o *hip hop* possuem a mesma origem, são descendentes da – dita - música negra estadunidense e herdeiros da sua luta, crítica e do discurso contra-hegemônico. A internacionalização da música negra estadunidense se deu através da Indústria Cultural. Internacionalização que se deu, primeiramente, com o *soul* e com o *funk*, tendo ambos desencadeado um processo de conscientização da população negra através dos bailes na década de 1970. No Brasil, a princípio, chegou o *funk*, influenciado pelos grupos *Black Power* e pelo movimento de direitos civis dos Estados Unidos e se configurou como o som dos jovens negros e mestiços das periferias do eixo Rio – São Paulo.

Na década de 1980 o *funk* foi gradualmente perdendo espaço para o *rap* na periferia paulistana, mas manteve sua influência nas periferias cariocas. Por esse período, o *funk* foi influenciado pelo *Miami Bass*<sup>1</sup>, que trazia músicas mais erotizadas e batidas mais rápidas. No Rio de Janeiro, as músicas passaram a ter letras em português e os temas tratavam do cotidiano da periferia. O estilo mais emblemático do *funk* carioca é o gênero conhecido como Proibidão; este trata de temas polêmicos como: tráfico de drogas, violência e sexualidade, exaltando as quadrilhas criminosas e fazendo provocações a grupos rivais.

Na periferia paulista, o *funk* mantivera forte presença na baixada santista, que se inspirava no *funk* carioca, no gênero Proibidão. Esta influência, somada as mudanças sócio econômicas, garantiu a evolução do gênero do *funk* paulista no novo estilo conhecido como *funk* Ostentação. Este gênero discursa sobre a “sucessagem” – sucesso e sacanagem – e sobre uma vida de luxo. O *funk* ostentação tem rendido aos *funkeiros* um retorno financeiro que o *hip hop* nunca teve. MC – Mestre de Cerimônia - Danado –

---

<sup>1</sup> O *Miami Bass* – ou batida Miami - é um subgênero de música *hip hop* que se tornou popular nas décadas de 1980 e 1990. Suas raízes estão diretamente ligadas ao *electro-funk*, som do início dos anos 1980. Utiliza a batida continuada da caixa de ritmos *Roland TR-808*. Sua dança possui, muitas vezes, um conteúdo sexualmente explícito, levando a diferenciá-lo de outros subgêneros do *hip hop* e suas letras refletem a linguagem das ruas, especialmente bairros negros de Miami, como *Liberty City* e *Overtown*. O *Miami Bass* nunca encontrou aceitação geral consistente, embora tenha tido um impacto profundo sobre o desenvolvimento do clube de *Baltimore*, *West Coast hip hop*, *funk* carioca e outros gêneros. [tradução livre]. Fonte: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Miami\\_bass](http://en.wikipedia.org/wiki/Miami_bass)>.

André Moura, 31 anos, tido como referência para os MC's paulistas -, por exemplo, recebe em média R\$ 5 a 7 mil reais por apresentação.

Temos visto, recentemente, uma mudança na trilha sonora e certa aproximação entre o *hip hop* verde e amarelo<sup>2</sup> e o *funk* Ostentação. Esta aproximação tem gerado críticas e questionamentos a respeito da postura dos *rappers* e de uma possível mudança de discurso do *rap* verde e amarelo. A referida polêmica teve início, se assim podemos dizer, na participação do *rapper* Mano Brown, dos Racionais MC's, em um clipe de *funk* Ostentação do MC Pablo do Capão. Esta aparição é significativa e muito criticada devido ao teor da música, conforme percebemos no trecho:

“na madrugada eu tô na pista/ pra curtir uma balada/ hoje eu vô pro baile *funk*/ só pra ver a mulherada/ desce um *drink* lá no bar/ faço um brinde pros parceiro/ porque o lema nesta vida/ é gozar e gastar dinheiro (...) / na madrugada eu sou auge/ nas balada eu sou rei/ gostar de mim? / tanto faz, tanto fez” (MC Pablo, canção: Tanto faz, tanto fez 2013).

Mano Brown enquanto expoente do *hip hop* verde e amarelo, simboliza a comunidade periférica, retrata a construção do movimento de representação da periferia, uma vez que o *rap* é tido como a narrativa periférica, narrativa esta que foi capaz de gerar inclusão e proporcionou um espaço de enunciação dessa população subalterna. A simbologia por trás da figura do *rapper* foi o que incitou as críticas. O *rap* é porta-voz da periferia paulista desde a década de 1980, é aporte de contestação sócio política e construtor de um discurso periférico enquanto agente conscientizador.

A polêmica envolvendo a cultura de rua<sup>3</sup> ganhou força com o lançamento do clipe do *rapper* Túlio Dek, o “Estilo Gangstar” em julho de 2013. O que repercutiu e dividiu opiniões não foi a letra, mas sim o excesso de riqueza. O clipe conta com a participação do ex-jogador de futebol Ronaldo e são exibidos carros de luxo – *Ferraris*, *Lambourguines* e *low riders*, carros modificados para realizar saltos e manobras. As críticas giram em torno da presença dos *rappers* *Ice Blue*, dos Racionais MC's, e Helião, do RZO – ambos fazem parte da vanguarda do *hip hop* verde e amarelo. Os

<sup>2</sup> Termo cunhado por Toni C., em seu livro *O hip hop está morto! A história do hip hop no Brasil*, a fim de diferenciar o *hip hop* dos Estados Unidos e do Brasil.

<sup>3</sup> Por ter suas origens externas o *hip hop* verde e amarelo não possui o *status quo* do que é um cultura, posto que “no interior da ideologia do consumo, admite-se apenas a possibilidade de reprodução, seja de produtos, de formas de comportamento ou de arte” (Duarte, 1999, p. 18), todavia por não ter perdido a localidade da rua, esta continuou como referência de expressão e produção da arte juvenil, consolidou-se o termo “cultura de rua” reivindicando “para suas práticas, que, ao mesmo nível do discurso, não aspiram aos salões aristocráticos” porque “antes de ser um conceito, para eles é um modo de vida e expressão... eles a empregam num sentido que transcende a utilização antropológica mais ampla, para definir uma opção estética, poética e social.” (Azevedo e Silva, 1999, p. 75).

críticos acreditam que o *rap* mudou seu discurso; todavia, rebatendo as críticas, *Ice Blue* explica que os “moleques” perceberam que o *funk* possibilita um ganho maior de dinheiro, onde jovens com apenas três anos na indústria/produção do *funk* conquistaram bens materiais que *rappers* com quinze anos de carreira não haviam conquistado.

De acordo com Guimarães (1999), por ser um discurso dos excluídos e por fazer referência à violência - uma vez que esta é intrínseca ao cotidiano dessa população -, o *rap* se constitui num produto cultural aparentemente menos indicado ao sucesso junto a Indústria Cultural. Nas palavras de *Ice Blue*:

“os moleques se organizaram e perceberam que o *funk* Ostentação dá dinheiro, é o que abriu a porta, é o que vende o sonho. Caras com dois, três anos de *funk* já conquistaram coisas que cara com 15 anos de *rap* não conquistou... Os caras do *rap* não conquistaram nem sua própria casa... E a gente tem que continuar chancelando isso? “ (Entrevista de *Ice Blue*, concedida a Nobile, 2013).

Para Milton Salles – da velha escola do *hip hop*, ex-porteiro e dono de baile *black*, militante político da esquerda e do movimento *Black Power* dos anos 1970 – a força revolucionária do *hip hop* não está só na mensagem, mas também na postura, na atitude de continuar na periferia e não se vender à indústria milionária do disco e da televisão (Depoimento de Milton Salles, concedido à Amaral, 2005).

Existe entre os estilos, o *funk* e o *rap*, uma diferenciação que, para Dayrell (2005), é uma tentativa de construção de processos identitários separados. Por ambos terem a mesma origem, terem se edificado no mesmo espaço marginal da sociedade e terem o mesmo público-alvo - os jovens periféricos -, há entre os estilos afirmação de distanciamento no que se refere a construção das identidades. Percebemos as diferenças existentes no foco e no teor do discurso, o *rap* discursa sobre a desigualdade social, sobre as contradições estruturo sociais e sobre o relato cotidiano da periferia, já o *funk*, é a expressão da alegria, da festa e animação dessa população.

Uma das explicações até agora encontradas a respeito da mudança de discurso é percebida na fala de Renato Meirelles, diretor do Data Popular – instituto de pesquisa especializado nas classes C, D e E – em entrevista à gravação do documentário *Funk ostentação, o filme* da produtora Kondzilla. Segundo Meirelles, a vida da população periférica começou a melhorar e o discurso mudou para o da celebração, fato lembrado por ele é o de que o brasileiro gosta de celebrar cantando e dançando.



Isto posto, nossos questionamentos giram em torno da contradição entre o *funk* Ostentação e a realidade periférica. Para Boff (2014), a televisão cria um ideário de consumo que os jovens pobres nunca vão poder realizar – não poderão ou não poderiam? Jovens sem espaço para o lazer e cultura que são constantemente bombardeados por propagandas que discursam sobre um ideário de consumo tendo os *shoppings centers* como seu espaço ideal. Padilha (2010) percebe esses espaços como “manipuladores” da necessidade e publicidade, posto que lancem para todos os indivíduos sugestões “de que precisam se equipar com um ou outro produto fornecido pelas lojas se quiserem ter a capacidade de alcançar e manter a posição social que desejam”, a fim de desempenhar suas “obrigações sociais e proteger a autoestima”, dessa forma os consumidores de ambos os sexos, todas as idades e posições sociais “irão sentir-se inadequados, deficientes e abaixo do padrão a não ser que respondam com prontidão a esses apelos” (BAUMAN, 2008, p. 74).

Focando na aproximação e mudança da trilha sonora da periferia, nos questionamos: quais foram os motivos que levaram a isso? O que ocorreu nas periferias brasileiras que levaram a essa mudança de discurso? Nossa hipótese é a de que as melhorias das condições econômico sociais promovidas nos dois últimos governos federais, que levaram à “explosão do consumo”, foram o impulso gerador do *funk* Ostentação e da mudança da trilha sonora na periferia.

Esta dissertação está estruturada em três capítulos, além desta introdução e das considerações finais. O primeiro capítulo trata do contexto histórico das duas trilhas sonoras em questão; o segundo compõe o contexto político que deu origem ao *funk* ostentação e a mudança da trilha sonora da periferia, dando início ao tema do consumo; a sistematização das entrevistas e trabalho de campo, com ênfase no tema do consumo, estão no terceiro capítulo; e por fim, temos as considerações finais.

## **Objetivos**

- Analisar os estilos de vida propostos pelo *rap* e pelo *funk* e compreender a construção de ambos com relação à alteridade.
- Compreender quais fatores possibilitaram a mudança de discurso na periferia representada pelo *funk ostentação*.

## Metodologia

Antes de nos determos na metodologia da pesquisa, faz-se necessário explicar que o *hip hop* é constituído por quatro elementos, sendo eles: DJ – Disk Jókeis -, MC, grafite e *break dance*. A fim de discutirmos a mudança da trilha sonora da periferia, nos atentaremos particularmente ao *rap* – este composto pelo MC e pelo DJ. Os quatro elementos são indissociáveis na prática, mas a fim de análise podemos fazê-lo. Essa separação se justifica pelo recorte metodológico proposto para compreensão da mudança da trilha sonora na periferia paulista.

Optamos pelo desenvolvimento da pesquisa em dois momentos: gênese e dinâmica atual. A análise do tema foi dividida em três partes, sendo a primeira referente à gênese do *hip hop* e do *funk*. A segunda parte refere-se ao contexto político econômico do Brasil na última década, período que corresponde de 2008 a 2014 – tendo início neste ano em particular por ser o ano que se considera como o ano de surgimento do *funk* ostentação, fato defendido tanto no documentário sobre o *funk* ostentação da produtora Kondzilla quanto por Meirelles e Athayde no livro *Um país chamado favela*, e término em 2014 por ser o ano concluinte do primeiro mandato da presidenta Dilma Rousseff - alguns elementos que se mostraram de extrema importância ocorridos a partir do ano de 2015 também são levados em consideração. A terceira parte aborda o tema do consumo e a observação dos bailes de rua. Vale ressaltar que não há a intenção historiográfica de reconstruir com minúcia cada período analisado.

Sendo está uma pesquisa de caráter qualitativo e, em concordância com Hartmut (2006), sendo está basicamente composta por três vertentes – observação, experimento e *survey* – a presente pesquisa se deu através da vertente da observação, ou seja, através do registro de comportamentos e estados subjetivos, documentos, diários, filmes, gravações, que constituem manifestações humanas observáveis (HARTMUT, 2006). Ainda com Hartmut, assim como toda pesquisa qualitativa, nos atentamos aos seguintes passos: delineamento do tema; coleta de dados; transcrição; e preparação dos mesmos para a sua análise específica.

Considerando que o campo de pesquisa é a cidade e tratando-se de subculturas – geralmente associadas à sociedade complexas, como afirma Velho (1978), nos pautamos, prioritariamente, pela antropologia urbana, com aporte em José Guilherme Cantor Magnani. A antropologia urbana se preocupa e visa a compreensão dos “novos

atores políticos, protagonizando movimentos sociais, exigindo participação na sociedade” (MAGNANI, 1996, p. 28). Com Magnani nos preocupamos em mostrar como estes grupos utilizam e reutilizam os espaços da cidade e de que forma circulam pela mesma. Pautamo-nos nas categorias de *pedaço* e *mancha*. A categoria *pedaço* refere-se ao espaço intermediário entre a casa e a rua, é o lugar dos chegados, quando a sociabilidade se torna ponto de referência para distinguir determinado grupo. Porém, a utilizamos mais na especificidade de *pedaço do centro* (MAGNANI, 2003), é o espaço em que as pessoas não se conhecem, mas se reconhecem posto que trazem na roupa, postura corporal e linguagem sinais exteriores de pertencimento, “o pedaço a que pertencem... não se trata de espaço marcado pela moradia, pela vizinhança, mas o ‘efeito pedaço’ continua” buscam, dessa forma, um espaço de “aglutinação para a construção e o fortalecimento de laços” (MAGNANI, 2002, p. 16). A categoria *mancha*, por sua vez, refere-se à implantação mais estável, tanto na paisagem como no imaginário, de uma multiplicidade de relações entre seus equipamentos, edificações e vias. É uma forma de apropriação de lugares que servem de ponto de referência para um número maior de frequentadores, pessoas oriundas de várias procedências sem laços mais estreitos de afetividade (MAGNANI, 2002).

A escolha dessas duas categorias propostas por Magnani se justificam na forma de análise do território dos estilos musicais e do campo. Ao analisarmos territórios substantivos é preciso ressaltar que alguns deles têm caráter flexível, flutuante, nômade ou itinerante. A fluidez tanto do *funk* quanto do *hip hop* obriga-nos a flexibilizar noções como território, fronteira e identidade. Esses grupos parecem sempre transgredir e negociar fronteiras, não elaboram territórios marginais fechados dentro de seu *habitat* natural. Eles produzem territorialidades que são permanentemente conquistadas por eles em articulação ou tensão com diversas esferas da vida social (HERSCHMANN, 2005).

A pesquisa se iniciou pela coleta de dados e análise bibliográfica. Para a compreensão do contexto histórico, da formação dos estilos e do contexto político econômico do Brasil, nos debruçamos sobre bibliografia específica sobre os temas. Para falarmos do *rap* e do *funk* utilizamos autores como: Dayrell (2005), Herschmann (2005), Vianna (2009), Pimentel (1999) e Guimarães (1998); sobre o contexto político dos governos em questão: Caldeira (2010), Meirelles e Athayde (2014), Pochman (2012), Berringer e Boito (2013) e Souza (2012); sobre o tema do consumo: Bauman (2008), Canclini (2010), Douglas e Isherwood (2004); e como principais aportes

teóricos: Gimeno (2009), Gilroy (2001), Lévi-Strauss (2013), Bourdieu (2011), Amaral (2005) e Shwarz (1999). Lançamos mão de bibliografia específica, tais como sites e literatura proveniente da própria periferia. Valemo-nos, também de material de imprensa, levantando o tema em pesquisa na internet, nos periódicos, TV, entre outros.

Como dito anteriormente, esta pesquisa se pautou na observação participante, além de entrevistas. Utilizamos, de acordo com Magnani, o *olhar de perto e de dentro*, buscando além do registro e do reconhecimento da diversidade, o significado de tais comportamentos. O olhar de perto e de dentro visa identificar, descrever e refletir sobre aspectos excluídos da perspectiva dos de fora e de longe (MAGNANI, 2002).

A pesquisa de campo se realizou em bailes *funk* e eventos *hip hop* realizados prioritariamente na periferia da cidade de São Paulo, em particular na periferia da Zona Sul uma vez que o intuito é observar o cotidiano da periferia, o dia a dia. Neste sentido, a opção por esta Zona se deu pela facilidade do acesso, tanto ao lugar, quanto as pessoas – que deram início a Rede de Contatos. Mas o que entendemos por periferia? Conceitualmente, a periferia, ou subúrbio, é um termo utilizado para designar as áreas que ficam ao redor das áreas centrais de um dado aglomerado urbano, seja ele um município, distrito ou outra qualquer instância política. O termo também é usado para descrever cidades circunscritas a um núcleo metropolitano central. Nesta pesquisa o termo periferia é utilizado não enquanto divisão geográfica, mas enquanto divisão social. É o espaço caracterizado pelos bairros pobres e pelas favelas, que não é, necessariamente, constituído pelas classes C, D e E, embora esse seja o grupo que buscamos focar.

Como dito acima, foi na Zona Sul que se iniciou a minha Rede de Contatos. O termo *rede* refere-se, na antropologia, de acordo com Radcliffe-Brown, a parte constituinte do próprio sistema/estrutura social, posto que a sociedade seja definida pelo conjunto de relacionamentos sociais existentes, organizados sobre a forma de redes. É a interdependência grupal que forma um sistema social integrado. Neste sentido, as redes não indicam apenas ligação entre pessoas, mas também o intercruzamento de ligações entre elos e suas relações causais. Outra forma de uso do termo é enquanto decorrência de conexões pré-existentes (vizinhança, parentesco, amizade, trabalho, etc) dando origem a quase grupos, são relações semi formalizadas que não respondem por si pela formação sistêmica. É um instrumento de análise que envolvem conexões.

A construção da Rede de Contatos se deu primeiramente com pessoas que, sabia-se de antemão, tinham vivência nesses eventos. Isto feito, outra rede foi acionada, a vizinhança, pessoas que tinham acesso aos eventos ocorridos no bairro, assim como de trabalho – como, por exemplo, organizador de pancadão. Dessa forma, por conexões pré-existentes, não só pessoais, e relações já existentes, formou-se a Rede de Contatos. Os indivíduos envolvidos se tornaram informantes ou entrevistados. As entrevistas foram feitas com sete pessoas – homens e mulheres -, sendo os mesmos frequentadores de ambos os eventos. As entrevistas foram pautadas por roteiros semiabertos. Seguimos, sempre que possível, o roteiro de campo proposto por Magnani (1996), ou seja: identificação do ponto de referência; caminhadas de reconhecimento das áreas delimitadas; mapeamento dos roteiros internos, fronteiras e pontos de ligação; escolhemos as manchas, descrição dos cenários, atores e regras; observação direta e classificação – efeito de estranhamento atento à materialidade da paisagem e etnografia. Posto que,

“identificar os movimentos, os fluxos e as diferentes formas de apropriação no universo de significado dos atores é o primeiro passo para chegar a padrões mais gerais, responsáveis pela compreensão dos comportamentos articulados a outras instancias e domínios mais amplos da vida social” (MAGNANI, 1996, p. 38).

O estudo das cidades é importante, uma vez que, como nos mostra Magnani (2002), estas integram o sistema mundial, são decisivas no fluxo globalizado e na destinação das capitais, concentram serviços, trabalho, produzem comportamentos, determinam estilos de vida. Na busca pela compreensão do *hip hop* e do *funk*, analisaremos os estilos de vida propostos por ambos os estilos musicais. Posto que os estilos de vida sejam práticas rotinizadas e incorporadas em hábitos que se enfatizam nas pequenas decisões do cotidiano, nas disposições corporais, no discurso e nas opções de lazer. Servem de orientações mais amplas para práticas e experiências, são modos de agir e formas de estabelecer relações (DAYRELL, 2005). Sendo esta, também, a característica do fazer etnográfico no contexto da cidade, ou seja, “o duplo movimento de mergulhar no particular para depois emergir e estabelecer comparações com outras experiências e estilos de vida... no âmbito das instituições urbanas, marcadas por processos que transcendem os níveis local e nacional” (MAGNANI, 1996, p. 49 e 50).

O estilo de vida não é algo que possa ser transmitido, como nos mostra Dayrell (2005), ele é adotado ante a uma pluralidade de opções. As escolhas de estilo de vida

colocam-se como cenários institucionais que ajudam os agentes a dar forma as suas ações. Sua influência tende a ser universal independente das limitações advindas das situações sociais dos indivíduos, cada um, de acordo com o contexto social e histórico concreto, se defronta com uma disponibilidade de potenciais estilos de vida.

Nesta etapa de análise dos estilos de vida utilizamos Bourdieu e Hall. O primeiro, em particular por sua obra *A distinção* (2011), uma vez que nesta obra o autor analisa os comportamentos que “evidenciam” as distinções de classe sociais. Da mesma forma, propomos analisar os comportamentos que geram a distinção entre os estilos musicais, posto que, apesar de terem a mesma origem, o mesmo público-alvo e o mesmo espaço social de atuação, existem elementos que os diferenciam, assim como os acusam de adotar uma ou outra postura ante a realidade sobre a qual discursam. No que tange ao segundo autor, buscamos através de seus estudos, lançar luz à discussão sobre processos identitários. Hall aponta que a identidade é a narrativa de nós mesmos para os outros e é inseparável do discurso, isto posto a compreensão das mudanças de atitude dos jovens periféricos, tanto em relação ao consumo, como à estética e postura social podem ser compreendidas à luz da mudança da trilha sonora da periferia. Neste sentido, Hall (2006) aponta que a pluralidade de identidades presente nos indivíduos é percebida como uma fonte de tensão e contradição na autorrepresentação e na ação do ator social.

Sendo inseparável do discurso, a identidade deve ser considerada, de acordo com Lívio Sansone (2008), pelos impactos gerados pela circulação de bens culturais em forma de mercadoria, pois o consumo desses bens informa a constituição das identidades e é formado por elas. No decorrer da pesquisa o tema do consumo tornou-se indispensável para a compreensão da formação dos indivíduos envolvidos na cultura do *funk* ostentação, posto que na *sociedade de consumidores* os objetos consumidos trazem em si a identidade dos indivíduos (BAUMAN, 2008).

Do ponto de vista teórico, a discussão desenvolvida neste trabalho pauta-se na problemática acerca dos processos identitários e estilos de vida, práticas discursivas, consumo e, secundariamente, nas políticas públicas concernentes a economia.

## 1. Música e juventude: a gênese do *rap* e do *funk* e os estilos de vida

“Axé pra quem é de axé/ pra chegar bem vilão  
Independente da sua fé/ música é nossa religião...”  
(EMICIDA, canção: *Ubuntu Fristili*, 2013).

Nosso objetivo é compreender a mudança na trilha sonora na periferia paulistana, posto que a música seja parte integrante da experiência social, uma forma peculiar de simbolização da experiência vivida se faz necessário a contextualização histórica dos dois estilos em questão, o *rap* e o *funk*, assim como a breve exposição do contexto político do Brasil na última década. Percebemos o discurso musical como expressão simbólica da ordem social, ou seja, quando os indivíduos produzem o discurso musical, eles não operam apenas com sons, mas com a experiência social traduzida nos termos do discurso sonoro, uma espécie de recodificação da estrutura social em outros termos (SILVA, J, 1998).

A relação entre música e juventude foi apontada em diversas pesquisas (ABRAMO - 1997 e 2001, DAYRELL – 2005, GUIMARÃES – 1998 e 1999, HERSCHMANN - 2005, VIANNA – 1997, SILVA, J - 1998). A música é o principal produto cultural consumido pelos jovens, porém ela é mais vivida do que escutada. A música foi se tornando um dos principais códigos de diferenciação no processo de autonomia cultural dos jovens. É tida por eles como uma forma de expressar o que não conseguem dizer. É um meio de aproximar as experiências juvenis. Neste sentido, a música tende a criar um espírito e formas de comunidade que acabam por exercer grande poder de agregação. É um agente de socialização, posto que as práticas culturais também orientem comportamentos, hábitos e atitudes, é produtor de molduras de representação da realidade, arquétipos culturais – modelos de interação entre o indivíduo e sociedade e entre indivíduo e indivíduo (DAYRELL, 2005). A relação sutil e individual que se cria com a música, para Torti (apud DAYRELL, 2005), pode abrir espaço para o autorreconhecimento de expectativas e incertezas.

Ainda com Dayrell, vemos que a relação entre a música e as agregações juvenis é histórica, visível a partir do *jazz*. Paralelamente ao desenvolvimento da indústria fonográfica e da mídia,

“Desde os *teddy boys*, os *mods*, os *skinheads*, os *punks*, os *rappers*, os funkeiros ou os *clubbers*, dentre outros... todos constituem uma expressão de culturas juvenis que se concretiza em um estilo que reinterpreta e, muitas

vezes, subverte os códigos normativos e os significados dominantes na sociedade” (DAYRELL, 2005, p. 39).

A música *rap* – neste caso em particular, entendemos a música *rap* como música falada verbosamente e ritmada, acompanhada pela bateria eletrônica, pelos sintetizadores, pelos *samplers* controlados por um *DJ*, de fundamental importância para impulsionar o *hip hop* e os ritmos *funky*<sup>4</sup> em várias regiões do globo - serve como instrumento de conexão entre lugares, permitindo a troca de informações e saberes. Os jovens locais, partindo de oportunidades diferentes, reinterpretem os símbolos associados aos estilos juvenis globais (SANSONE, 2004). Entender como a música, mesmo tendo uma linguagem universal, assume características regionais distintas, parece-nos uma forma adequada de compreensão dos nexos entre o mundo e os lugares e o papel desempenhado pela cultura popular no território nacional (GOMES, 2012), posto que “a periferia pode adotar uma atitude reativa, por mais subjugada que seja, em relação aos ditames estilísticos provenientes do centro dos fluxos globais” (SANSONE, 2004, p. 202).

### 1.1 A música para além das barreiras geo culturais

A música no *Atlântico Negro*<sup>5</sup> tem mais poder do que a palavra, esta última é limitada pelas diferentes línguas que existem, “a música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia linguística e semântica surge em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos” (GILROY, 2001, p. 160), ou seja, a música é tida como elemento de identificação tanto em instituições tradicionais quanto em territórios negros sagrados. Neste sentido, a música atua aproximando distâncias e reestabelecendo os nexos de uma história fragmentada, rompida por cisões e violências de um passado comum. Na modernidade, a música adquiriu caráter de resgate da história dos antepassados com a característica de relato da experiência vivida. Todavia, como pontua José Silva (1998), a mobilização dos símbolos afros internacionalizados posteriormente perdeu espaço para os símbolos relacionados à cultura afro-brasileira, como por

---

<sup>4</sup> Nos trabalhos encontrados sobre a origem do *funk* é comum encontrarmos o y ao final da palavra. Já nos trabalhos que se referem ao *funk* atual perde-se a letra y ao final da palavra.

<sup>5</sup> O livro *Atlântico Negro* de Paul Gilroy (2001), trata do período escravocrata. Dentro dos navios negreiros a música é a referência de comunicação entre os escravos, uma vez que estes não partilhavam do mesmo dialeto.



exemplo, *Zumbi dos Palmares*, “A diferença é que eu vim pra sacar, não saquear. Pra num criar criaca e no fim meu plano miar. Vou ratar, distribuir pros remelento. E botar a cara de Zumbi em cada nota de duzentos” (EMICIDA, canção: Nóiz, 2013).

A antifonia<sup>6</sup> é característica dessa tradição cultural que abre portas para outras formas de expressão, tais como improvisação, montagem e dramaturgia, simbolizando e antecipando novas formas de relações sociais de não dominação. As “estruturas transnacionais que trouxeram à existência do Atlântico negro também se desenvolveram e agora articulam suas múltiplas formas em um sistema de comunicações globais constituídas por fluxos” (GILROY, 2001, p. 170).

As tecnologias da moderna civilização ocidental propiciaram o deslocamento da música estadunidense periférica da periferia para o centro cultural, ainda que permaneça a dominação/controlado das culturas populares. Espalhada pelo mundo, essa cultura musical foi assimilada e adaptada a cada realidade, foram desvinculados seus marcadores étnicos originais e origens históricas, explorados e adaptados. Essa internacionalização da música estadunidense “foi facilitada por um fundo comum de experiências urbanas, pelo efeito de formas similares de segregação racial... pela memória da escravidão, um legado de africanismos e um estoque de experiências religiosas definidas por ambos” e elaborou-se, dessa forma, uma nova metafísica da negritude internacionalizada, localizada em “espaços clandestinos, alternativos e públicos constituído em torno de uma cultura expressiva dominada pela música” (GILROY, 2001, p. 175).

A indústria cultural foi a responsável pela internacionalização da música negra estadunidense, esta se iniciou com o *soul*, que possui *James Brown* e *Ray Charles* como referências. O *soul* fora influenciado pelos grupos *Black Power*, *Black Panthers*<sup>7</sup> e pelos movimentos de direitos civis dos Estados Unidos. A base do *soul* é constituída pelo *rhythm and blues* e pelo *gospel* estadunidense. Foi um elemento importante dentro do movimento político dos negros dos Estados Unidos e esteve engajado na luta pelos direitos civis, pois possuía uma função conscientizadora.

Ao final da década de 1960, o *soul* se tornou um termo vago, sinônimo de

---

<sup>6</sup> Sf (Gr antiphonia) 1 espécie de sinfonia ou canto que, na música grega, se executa em diferentes vozes em oitava ou dupla oitava. 2 lóg contradição. Fonte: Dicionário online de português, disponível em: <<http://www.dicio.com.br/antifonia/>>.

<sup>7</sup> O Partido dos Panteras Negras que foi uma organização política extraparlamentar socialista revolucionária norte-americana ligada ao nacionalismo negro, fundada em 1966, na cidade de *Oakland*, Califórnia, por *Huey Newton* e *Bobby Seale*.

música negra e perdeu a *pureza* revolucionária, passou a ser encarado, por alguns músicos negros, como um rótulo comercial (GUIMARÃES, 1999). Por esse período a gíria *funky* passou de termo pejorativo para símbolo do orgulho negro. Tudo podia ser *funky*, uma roupa, um bairro, o jeito de andar e forma de tocar música, conhecida como *funk*. Essa cultura musical se espalhou pelo mundo e foi apropriada pelos *localismos*, pela realidade de cada lugar. Como, por exemplo, no Brasil temos a influência do repente nordestino e da embolada, na Jamaica o *regga maffin* – estilo de *reggae* falado - e nos EUA o *rap* (GOMES, 2012).

De acordo com Sansone (2004), o termo *funk*, no Brasil, começou a ser usado na década de 1970 - década em que o *soul* e o *funk* chegaram ao Brasil através da Indústria Cultural. Este se referia à música popular negra contemporânea advinda dos EUA. Por esse período o termo *funk* ainda era associado à música *soul*. O primeiro disco de *soul* gravado no Brasil tinha o título *What is soul? – O que é soul? -*, produzido em 1967 pela companhia brasileira de discos. A capa do disco de um lado apresentava uma foto de jovens brancos dançando – “que poderia ter sido tirada de qualquer disco dos *Beatles* daquela época” (SANSONE, 2004, p. 171) – e do outro uma descrição do que era o *soul*:

“Dia a dia surge uma novidade no mundo da música em todos os cantos do mundo. E cada inovação ganha sempre um nome pequenino, mas com a intenção de definir algo muito grande e elevado. Assim é o ‘*soul*’, a última inovação surgida no mundo da música e que consegue uma aceitação das maiores, principalmente pelo público jovem que, como sempre, é o primeiro a aceitar, adotar e beber o que vem com característica de novidade. As letras contêm mensagens de muito sentimento e ternura, embora o ritmo seja alegre e bem dentro da linha do que o jovem prefere e exige... É o que se dança e se canta em todas as boates ianques, em todas as ‘*caves*’ de Paris e do resto da Europa. E como o vento é que traz ligeiro as novidades musicais, num instante ele se fez presente no Brasil, onde aos poucos começa a infiltrar-se....” (SANSONE, 2004, p. 171/172).

Tanto o *rap* como o *funk*, são originários do *soul*. Este é a junção do *rhythm and blues*, a música profana com a música gospel. Era a trilha sonora dos movimentos civis e símbolo da consciência negra nos Estados Unidos na década de 1960. Ícone importante desse movimento era *James Brown*, com sua frase emblemática: “*Say it loud: I’m black and proud!*” – Diga em voz alta: eu sou negro e orgulhoso. Segundo Tella (1999), o *soul*, o *funk* e o movimento *Black Power* foram de extrema importância para o Brasil, pois os negros estadunidenses desencadearam um processo no qual a

diversão dos bailes *black* da década de 1970 só era completa se houvesse a conscientização.

“Nos anos 1960/70, a luta dos negros norte-americanos produziu, dessa forma, um som que pudesse ser também um instrumento de luta contra a discriminação e o preconceito. O *funk* passou a simbolizar o orgulho negro e, dentro de uma estratégia de reafirmar a autoestima desse grupo, tornou-se um sucesso musical e também comercial” (GUIMARÃES, 1998, p. 144).

Na década de 1970 os termos *soul* e *funk* foram usados, como nos mostra Sansone (2004), de forma indiscriminada, sem significarem o mesmo estilo musical. No final da década de 1970 os *DJ's* do Rio de Janeiro continuavam a falar em *soul* enquanto nos Estados Unidos esse estilo já era chamado de *funk*. As primeiras experiências com a música *soul* ocorreram nas discotecas da Zona Sul do Rio. Não demorou muito para que esse fenômeno recebesse a atenção da mídia, que o definiu como o “movimento *black soul*”. Este movimento espalhou-se por outras cidades, como São Paulo, Campinas, Recife, Porto Alegre e Salvador. As noites de bailes *soul* fomentavam o orgulho negro. A princípio “os ativistas negros identificaram os bailes *soul* como um lugar em que se buscariam adeptos. Jovens negros instruídos e menos instruídos reuniam-se para ouvir música soul e inspirar-se nas conquistas políticas e nas façanhas estilísticas dos negros norte-americanos” (SANSONE, 2004, p.). Ao final da década de 1970 o “movimento *black soul*” já estava encerrado. Com isso, o *funk* tornou-se a palavra-chave, constituindo-se como uma expressão cultural juvenil centrada no consumo coletivo da música.

Os bailes brasileiros foram mais influenciados pelo *funk* do que pelo *soul*. O *funk* configurou-se como o som dos jovens localizados nos subúrbios do Rio de Janeiro e São Paulo. Apesar dos *localismos* vemos que o termo *funk* varia em cada lugar. A popularidade do *funk* não foi a mesma em todas as cidades, antes de 2000 em São Paulo ou na região Sul do país, o *funk* não chegou a criar raízes populares. Em São Paulo, nas periferias paulistanas, o estilo popular era o *rap*, em Salvador o termo era entendido como equivalente a qualquer música dançante de base eletrônica. No Rio e em Belo Horizonte o estilo mais tocado nas noites, a partir dos anos 1980, era o *funk* produzido no Brasil e cantado em português (SANSONE, 2004).

Na década de 1970, no Rio de Janeiro, o movimento *funk* ficou conhecido como *Black Rio*, que chegou a ser considerado como subversivo, tendo alguns de seus produtores convidados a prestar esclarecimento sobre suas posições revolucionárias

“Depois de a mídia tornar aquele movimento conhecido como ‘*Black Rio*’, Paulão, dono da equipe *Black Power*, e Nitro e Don Filó, da *Soul Grand Prix*, chegaram a ser detidos pela polícia política da ditadura militar, o DOPS, que acreditava que por trás da organização dos bailes havia grupos revolucionários de esquerda” (PIMENTEL, 1997, s.n.).

Nesse período, os bailes tinham o caráter didático, introduziam personalidades, que já eram familiares aos frequentadores, a fim de inculcar o estilo *Black is Beautiful* – Negro é lindo. Porém este caráter didático não durou muito, foi transferido para o *rap* nos anos 1980. A cultura negra disseminada pelo *funk*, de acordo com Guimarães (1998), não se traduziu numa consciência afro-brasileira. A temática da política foi desaparecendo dos bailes cariocas. Após o *Black Rio*, os bailes começaram a chamar a atenção pela violência. Os grupos que frequentavam os bailes passaram a ser conhecidos como “galeras” e entre eles começaram a haver disputas que iam além dos bailes.

Nos anos 1980/1990, a marca distintiva do *funk* era a violência praticada pelas galeras. Estas agiam como uma forma de identificação grupal, onde não havia nenhuma preocupação em destacar uma identidade que fosse nacional ou étnica. Cecchetto (1997) evidencia dois momentos na dinâmica das galeras *funk*: o lúdico e o violento. Ambos são resultado da rivalidade entre grupos – os alemães<sup>8</sup> – que moram em áreas adjacentes. De forma convencional, essas disputas são tratadas como sendo territoriais e a relação criada entre o *nós* e o *eles* não recorta as relações entre as classes sociais, são disputas interclasse. As rixas são antigas, do lugar de origem das galeras, podendo ou não ter sido geradas dentro dos bailes e/ou como desdobramento da reorganização do poder paralelo em suas comunidades. Entretanto, ainda que influenciado pelo *black Rio*, o *funk* na Bahia nunca fora associado a nenhum tipo de violência, posto que, assim como em São Paulo, não há as disputas entre as “galeras”, sejam elas físicas ou simbólicas – como veremos a seguir. O ideal era participar da sociedade moderna. (SANSONE, 2004).

Em meados anos 1990, houve a criminalização do estilo em decorrência dos arrastões que ocorreram nas praias cariocas em 1992. Este fato repercutiu negativamente e de forma escandalosa, mobilizando a polícia, políticos, empresários e administradores públicos, o estilo passou de diversão a caso de polícia (DAYRELL,

---

<sup>8</sup> Os *alemães* são, não só para os que estão inseridos na cultura *funk*, os outros, sejam eles de outro grupo ou de outra comunidade.

2005). O *funk* não foi o responsável pelo início dos arrastões, mas, sem dúvida, ajudou a acelerar seu processo de popularização (HERSCHMANN, 2005). Como vimos com Cecchetto (1997), os confrontos já existiam e faziam parte da estrutura dinâmica da festa.

Os bailes foram de suma importância para a disseminação do *funk* – e posteriormente do *rap* – e do processo de conscientização da população periférica. Essa disseminação se deu nos grandes centros urbanos, Rio de Janeiro e São Paulo. No Rio os bailes eram considerados como uma atividade suburbana, existiam alguns bailes na Zona Sul, geralmente localizados perto de favelas e frequentado pela juventude de baixa renda, porém, estes não se comparavam em tamanho e empolgação aos bailes das comunidades. Na década de 1980 o número de frequentadores beirava 1 milhão distribuídos em 700 bailes. Em nenhuma outra cidade brasileira o *funk* atingiu as proporções que atingiu no Rio de Janeiro (GUIMARÃES, 1998).

À época, a questão que se colocava era se os bailes *funk* tinham caráter de resistência à cultura dominante ou era apenas um produto do colonialismo cultural. Entidades do movimento negro, como o IPCN – Instituto de Pesquisa das Culturas Negras -, resolveram apoiar os dançarinos de *funk*. Carlos Alberto Medeiros, membro da diretoria do IPCN, publicou um artigo no Jornal de Música, onde denunciava a crescente cooptação do samba pela classe média branca, para ele “dançar *soul* e usar roupas, penteados e cumprimentos próprios não resolve... o problema básico de ninguém. Mas pode proporcionar a necessária emulação para que se unam e ... superem suas dificuldades” (GUIMARÃES, 1998, p. 146). Os símbolos internacionalizados da luta contra a discriminação racial surgiram como primeira estratégia de desconstrução do mito da democracia racial, “a partir de referenciais externos os *rappers* passaram a representar de forma mais intensa o desejo da juventude negra em exprimir questões relativas à discriminação ocorridas internamente. Elaboraram, então, nos seus próprios termos, a crítica a democracia racial” (SILVA, 1998, p. 97). Os símbolos externos foram mobilizados e passaram a ser interpretados como parte de uma história comum a diáspora negra. A discussão e desconstrução do mito da democracia racial não começou com o *rap*. No meio acadêmico essa discussão já estava presente, como no relatório de Florestan Fernandes e Roger Bastide apresentado junto a UNESCO nos anos 1950<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> “Nos anos 50, Florestan Fernandes e Roger Bastide iniciaram uma série de estudos patrocinados pela UNESCO e que tinha como objetivo verificar o suposto caráter democrático das relações raciais no Brasil. Estes estudos

Contudo, para os periféricos que se viam longe desse universo, essa desconstrução começou se deu através dos *rappers*.

Vale ressaltar que essa discussão em torno da homogeneização ou não homogeneização é decorrente de os EUA, no Pós Segunda Guerra Mundial, serem vistos como o lugar em que as culturas se espelham, destruindo, dessa forma as expressões locais. A discussão a respeito da homogeneização – ou Macdonaltização/ Nikezação – se tornou mais presente nos países latino americanos, uma vez que a ideologia nacional desenvolvimentista influenciou a oposição entre cultura nacional e cultura estrangeira. Essa oposição fundou a tese do imperialismo cultural estadunidense, que ganhou força com a crise da cultura de massa nas décadas de 1960/ 1970 (NETTO, 2014).

Por esse período, final da década de 1970 e início da década de 1980, eram poucas as pessoas envolvidas com o movimento *hip hop* e que faziam referência a ele. As expressões *funk* eram mais comumente ouvidas, tais como: *funk* pesado, balanço e *funk*. Na década de 1980, o *funk* foi se afirmando no Rio de Janeiro enquanto o *rap* – um dos elementos do *hip hop* - começava a encontrar um terreno propício para se desenvolver, esse terreno era a periferia paulistana. (HERSCHMANN, 2005). Contudo, na baixada santista o *funk* manteve forte presença. Estes se inspiravam no gênero *funk* carioca, o *Proibidão*, como o MC Frank e o Menor do Chapa – sendo que este último aderiu ao estilo ostentação.

O *hip hop*, por sua vez, chegou ao Brasil através da dança e da pintura, o *break* e o grafite. Chegaram ao Brasil na década de 1980 através da televisão e do cinema, através dos filmes e videoclipes. As formas de adquirir conhecimento sobre o estilo eram através de pessoas que tinham acesso a filmes e/ou tinham a oportunidade de viajar para o exterior e que traziam consigo – através de revistas ou novos passos de dança - e repassavam para os outros, uma das práticas mais comuns no *hip hop*, como afirma Gomes (2012), o “tráfico de informações”.

Nos anos 1990, ao contrário do que ocorreu nos EUA onde o *funk* e o *hip hop* mantiveram uma relação de continuidade (SILVA, J, 1998), no Brasil o *funk* e o *rap* se separaram explicitamente e opuseram duramente, os “alienados” e “conscientes”. Esse

---

culminaram na modificação substancial da interpretação até então vigente acerca das relações raciais no contexto da sociedade brasileira. De uma sociedade tida como racialmente resolvida passamos à constatação de que os grupos raciais se posicionam diferentemente no interior da ordem social e de que a distribuição das posições sociais está ligada ao preconceito e à discriminação racial praticada contra os negros”. Mais em: <http://reflexoes-rupturas.blogspot.com.br/2007/12/questo-racial-analisada-por-florestan.html>.

“desejo de opor, de se diferenciar, de ser si mesmo” é percebido como forma de construção das identidades de ambos os estilos e dos jovens que se inserem nos espaços dos mesmos (DAYRELL, 2005), posto que ambos nasceram no mesmo contexto e se difundiram no mesmo espaço social. Como nos mostra Lévi-Strauss, “os homens elaboram culturas diferentes em razão do afastamento geográfico”, todavia, “ao lado das diferenças decorrentes do isolamento, há aquelas, igualmente importantes, devidas a proximidade: desejo de se opor, de ser si mesmo” (LÉVI-STRAUSS, 2013, p. 37).

Neste cenário musical dos anos de 1970 a 1990, Guimarães (1999) mostra que, curiosamente, o *funk* não conseguiu produzir nenhum cantor/grupo nacional de sucesso. Posto que com exceção do *hip hop* e de *pop stars* como *Michael Jackson*, a música advinda dos Estados Unidos não era muito vendida no Brasil, não dava lucro para a Indústria Fonográfica, além de o *funk* estar associado a práticas violentas que dificultam a popularização desse estilo musical e sua assimilação para fora das periferias.

Neste contexto até os traficantes eram contrários ao *funk*, eles declararam que “livrariam a Zona Sul desses garotos, já que eles trouxeram mais policiamento para essa área, o que não era bom para os negócios”, neste sentido a “imagem do caos era associada aos funkeiros, o comando do narcotráfico, ao contrário, surgiu como uma imagem espelhada das forças da ordem, das forças de segurança pública” (GUIMARÃES, 1999, p. 148).

Todavia, assim como no *hip hop*, a violência é uma violência praticada por eles e contra eles (GUIMARÃES, 1999 e SOUTO, 1997). Uma vez que os jovens periféricos são as vítimas preferenciais da violência, seja ela policial, do narcotráfico ou de matadores em geral. Os funkeiros são vítimas da violência cotidiana e, em seus discursos, buscam nas galeras - com nomes de morros e favelas - a pátria que não conhecem (*DJ Malboro* em entrevista cedida a GUIMARÃES, 1998). A problemática da violência é cara e constitutiva da sociedade brasileira. Esta possui uma forma cíclica, o Estado pratica a violência contra população, mas esta também apoia a violência quando em defesa dos seus direitos individuais. Tanto a violência policial quanto as práticas particulares de vingança são apoiadas por toda a população, inclusive a população mais pobre, a quem, a violência policial é frequentemente dirigida (CALDEIRA, 2000).

Souto (1997) nos mostra que apesar de não ter produzido nenhum cantor/grupo nacional de sucesso, o *funk* pode ser visto como uma invenção de mercado. Este cria e

promove a profissionalização de diversas categorias de trabalhadores, a incorporação de outros – jornalistas e publicitários – e a transformação de alguns agentes, em sua origem pequenos produtores independentes, em empresários culturais.

## 1.2 A dinâmica atual do *rap* e do *funk* no Brasil

“... Irmão, você não percebeu  
que você é o único representante do seu sonho na face da terra?  
Se isso não fizer você correr chapa, eu não sei o que vai...”  
(EMICIDA, canção: *Levanta e anda*, 2013).

No atual cenário da música *funk* e *rap* no Brasil, o *funk* conquistou o lugar central dos bailes nas periferias de São Paulo. A partir da década de 1980 o *funk* foi sendo substituído, na periferia paulistana, pelo *hip hop*, mas manteve sua influência nas periferias cariocas. Por esse período o *funk* fora influenciado pela Batida *Miami*.

Em 1989, no Rio de Janeiro, as músicas passaram a ter letras em português e os temas tratavam do cotidiano da periferia como violência e pobreza, fato que alavancou o sucesso do *funk*. “Ao se ‘abrasileirar’, o *funk* deixou de ser apenas fundo musical para a dança para ser também e crescentemente porta voz, criando uma cadeia de produção e consumo que se estende para muito além do baile” (SOUTO, 1997, p. 64). As letras eram descrições do amor, da violência e da injustiça social. Também tinham as letras apimentadas e sexualmente alusivas, porém não apoiavam a violência sexual contra a mulher, o que, de forma geral, difere o *funk* do *hip hop* estadunidense (SANSONE, 2004).

Entretanto, à medida que o *funk* foi se “abrasileirando”, foi se afastando do referencial *hip hop*, porém parte da juventude mais politizada permaneceu fiel ao movimento. O auge do *funk* carioca se deu na década de 1990. Com a violência aumentando entre as galeras foi lançada uma campanha policial e midiática contra alguns clubes, justificando-se pela poluição sonora, instigação à violência e cumplicidade com os chefes de quadrilhas criminosas, houve até a instalação de uma CPI – Comissão Parlamentar de Inquérito -, o que terminou por reduzir a violência. A estigmatização da imagem dos funkeiros levou ao fechamento de vários bailes pela polícia, os bailes viraram uma prática marginal. Por esse período o *funk* carioca fez uma tentativa de se contrapor à campanha de criminalização, estimulando os MC’s a cantarem temas sociais e criticar a violência, esta tentativa ficou conhecida como “*funk*



consciente”. Foi uma tentativa dos MC’s de promover uma espécie de “higienização”, retirar o que promoveria a violência a fim de tentar adequar-se ao mercado musical.

Esta tentativa, contudo, se assemelha ao movimento da cultura hegemônica, dentro das expressões culturais populares, de reprimir as expressões das camadas mais baixas consideradas perigosas ou desenvolver um processo de reelaboração das mesmas. É uma espécie de domesticação em que são introduzidos valores considerados socialmente legítimos que ocultam uma situação de dominação social e étnica, tal qual se fez com o samba, a feijoada e a malandragem (DAYRELL, 2005).

Vale ressaltar que a violência juvenil, de acordo com Souto (1997), não pode ser dissociada da violência mais geral e multifacetada que permeia a sociedade brasileira. A violência juvenil espelha uma crise moral, cujos sintomas se traduzem no descontentamento dos jovens, na falta de projetos em relação ao futuro, na apatia e descrença, no esgotamento dos laços de solidariedade e numa ideologia de individualismo e de consumismo desenfreado. Pode também ser percebida como resultado de uma ordem econômica que lhes oferece poucas alternativas de inclusão qualificada, levando-os a uma marginalização da esfera do trabalho e do consumo, o que reforça o sentimento de estar à margem da sociedade. Não deixa de ser ainda uma resposta perversa a um contexto de desprezo e discriminação social que recebem da sociedade, formando um caldo de uma cultura que promove comportamentos violentos.

Nos anos 2000 o *funk* “abrasileirado” ressurgiu e foi ficando cada vez mais sensual, período conhecido como o *new funk* – novo *funk* - e dominou outros espaços dominados por outros estilos. Neste período as letras tiveram seu caráter rebelde de certa forma expurgado e sua força advinha do cotidiano dos pobres e das letras sexualizadas, como dizem alguns autores, o *pornofunk* (SANSONE, 2004). Na periferia paulista, o *funk* mantivera forte presença na baixada santista, que se inspirava nos funkeiros cariocas. O gênero Proibidão influenciou o *funk* paulista no novo estilo *Ostentação*. Este, como já mencionado, surgiu na primeira década do ano 2000 e discursa sobre a “sucessagem” e sobre uma vida de luxo. A vertente da ostentação não toca nas rádios, não tem CD’s para comprar ou músicas para fazer *download* no iTunes, sua única forma de divulgação é a internet – por este motivo é inviável conhecer as datas exatas de lançamento das músicas, uma vez que nem todos os clipes são oficiais e/ou possuem tais dados. Em junho de 2011, o Mc *Boy* do Charme lançou no *Youtube* o clipe *Mégane* que fala sobre qual seria a possível reação da “galera” caso ele aparecesse

no baile de *Mégane*. Este vídeo teve três milhões de acessos e se tornou referência para os MC's paulistas. O MC Danado, que hoje é tido como uma das referências do *funk* ostentação, tem em uns de seus vídeos mais populares 10 milhões de acessos.

Membros do *hip hop* criticam esse novo estilo, pois este – mesmo com a recente melhora na periferia – não condiz com a realidade dos moradores das favelas. Este fato nos é lembrado pelos *rappers* que se opõem ao estilo, como é o caso do Dexter, ex-integrante do grupo 509-E

“... nesse mundinho que você vive tudo é muito legal/ natural, demais... /pra nós eu não vejo tudo isso rapaiz/ bom sabe no mundão, na prisão, na FEBEM, na favela ou no beco/ tudo é muito aquém ir além é pra quem tem/ tá nas condições, porém *do jeito que eles cantam/ tá sobrando milhões/ onde tá que eu quero também?*/ diz aí já cheguei no vermelho/ nos faça sorrir/ na verdade esse seu mundo é um conto de fadas/ ...não vemos nada/ é muito *glamour*, muita ostentação/ *Juan Carlos Abadia do rap? Sei não/ talvez você seja um cara pra frente de mais/ e nós apenas uns cara esquerda ineficaz/ que não faz nada mais do que se preocupar/ com o futuro, as crianças, um mundo melhor...*” (DEXTER, canção: Não vejo nada, 2013, grifo nosso).

Nesse trecho percebemos que a crítica dirigida ao *funk* ostentação refere-se ao seu discurso, este incondizente com a realidade das periferias, melhor dizendo, não é a realidade de todos os moradores da periferia – veremos isso mais adiante. Apesar das melhorias sócio econômicas possibilitadas pelo consumo, a vida na periferia não é das melhores. A inclusão pelo consumo traz melhorias materiais, contudo a educação, a saúde, transporte e a segurança continuam precários.

O discurso da ostentação trata dos prazeres imediatos, tal qual nos mostra Bourdieu (2011), que são característicos das classes populares. É uma forma de “materialismo espontâneo”, uma recusa a entrar na contabilidade dos prazeres e sofrimentos, dos ganhos e despesas. É certo, como nos mostra o autor, que essa propensão de subordinar os desejos presentes aos desejos futuros depende da razoabilidade do sacrifício, da possibilidade de obter satisfações futuras superiores às satisfações sacrificadas. É uma forma de *cálculo econômico*, um hedonismo cotidiano que leva a tomar as raras satisfações do presente como a única filosofia concebível para aqueles que “não tem futuro”.

Nesse sentido, Souza (2013) defende que a questão do futuro é percebida de forma diferenciada pelas classes sociais brasileiras. Os pobres, por exemplo, vivem o “aqui e agora”, não desenvolvem o pensamento prospectivo, não percebem o futuro como mais importante. E quem não pensa ou planeja o futuro, literalmente não tem

futuro, é um materialismo prático, um dos componentes mais fundamentais do *ethos* (BOURDIEU, 2011). Os desejos expressos pelo *funk* ostentação e os desejos aos quais se referia Bourdieu são outros, mas a lógica permanece a mesma. Esse imediatismo é facilmente percebido nas classes subalternas.

“o futuro tá com Deus/ por isso só vivo o presente” (MC GUIMÊ, canção: Vida de bacana).

“... e o pior é ter que ouvir de alguns "bico sujo" / que a gente não presta/ Porque de segunda a segunda... / Ah, é nós nas festas / isso é o que nos resta, pra mim e pra minha gangue...” (MC GUIMÊ, canção: Na pista eu arraso).

O *rap* e o *funk* possuem a mesma origem, “são frutos da mesma árvore, mas vão por caminhos completamente diferentes” (MV Bill em entrevista ao site Vírgula – UOL, 2013). Ambos são herdeiros da música estadunidense, surgem em contextos sócio econômicos similares e ambos são voltados para o mesmo público. Nesse sentido, percebemos que existem disputas entres os dois estilos. Esse confronto se dá como uma forma de diferenciação e construção de uma identidade (DAYRELL, 2005). Todavia um estilo se inspira no outro, notamos semelhanças entre o *funk* e o *rap*, o primeiro têm suas vestimentas e as produções dos videoclipes inspiradas no segundo – roupas, acessórios e até mesmo na postura agressiva. Contudo, vale ressaltar que o *rap* estadunidense é diferente do *rap verde e amarelo* (Toni C. 2012). Como nos mostra Bill, nos Estados Unidos

“a coisa ganhou um outro rumo, foram consumidos pela indústria, que é a maior do mundo... passou a dominar as paradas da *Billboard*<sup>10</sup>... sempre no topo das mais tocadas... também ficou refém da falta de conteúdo... no Brasil onde o *hip hop* não estourou... ele ainda mantém esse discurso” (MV Bill em entrevista ao site Vírgula – UOL, 2013).

O *funk* ostentação não gerou somente críticas por parte dos *rappers*, gerou também certa “aproximação”<sup>11</sup> com o estilo. Proximidade esta que tem sido duramente criticada pelos membros da cultura de rua e por atores de outros campos, como

<sup>10</sup> *Billboard* é uma revista semanal norte-americana especializada em informações sobre a indústria musical. Conhecida também como *The Music Bible* ("A bíblia da música") foi fundada em 1894, tendo como foco inicial o mercado publicitário, mas passou a tratar apenas de música a partir de dos anos de 1950. E faz parte da *Prometheus Global Media*. Mais em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Billboard>>.

<sup>11</sup> Utilizamos as aspas posto que o que ocorreu de fato foi uma abertura a outras formas da música *rap*, além de, entre o *funk* ostentação e o estilo *gangsta*, existirem diferenças.

jornalistas – como na reportagem de Nobile<sup>12</sup> ao Jornal Estado de São Paulo, intitulada “Rap para quem?” (2013). As críticas apontam para uma mudança de discurso por parte dos *rappers*. Renato Meirelles, em entrevista ao documentário sobre o *funk* ostentação da produtora Kondzilla, diz que os protestos presentes nas manifestações culturais da periferia estavam relacionados ao fato de que ser das classes C e D dificultava a busca por emprego por morar em uma favela, entretanto “... quando a vida das pessoas começa a melhorar, o discurso dessas pessoas muda para o de celebração... E o brasileiro gosta de celebrar isso cantando e dançando” (COSTA, 2012).

De acordo com Costa (2012) o foco que o *funk* ostentação dispensa ao luxo, a riqueza e a “sucessagem” possibilitou uma mudança de cultura entre os jovens. O padrão antes visto pelo *hip hop* como vilão, é tido, pelo *funk*, como alguém que se deu bem na vida, que alcançou o sucesso. De fato, o que eles verdadeiramente buscam é ser “patrão”, tendo como lema “viver pouco como rei e não velho como um zé” (SANCHES, 2014, s. n.).

Tais críticas direcionadas ao *funk* ostentação e aos *rappers* que, supostamente, aderiram ao estilo *PIMP*<sup>13</sup>, ganharam fôlego com o lançamento do videoclipe do *rapper* Túlio Dek. Este, apesar do excesso de luxo, riqueza e ostentação, não perdeu a localidade da rua, a mensagem, mesmo que modificada, ainda é para a periferia e fala sobre o que essa população almeja. Verificamos isso no trecho a seguir:

“... meu povo na TV sem perspectiva e fé/ de São Paulo, fácil ver como a vida é/ dinheiro o prefeito quer, o governador quer, os polícia tudo quer eu e meus irmão de fé quer.../ vamos agir com cautela e reuni pra se organizar e pensar/ fortalece a favela e conta com a rapá nos progresso que tá/ e na floresta de pedra é temporada de caça e nós vamô embaça...” (TÚLIO DEK, canção: *Estilo Gangstar*, 2013).

Concordamos com Meirelles e Athayde (2014) que o Brasil passou nas últimas décadas por mudanças em sua estrutura social, que trouxeram melhorias para a periferia. As políticas de distribuição de renda dos governos Lula e Dilma alçaram grandes parcelas oriundas das classes C e D à condição de consumidores, seria a "nova classe

<sup>12</sup> Lucas Nobile, redator do Jornal Estado de São Paulo.

<sup>13</sup> O PIMP é o estilo *gangsta* na versão século XXI, que renovou e reatualizou a linhagem iniciada nos fins dos anos 1980 por Ice T. O estilo PIMP foi muito bem defendido por 50 Cent em seu disco de estreia de 2003, *Get Rich or Die Tryin'* (Fique rico ou morra tentando), e ele conseguiu, é o típico *self made man*. No *gangsta* o que conta é a atitude, os *rappers* adotam uma postura agressiva que reinsere as divergências locais das ruas no contexto do movimento *hip hop*, valorizam o discurso sexista, a experiência da violência e a linguagem pornográfica. No Brasil a tendência *gangsta* tem sido traduzida como referência musical, não gera conflitos. Fonte: Silva, 1998.

média", o que trouxe outros olhares para esse espaço social. A esse respeito RDC 6<sup>14</sup> afirma que a vida na periferia melhorou “porque a sociedade começou a ver os povos da periferia como um todo e não como antigamente que era somente pessoas pobres”<sup>15</sup>

A periferia “virou moda nas tela” (INQUÉRITO, 2010), ganhou visibilidade internacional, particularmente, através dos filmes adaptados de livros, entre os mais famosos: Cidade de Deus, Tropa de Elite I e II, pela minissérie Cidade dos Homens assim como as telenovelas que, antes tinham alguns núcleos que se passavam na periferia, neste ano de 2015 temos uma telenovela cujo núcleo central é a favela de Paraisópolis – I Love Paraisópolis – da rede Globo. Contudo, a favela não é um tema novo nas telonas, sua representação no cinema ocorre desde 1990. Estas representações mostravam uma população marginalizada que gostava de carnaval e de samba, a violência representada era de assalto e jogo do bicho. Com o passar do tempo, essas representações se tornaram muito mais violentas. O tráfico de drogas dominou as favelas e este utiliza a violência exacerbada como forma de promoção pessoal e respeito (SCHWARZ, 1999).

Com a recente mudança econômica e com a visibilidade internacional que a favela ganhou, em particular, com o cinema, divulgaram-se, também, as suas produções musicais. Todavia, tanto o *rap* quanto o *funk*, mesmo que não sejam um símbolo nacional, dão uma boa dimensão do contexto fragmentário e disruptivo, ao contrário do samba que sugere uma perspectiva ordenada, coesa e não violenta do país, onde convivem harmoniosamente inúmeras diferenças socioeconômicas e culturais, esses estilos sugerem contradições, diferenças e fraturas sociais profundas (GUIMARÃES, 1999).

### 1.3 Os discursos do *funk*, do *rap* e os estilos de vida

*“... só vou desistir, abortar minha missão  
quando a educação aqui virar ostentação...”*  
(INQUÉRITO, canção: Versos Vegetarianos, 2014).

*“... Nós somos todos iguais, a sociedade que diferencia*

---

<sup>14</sup> A fim de preservar a identidade dos entrevistados seus nomes foram omitidos e, como não podemos utilizar seus verdadeiros nomes, optamos por não utilizar, também, nomes fictícios. Os entrevistados serão referidos como RDC (rede de contato) 1,2,3 e etc.

<sup>15</sup> Depoimento de RDC 6, 26 anos, atendente de telemarketing, ensino médio completo, pardo, concedido a esta pesquisa em set/2015 (neste caso foi feita o reconhecimento social da cor pela autora, uma vez que o entrevistado não respondeu a essa questão).

*Valoriza quem já tem e esquece da periferia...”*  
(MC GUIMÊ, canção: *Você vale o que você tem III*, 2011).

Como vimos acima, nessa era de velocidade, comunicação e globalização, as expressões culturais tendem a se desnaturalizar/ desterritorializar no imaginário social, perdendo a fidelidade com os territórios originais. As expressões culturais tornam-se uma montagem multinacional. Adotar estilos que foram produzidos em outro país implica no reconhecimento de experiências similares que resultam na adoção das mesmas referências.

O *rap* e o *funk* são espaços privilegiados de produção dos jovens enquanto sujeitos sociais. São articuladores de identidades e referências na elaboração de projetos individuais e coletivos. Ambos colocam na cena pública a diversidade e as contradições vividas pela juventude das camadas populares. Estes estilos são manifestações simbólicas das culturas juvenis, um conjunto de elementos materiais e imateriais que os jovens consideram representativos de sua identidade individual e coletiva (DAYRELL, 2005).

A construção de um estilo implica na organização ativa e seletiva de objetos, apropriados, modificados, reorganizados e submetidos a processos de ressignificação articulando atividades e valores que produzem e organizam uma identidade do grupo (DAYRELL, 2005). É um processo de *bricolage* e de homologia, uma combinação hierarquizada de elementos culturais - textos, artefatos e rituais. A dimensão simbólica é utilizada pelos jovens como forma de comunicação, expressa nos comportamentos e atitudes. A música, a dança, o corpo e o visual são mediadores que articulam grupos.

O *Welfare State*<sup>16</sup> possibilitou a criação de uma base social para a juventude. A crise da autoridade patriarcal levou a ampliação das esferas de liberdade juvenil e modernização dos usos e costumes, ao florescimento de um mercado de consumo dirigido aos jovens. Com a expansão dos meios de comunicação em massa possibilitou-se o aparecimento de uma cultura juvenil, com um novo padrão de comportamento e de valores. As culturas juvenis são modos de vida específicos e práticas cotidianas dos

---

<sup>16</sup> O Estado de bem-estar social é um tipo de organização política e econômica que coloca o Estado como agente da promoção social e organizador da economia. O Estado é o agente regulamentador de toda vida e saúde social, política e econômica do país em parceria com sindicatos e empresas privadas. Os Estados de bem-estar social desenvolveram-se principalmente na Europa. Esta forma de organização político-social se originou da Grande Depressão e se desenvolveu ainda mais com o fim dos governos totalitários da Europa Ocidental. No continente europeu, as fundações do Estado do Bem Social foram elaborados por conservadores e liberais econômicos no final do século XIX como alternativa ao socialismo a fim de evitar a união de trabalhadores e que os ideais socialistas se tornassem mais intensos. Fonte: < [http://pt.wikipedia.org/wiki/Estado\\_de\\_bem-estar\\_social](http://pt.wikipedia.org/wiki/Estado_de_bem-estar_social)>.

jovens que expressam significados e valores. São um conjunto de significados compartilhados e símbolos específicos que expressam a pertença a um grupo. O processo de construção das culturas juvenis deve ser entendido no contexto da origem social e das condições concretas de vida na qual os jovens estão sendo socializados.

Na década de 1950 e 1960, descobriu-se o segmento juvenil como importante fatia do mercado. Os movimentos juvenis que passaram a questionar o estilo de vida oferecido pela emergente sociedade de consumo de massa e a organização capitalista do pós-guerra, que mudaram significativamente os parâmetros de análise dessas expressões sociais (HERCHMANN, 2005). Na construção dos modos de vida juvenis, o mundo cultural é central. O CCCS<sup>17</sup> – *Center for Contemporary Cultural Studies* (Centro de Estudos Culturais Contemporâneos) – formulou a noção de *subcultura*. Esta seria a articulação entre as culturas familiares, a cultura dominante e o grupo de pares. São modos de elaboração de respostas culturais e tem como função expressar e resolver as contradições enfrentadas na classe de origem e expressam uma forma de resistência ritual ante os sistemas de controle cultural, dotando os jovens de uma nova identidade social. As subculturas são espaços de autonomia e autoestima, de construção de novos valores em oposição e resistência a um código cultural padrão. Estas fazem uma apropriação e reelaboração dos elementos simbólicos da cultura dominante.

No Brasil, da década de 1970 em diante, as análises sociológicas preocupavam-se em caracterizar as manifestações juvenis como políticas ou não, não se pensava na questão da cultura. O modelo de intervenção política levado a efeito pelos jovens da década de 1960, se comparados diretamente às manifestações juvenis das décadas seguintes, esvaziam completamente estes últimos de seus significados. Os grupos juvenis recentes buscam intensidade no lazer em contraposição a um cotidiano que se anuncia como medíocre e insatisfatório, parecem assumir o fato de que não tem e não são capazes de produzir grandes projetos de transformação e que sua ação só pode ser a de assumir a perplexidade, denunciar o presente e submeter à prova os projetos existentes (HERSCHMANN, 2005).

O *rap* e o *funk* são uma produção cultural gerida por jovens da periferia,

---

<sup>17</sup> Nos finais dos anos 50 do século XX, alguns pesquisadores britânicos congregaram-se em torno do que se haveria de tornar, em 1964, no *Centre for Contemporary Cultural Studies* da Universidade de Birmingham, para investigar questões culturais desde a perspectiva histórica, tendo fundado um novo campo de pesquisa sobre os fenômenos comunicacionais em sociedade. Esse novo campo de pesquisa ficou conhecido pela denominação de Estudos Culturais, enquanto a nova escola de pensamento se denominava Escola de Birmingham. Fonte: < [http://www.infopedia.pt/\\$escola-de-birmingham](http://www.infopedia.pt/$escola-de-birmingham) >.

demonstram a vitalidade cultural e o impulso que estes têm em se envolver em atividades criativas. A consciência artística é ativada nesses espaços, não há uma hierarquia e sim horizontalidade no processo de criação cultural. A escolha e adesão a um estilo musical envolvem determinantes sociais e a expressão da subjetividade. O envolvimento é um exercício de escolhas que interfere no processo de vivência da condição juvenil e na construção da identidade. Esse envolvimento é visto como um *ethos*, um estilo de vida.

Assim como os estilos escolhidos pelos jovens formam a sua identidade particular, e/ou a do grupo, o *estilo de vida* refere-se a posição do indivíduo no espaço social. O estilo de vida é um “sistema de desvios diferenciais que são a retradução simbólica de diferenças objetivamente inscritas nas condições de existência” (ORTIZ, 1983, p. 1). Trata-se da vivência das pessoas, da maneira de pensar, viver, se comportar e agir (MACIEL e LEITÃO, 2010). Os estilos de vida são práticas rotinizadas e incorporadas em hábitos que se enfatizam nas pequenas decisões do cotidiano, nas disposições corporais, no discurso e nas opções de lazer. Servem de orientações mais amplas para práticas e experiências, são modos de agir e formas de estabelecer relações. É uma forma de consciência de si estilizada, que está em constante construção, nos quais linguagem, vestuário, músicas, danças, discursos e trajetos urbanos formam um universo cultural no qual se desenrolam as sociabilidades, definem-se trajetórias, constroem-se sentidos e territorialidades (HERSCHMANN, 2005).

O estilo de vida é adotado ante a uma pluralidade de opções. As escolhas de estilo de vida colocam-se como cenários institucionais que ajudam os agentes a dar forma as suas ações. Sua influência tende a ser universal independente das limitações advindas das situações sociais dos indivíduos, cada um, de acordo com o contexto social e histórico concreto, se defronta com uma disponibilidade de potenciais estilos de vida.

Os estilos de vida são expressões de um *habitus* (BOURDIEU, 2011), este se refere a uma fórmula geradora que permite justificar as práticas e produtos classificáveis e classificadoras, assim como julgamentos, além de tornar inelegível a relação entre a condição econômica e social e os traços do estilo de vida. As diferenças inscritas nas condições de existência formatam *habitus* diferentes, que propiciam a expressão de diferentes estilos de vida. Desta forma, a noção de estilo de vida está diretamente relacionada ao conceito de *habitus*. Como aponta Bourdieu (2007: 162): “o *habitus* é, com efeito, princípio gerador de práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo



tempo, sistema de classificação (*principium divisionis*) de tais práticas. Na relação entre as duas capacidades que definem o *habitus*, ou seja, capacidade de produzir práticas e obras classificáveis, além da capacidade de diferenciar e de apreciar essas práticas e esses produtos (gosto), é que se constitui o mundo social representado, ou seja, o espaço dos estilos de vida... os estilos de vida são, assim, os produtos sistemáticos dos *habitus*” (Idem, *Ibidem*: 164).

O estilo de vida, portanto, é constituído pelo conjunto de escolhas, socialmente condicionadas, feitas pelos grupos sociais, demarcando fronteiras simbólicas em relação a outros grupos. Assim sendo, Bourdieu define estilo de vida como “conjunto unitário de preferências distintas que exprimem, na lógica específica de cada um dos subprodutos simbólicos, - mobiliário, vestuário, linguagem ou *hexis* corporal – a mesma intenção expressiva” (Idem, *Ibidem*: 165). Dentre as escolhas que compõem um estilo de vida, temos aquelas relativas ao universo musical e, neste sentido, vale lembrar que o *funk* e o *hip hop* realizam uma forma de apropriação cultural que está em contínua negociação e tensão, configurando estilos que não se constituem, como no caso do samba, em práticas culturais confraternizadoras. A insatisfação com a estrutura social excludente e estigmatizadora, o territorialismo e a rivalidade entre os grupos e galeras fazem parte do cotidiano desses agentes (HERSCHMANN, 2005). É, “através dos gostos e escolhas musicais, artísticas e esportivas, que os jovens vão elegendo um 'estilo' para si, um modo de ver o mundo e se posicionar nele e de expressar esse posicionamento” (ABRAMO, 2001, s.n).

#### a) Os estilos da periferia

Os dois estilos em questão, o *rap* e o *funk*, se enraizaram em locais aparentemente iguais, mas há que se levar em consideração o *localismo* existente. Pode-se até afirmar, de acordo com Gomes (2012), que existem distintas formas de expressão dentro de uma mesma manifestação cultural, ou seja, que ocorra uma divisão entre os agentes que a compõem, além de, por meio de fusões rítmicas com os gêneros musicais originais de cada país, o conteúdo também se adaptou a cada contexto geográfico, dentro e fora do território nacional. Assim, o *rap* ou o *funk* no Brasil não é o mesmo em todos os lugares, as características regionais também são fonte de influência na produção artística desses estilos.

No Rio de Janeiro o ritmo *funk*, “se traduziu num clima e em uma música mais dançante, alegre” e não necessariamente politizado, “em São Paulo... o *hip hop* foi se afirmando como importante discurso político que tem revitalizado parte das reivindicações do movimento negro” (HERSCHMANN, 2005, p. 27). Na década de 1990, à medida que o *funk* e o *hip hop* se nacionalizavam e se popularizavam os funkeiros e os *b-boys* foram se distanciando cada vez mais, criando uma dicotomia entre alienados e conscientes.

A produção cultural de ambos os estilos, ainda que precária, “significa se insurgirem contra uma determinação social que os condena a uma subalternidade na qual não tem direito ao lazer”, além de significar o exercício da “criatividade e a capacidade de produzir expressões culturais próprias... A própria insistência em manter viva essa cena cultural”, também nos mostra que uma parcela “dos jovens das camadas populares quer outra forma de inserção social, além daquelas precárias e marginais que a sociedade lhes oferece como alternativa” (DAYRELL, 2005, p. 66). Ambos podem ser vistos como recusa a exclusão social e um esforço para dar sentido a uma vida condenada a não ter sentido.

O *rap* e *funk* funcionam como uma ampliação dos circuitos e redes de trocas, meio pelo qual se inserem na esfera pública. Os estilos se diferenciam pelo duplo sentido da palavra diversão:

“A diversão é ato ou efeito de distrair ou distrair-se: falta de atenção, abstração, irreflexão, esquecimento, divertimento (do latim, *distracione*). É o sentido do *funk*, em que predomina um controle descontrolado das emoções, mediado pela música... diversão também é um ato ou efeito de divergir: mudança de direção, desvio (do latim, *diversione*). É o sentido do *rap*. Mais do que o *funk*, o estilo *rap* estimula o jovem a refletir sobre si mesmo, sobre seu lugar social, contribuindo na ressignificação das identidades dos jovens como pobre e negro” (DAYRELL, 2005, p. 292).

Ao realizarem suas festas ocupando os espaços da cidade, tanto os *rappers* quanto os funkeiros, estão realizando uma forma de contraposição a lógica de segregação. Posto que os jovens se formem como sujeitos sociais numa complexidade de espaços e tempos, estabelecendo múltiplas relações a partir do seu meio social, é através da ocupação do espaço que os jovens produzem territorialidades transitórias, afirmando por meio delas o seu lugar (DAYRELL, 2005). A apropriação do espaço urbano é uma apropriação simbólica de espaços onde eram – ou são - discriminados.

São manifestações como estas, assim como o *punk*<sup>18</sup>, que tem contribuído para evidenciar o intenso processo de fragmentação que vem marcando a dinâmica sócio cultural contemporânea. Ambos sintetizam o novo ambiente cultural contemporâneo, permitem compreender a dinâmica emergente dessas ‘cidades vitrines’. Problematizaram as relações entre culturas minoritárias e poder no Brasil, através de dispositivos de controle e de produção de um consenso. São práticas sociais que apontam para a diferença e que reorganizam ou sugerem uma nova configuração fragmentária do espaço social.

A criminalização dos estilos se deve, em grande parte, a constante associação que faz a mídia entre o *funk* e o narcotráfico, assim como associam o *rap* verde e amarelo e o estilo *PIMP* ou *Gangsta*, essas associações contribuem também para a repressão e estigmatização dos integrantes de ambos os estilos. Todavia, apesar de ambos serem estigmatizados e malquistos pela sociedade, Herschmann (2005), percebe uma diferença no tratamento que a mídia dispensa aos estilos. Para o autor o *rap*, o *hip hop* como um todo, goza de certa legitimidade, ao contrário do *funk* que mesmo passando a ocupar o caderno de cultura dos jornais, ainda sofre de forte preconceito por parte dos jornalistas e dos críticos musicais.

“Os bilhões que movimentam esse segmento do mercado fonográfico em todo o mundo e a presença deste ritmo no trabalho de inúmeros artistas de reputação internacional conferem... ao *hip hop* uma expressão cultural e a seus integrantes um relativo status e respeitabilidade” (HERSCHMANN, 2005, p. 113).

Tanto o *funk* quanto o *hip hop*, de acordo com Herschman (2005) constroem uma trajetória entre a exclusão e a integração, promovem, através de seus estilos de vida e da experiência social, uma política que busca retrair novas fronteiras socioculturais e espaciais, o fazem ao realizar a ocupação de espaços nobres da cidade e abrir outros anteriormente exclusivos as camadas médias e ao possibilitar, através de seus eventos, o encontro entre diferentes segmentos. O princípio estético de ambos permite expressar uma experiência cultural heterogênea, a negociação de identidades culturais mistas, híbridas ou transicionais. São exemplares típicos da expressão “música popular pós-moderna”, tendo em vista que ambos enfatizam dois aspectos relacionados: em primeiro

---

<sup>18</sup> *Punk* é um movimento musical e cultural, e também usado para designar as pessoas que seguem esse movimento. Os punks surgiram inicialmente nos Estados Unidos, foram para a Grã-Bretanha e alguns anos depois espalhou-se por outros países. Mai em: <[www.significados.com.br/punk/](http://www.significados.com.br/punk/)>.

lugar, “sua capacidade de articular identidades culturais alternativas ou plurais de grupos pertencentes à margem das culturas nacionais ou hegemônicas” e, em segundo lugar “a celebração dos princípios da paródia, do pastiche, da multiplicidade estilística e da mobilidade genérica” (HERSCHMANN, 2005, p. 222).

As articulações culturais favorecem a aproximação entre os diferentes segmentos sociais, são capazes de seduzir e atrair grande parte da população, em particular o segmento jovem, integrando diferentes grupos sociais, pobres e ricos, classe A e classe C, “eu tô pra vê algo vale mais que o sorriso nosso/ graças ao quê? / Graças aos *raps*, hoje eu ligo mais quebradas do que o *Google maps*” (Emicida, canção: Ubuntu Fristili, 2013).

Como nos mostra Bauman (2013), ao contrário das elites culturais de outrora, a nova elite cultural não é mais *connoisseurs* – conhecedora - no sentido literal da palavra. Temos que, atualmente, as pessoas não encaram mais com desprezo as preferências do homem comum ou a “falta de gosto dos filisteus”. A nova elite é *onívora*, ou seja, em seu repertório de consumo cultural, há lugar tanto para a ópera quanto para o *heavy metal* ou o *punk*, para a grande arte como para os programas populares de televisão. Para essa nova elite nenhum produto da cultura é estranho. Saímos da seletividade excessiva para a disposição – ou conveniência - para consumir tudo.

Além disso, o *funk* e o *rap* constituem redes sociais que promovem, através da cultura, formas não tradicionais de se fazer política, “trazem indícios de uma vitalidade social, sinalizando a emergência de um cidadão que está menos mobilizado pelas formas tradicionais de representação política” e mais “pelo consumo de expressões culturais e de espetáculos veiculados nos meios eletrônicos que conformam estilos de vida” (HERSCHMANN, 2005, p. 242). Mesmo com a expansão e com os novos contornos sociopolíticos e econômicos, o *funk* e o *hip hop* não perderam sua força enquanto espaço de ressignificação dos jovens das periferias e favelas da cidade.

## b) *Hip hop*

“A sociedade vende Jesus, porque não ia vender rap?  
O mundo vai se ocupar com o seu cifrão  
Dizendo que a miséria é que carecia de atenção...”  
(EMICIDA, canção: Hoje cedo, 2013)

O *hip hop* é um movimento cultural de origem urbana que visa agregar pessoas de várias nacionalidades e etnias, e construir um espaço de enunciação para as minorias, sejam elas urbanas, rurais e/ou indígenas. Em tradução literal *hip hop* significa “solta o quadril”, este termo foi cunhado por *Afrika Bambaataa*<sup>19</sup>, em 1978, por dois motivos: pela forma cíclica pela qual se transmitia a cultura do gueto e a segunda na forma de dança mais popular da época, saltar (*hip*) movimentando os quadris (*hop*) (Pimentel, 1997).

Como já dito anteriormente, o *hip hop* chegou ao Brasil na década de 1970 e se nacionalizou na década de 1980, nos bairros periféricos da cidade de São Paulo. Sua nacionalização coincide com as primeiras passeatas do *Diretas Já*<sup>20</sup>. A princípio apenas a juventude negra e trabalhadora se mobilizava, entretanto, até meados dos anos 2000, o *hip hop* já estava organizado em grupos, posses<sup>21</sup> – momento em que o *hip hop* se estabelece fisicamente na periferia, utilizando-a como referencial para suas ações e representações, ecos de um movimento mais amplo de reformulação e participação política (GIMENO, 2009) - e pequenas gravadoras.

O *hip hop* é letra, música, expressão corporal e arte visual, possui quatro elementos estruturais: os *DJ*'s, os *MC*'s, o grafite e o *break*. É comum ouvir que o *hip hop* possui cinco elementos, sendo o quinto a *consciência*, a sabedoria que liga os outros quatro. No entanto, não é consenso se o quinto elemento faz ou não parte da estrutura do *hip hop*. Como nos mostra Toni C. (2012) e sua personagem o *Hip Hop*

“O que é o quinto elemento?... a consciência, a sabedoria que liga os outros quatro... há quatro elementos estruturais... e estes quatro elementos, DJ, MC, Graffiti, e Breaker, são as quatro pessoas com função bem definidas, não é mesmo? Se é assim, não faz nenhum sentido dizer que há um quinto elemento. Pois quem seria ele? Um iluminado com consciência elevada?” (TONI C., 2012, p. 43).

O *break* possui uma forma de expressão agressiva que é intrínseca, é um

<sup>19</sup> Kevin Donovan (19 de abr. de 1957) é um DJ estadunidense e líder da *Zulu Nation*. É conhecido como o pai ou padrinho do *hip hop* por ter sido o primeiro a utilizar o termo e dar as bases técnicas e artísticas para a cultura de rua. Fonte: <[www.pt.wikipedia.org/wiki/Afrika\\_Bambaataa](http://www.pt.wikipedia.org/wiki/Afrika_Bambaataa)>.

<sup>20</sup> *Diretas Já* foi um movimento civil de reivindicação por eleições presidenciais diretas no Brasil ocorrido em 1983-1984. Mais em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Diretas\\_J%C3%A1](http://pt.wikipedia.org/wiki/Diretas_J%C3%A1)>.

<sup>21</sup> Na origem, nos EUA, as posses eram gangues de jovens negros dançarinos de *break* que se organizaram e propuseram substituir as disputas sangrentas de rua por competições artísticas. No Brasil, as posses tiveram início como oficinas para formação de *DJ*'s, *MC*'s, *breakers* e grafiteiros, eram promovidas pelos *b. boys* e bancadas pela prefeitura. A primeira posse brasileira foi a Aliança Negra. A origem das posses foi o período em que o poder público municipal de São Paulo abriu canais de comunicação e diálogo com as associações e os *rappers*. Fonte: Amaral, 2005 e Toni C. 2012.

momento de enfrentamento, de buscar mostrar que é melhor que o outro, é o momento em que o individual se especifica e se potencializa, é a atitude do fazer e ser visto. O grafite se constitui, para Duarte (1999), como ponte entre o individual e o coletivo, posto que seja a expressão artística do grafiteiro apresentada a sociedade, uma intervenção que se opõe à pobreza das paisagens periféricas. Os MC's relatam a realidade da periferia e trazem à tona assuntos polêmicos e delicados para o cotidiano dos jovens, eles cantam seus versos sobre partes instrumentais e músicas populares. Estas são recortadas e coladas conferindo identidade cultural à música, uma vez que os *DJ's* utilizam músicas que são particulares à realidade vivida – no Brasil utiliza-se em algumas ocasiões forró, maracatu, samba, etc.

O *rap*, para Dayrell (2005), é o resultado de uma progressiva homogeneização e massificação. Contudo, de acordo com Sansone (2004), o local reinterpreta o global de formas diferenciadas. Existem dois motivos, em particular, que levam a adesão ao *rap*: o primeiro diz respeito à identidade étnica, como defendem os etnomusicólogos, há uma ligação do ritmo musical com a identidade étnica. É uma forma de identificação que atravessa fronteiras, como vimos acima. No contexto de internacionalização da comunicação, a música rompe as barreiras geográficas, uma vez que fala a linguagem do sentido e não apenas das palavras; o segundo refere-se à temática.

O discurso do *rap* pretende desvirtuar o senso comum e positivar a periferia e seus moradores, é um discurso narrado em primeira pessoa o que cria uma narrativa que possibilita a construção de uma identidade que os une a partir da sua realidade e que ganha contornos universais em decorrência de a própria exclusão ser parte integrante da própria identidade, “escolha o seu caminho negro limitado, a voz ativa de um povo que é discriminado” (RACIONAIS MC'S, canção: O mal e o bem, 2014).

A vivência do estilo *hip hop*, é expressão de uma cultura juvenil urbana que lhes fornece elementos simbólicos para elaborarem uma identidade como jovens e como pobres. Esses jovens pobres aderem ao estilo como consumidores do gênero musical – que funciona como um ritual de passagem -, comprando práticas e hábitos que demarcam o corte geracional, estabelecendo diferenças com o mundo adulto. De forma gradativa, os jovens vão de consumidores a produtores, se envolvem em todo o processo de produção musical do estilo.

“A música apresenta-se como um discurso não apenas sobre o urbano, mas como o texto incorpora, disciplinando-o através da arte, tornando-o

inteligível aos próprios jovens... mais do que qualquer outro gênero, no *rap* o contexto sociológico tem sido expresso, não apenas enquanto poética, mas no discurso que incorpora musicalmente a vida urbana” (DAYRELL, 2005, p. 103).

Embora o *rap* responda “a necessidade de interferência em um sistema no qual não encontram espaços, não articula uma resposta às questões centrais, como profissionalização e sobrevivência” (DAYRELL, 2005, p. 108), este é visto como expressão de um conflito de valores, instrumento necessário na busca de afirmação e autonomia. É utilizado como mecanismo simbólico de rito de passagem, da condição juvenil para a fase adulta.

Para Herschmann (2005), a identidade *hip hop* está profundamente arraigada à experiência local e marcada pelo apego a um *status* conquistado em um grupo local. Esses grupos formam um novo tipo de família, elaborado a partir de um vínculo intercultural que promovem isolamento e segurança num ambiente complexo e contribuem para a construção de redes da comunidade que servem de base para novos movimentos sociais.

O *hip hop* construiu mecanismos culturais de intervenção por meio de práticas discursivas, musicais e estéticas que valorizam o autoconhecimento. Possui condição de antissistema, é um discurso contra hegemônico de crítica à ordem social, racismo, história oficial e alienação midiática. Assim como o *funk*, o *hip hop* é acusado de promover festas, músicas e danças que incitam a violência, ambos são considerados perigosos, mas por motivos diferentes. O perigoso no *funk* refere-se à conduta inconsequente dos jovens, no *rap*, por sua vez, o perigo encontra-se no discurso contestatório.

“A diferença é que o *funk* é considerado perigoso por produzir uma conduta inconsequente, que glorifica a delinquência, e o *hip hop* é considerado perigoso por sua postura radical e hiperpolitizada, por produzir um discurso que incita o racismo, a intolerância, a revolta violenta das minorias” (HERSCHMANN, 2005, p. 194).

No Brasil, o *hip hop* mantém a pureza originária do estilo, ou seja, a contestação da realidade social excludente e estigmatizadora - como vimos no tópico 1.1. Guarda certa rigidez que, de acordo com Herschmann, se deve à postura mais radical de seus membros. A etnicidade produzida por este grupo aponta fronteiras mais claras e menos móveis. Entretanto, essa postura mais rígida não vem impossibilitando negociações: se,

por um lado, “mostra diferenças sociais, obstáculos que inviabilizam o perfeito funcionamento da vida em coletividade no país”, por outro, “suas aparições, que comportam colagens, facilitam sua popularização, conquista de espaços, visibilidade e inserção no mercado” (HERSCHMANN, 2005, p. 206), “o *rap* pode até ser cru, violento, mas traz mais paz que essas campanhas do desarmamento” (INQUÉRITO, canção: Tristeza, 2014).

No Brasil o *hip hop* é mobilizador de novos comportamentos, é instrumento de contestação e questionamento, propondo desde o final do século XX, referenciais identitários aos jovens negros da periferia, além de se configurar como estratégia de ação, autoaperfeiçoamento, expressão e autodidatismo. O *hip hop* é formador de grupos, é um espaço de lazer e mobilização social, é entretenimento, interação e socialização.

#### b.1) “*Rap* nacional, é coisa séria”

Foi na década de 1980 que o movimento começou a se estruturar, como nos mostra José Silva (1998), o deslocamento dos *b. boys* para a estação São Bento do metrô contribuiu para que grupos de grafiteiros e de *rappers* fossem posteriormente integrando-se a um mesmo espaço através de práticas culturais que no final dos anos 1987/1988 começaram a ser definidas como movimento *hip hop*. A importância da Estação do metrô é tanta que foi negociada junto ao poder público como espaço de atuação para as gangues de *break*, era o “espaço *break* da cidade” – autorização do metrô para os *breakers* ocuparem o espaço da Estação. No final dos anos 1980 ocorria uma transição para a primeira geração de *rap* paulistano. Contudo havia certa dificuldade de inserção naquele espaço por parte dos novos grupos, estes então buscaram espaços mais específicos para o desenvolvimento da cultura de rua. Migraram para a Praça Roosevelt, este espaço se definiu em torno do *rap*, hoje também do *skate*.

Neste período a temática racial se tornou central no *rap* estadunidense, era uma referência mais agressiva a temática racial, luta pelos direitos civis e o nacionalismo negro. Ícone desse período é o grupo *Public Enemy* – Inimigo Público -, este se constituiu como um divisor de águas entre a velha – fundada na simplicidade sonora – e a nova escola – marcada pelo peso da textura sonora e a politização do discurso. O álbum *It takes a nation of millions to hold us back* – É preciso uma nação de milhões para nos segurar - 1988, tornou o *Public Enemy* ídolo dos *rappers* locais, estes passaram



a interpretar a realidade local no sentido de torná-la inteligível. Os *rappers* brasileiros buscavam referências através de vídeos, consultas a *home video* e “bate papo”, traduzidos por quem tinha acesso à Internet. Buscavam a significação das mensagens através dos sons, palavras e imagens, foi neste contexto que a liderança de *Malcom X* passou a ser admirada pelos *rappers*

“O *Public Enemy* chega na hora de ouro dos vídeos de *rap*, então, com o clipe ficou mais fácil de entender. Então você via a polícia descendo o pau nos pretos e os pretos reagindo. Você via fotos do Malcom X. A primeira vez que eu ouvi falar de Malcom X, foi no clipe do *Public Enemy*, porque aí você começa: quem é este negão que toda mão tá no vídeo dos cara? E aí você começa a associar fatos e outras coisas” (Clodoaldo em entrevista cedida à SILVA, J, 1998, p. 73).

Com o *Public Enemy*, os *rappers* voltaram-se para a temática racial, redescobrimo-a via contexto estadunidense. A história oficial narrada pelos livros didáticos passou a ser revista à luz de novas referências bibliográficas, a posição contestatória começa a ganhar forma e conteúdo. Ao contrário do que aconteceu com o *rap* estadunidense, onde a temática étnica junto com o movimento negro se colocou como continuidade, no *rap* verde e amarelo surge como descoberta, algo que foi se definindo ao longo de um processo de autoconhecimento.

Até meados da década de 1980 o *rap* caminhava integrando-se ao universo dançante, a um espaço ideologicamente distanciado do movimento *hip hop*, este último se constituía através das ruas. Os bailes *black* e o *rap* permaneceram separados até início da década de 1990. Por iniciativa da *Chic Show*<sup>22</sup> se deu a aproximação de ambos,

---

<sup>22</sup> O promotor musical Luiz Alberto dos Santos, mais conhecido como Luizão colecionava discos de vinil desde a infância e começou a tocar em aniversários, casamentos e piqueniques. Rapidamente, a informal “Discoteca do Luizão” cresceu e virou a “*Chic Show*”, ganhando ainda mais notoriedade após uma parceria com a escola de samba Camisa Verde e Branco. Com o baile voltado ao público negro, Luizão foi convidado para uma formatura no amplo salão da Sociedade Esportiva Palmeiras. O promotor musical teve a ideia de levar os eventos da *Chic Show* para o espaço. Após negociar com a diretoria do clube, a estreia em grande estilo aconteceu com Jorge Ben, em 1974. A *Chic Show* estreou de forma bem-sucedida no Palmeiras, mas após as primeiras apresentações, começou a haver questionamento por parte de alguns associados do clube. Como os bailes ocorriam nas nobres noites de sábado, também eram malvistas pelos promotores acostumados a realizar outros tipos de evento no local. A *Chic Show* realizava eventos chiques, mas era o baile da periferia que fazia sucesso. Gradualmente, os bailes promovidos pela *Chic Show* no Palmeiras ganharam *status*. Após estreitar com Jorge Ben, o evento recebeu nomes como Tim Maia, Sandra de Sá, Gilberto Gil, Djavan, Bebeto e Carlos Dafé. Do exterior, vieram Kurtis Blow, Betty Wright e Roger Troutman com a Banda Zapp. No auge da parceria, o astro James Brown, acompanhado por sua conceituada banda, realizou um show no Palmeiras em novembro de 1978. Os bailes da *Chic Show* no Palmeiras perduraram até o final dos anos 1980, mas gradualmente foram perdendo força. O aumento da fiscalização e as exigências das autoridades locais diminuíram bastante a capacidade máxima do salão de festas do clube. Luiz Alberto dos Santos, vítima de resistência nos anos 1970, afirma que a série de shows realizada no palco do clube localizado no nobre bairro das Perdizes contribuiu para combater o preconceito racial na capital paulista.

Mais em: <<http://www.gazetaesportiva.net/noticia/2014/08/centenario-do-palmeiras/baile-negro-no-palmeiras-recebeu-james-brown-e-combateu-preconceito.html>>.

dando origem ao *Clube do Rap*. Foi só a partir da década de 1990 que o movimento ganhou visibilidade e expandiu como movimento cultural.

O *rap* se constitui enquanto narrativa dos jovens periféricos, narrativa geradora de inclusão e, como mediador entre a periferia e o centro, deu espaço de enunciação para essa população subalterna, possibilitando-lhes uma forma de reconhecimento intersubjetivo. O que une essa população em uma única identidade é a realidade e o estilo de vida, que acabam ganhando contornos universais. A narrativa em primeira pessoa gera uma proximidade ao transmitir um realismo legítimo. Atualmente, o *hip hop* passou de manifestação típica dos pobres e conquistou espaço entre todas as classes sociais. Conquistou espaços entre festivais de música, editais, indústria fonográfica e cinematográfica e ganhou espaço no mundo da moda e comportamento de milhares de jovens (GOMES, 2012).

A música no *hip hop* é tida como veículo de divulgação da violência e da discriminação. É central na formulação de conteúdos simbólicos onde os sujeitos negociam sua identidade e traduzem o social. Visa desvirtuar o senso comum e positivar a periferia. A música *rap* acompanhou um recrudescimento de dois fenômenos dos anos 1990: a violência e o desemprego (GIMENO, 2009), como veremos no próximo capítulo.

A perseguição da polícia nas ruas e depois dos seguranças do metrô de São Paulo foi fundamental para a constituição de uma unidade entre esses jovens (GIMENO, 2009), pois o que transforma uma música tida como música negra no Novo Mundo, num instrumento de negritude ou em seu oposto aparente não é a estrutura interna, nem tampouco a lógica da música, mas sim a oposição dessa música e de seu consumo nos campos do poder e do prazer entre os negros e os não negros (SANSONE, 2003).

Em 1988 ocorreu uma efervescência cultural no país, a música passou a ser ferramenta política além de movimento político, “se tem o poder de mover o sistema, tem o poder de elucidar” (SILVA, J. 1998, p. 67). Em 1989 o *rap* se constituiu como posicionamento político frente aos problemas que atingiam a população pobre e negra do país. O *rap* passou a exigir certa educação de corpos e mentes. Neste ano, os integrantes do movimento *hip hop*, migraram do metrô São Bento para a Praça Roosevelt e fundaram o Sindicato Negro, que antecedia as posses, todavia este teve

curta duração devido a repressão policial dirigida aos agrupamentos de jovens que se reuniam na praça (SILVA, J. 1998).

Até meados dos anos 1980 o *rap* era conhecido como tagarela, era um ritmo rápido e divertido. Foi a forma que o *rap* surgiu, de um jeito descontraído. Contudo a dura realidade petrificou os versos e, como nos mostra Toni C. (2012), o *rap* esqueceu que a função da música também é integrar, divertir e dançar. Os *rappers* cantam a realidade, mas esquecem de encantar. O autor acredita que o *hip hop* não deva ficar preso ao modelo de origem, e percebe que esta fórmula já não funciona mais, que é preciso inovar sempre.

O *rap* na década de 1990 já era um movimento sólido, o que deu margem à oposição “artista *pop*” e “intelectual orgânico” – alusão à terminologia gramsciana. Neste contexto a trajetória de pertencimento a periferia, a etnicidade, a necessidade de profissionalizar-se, fidelidade local e a temática racial se tornam centrais no *rap*. Devido ao processo de expansão e pressão por que passa o *rap*, os novos desafios concernentes à temática étnica e a origem periférica se configuram como referenciais simbólicos e o discurso étnico é tido como uma forma de não diluir, de manter a ligação entre a periferia e os *rappers* (SILVA, 1998).

Neste sentido, a periferia se tornou categoria nativa dos *rappers*, através da qual os jovens se autorreferenciam e estabelecem, através de sinais diacríticos, a diferença entre *nós* e *eles*. Silva (1998) observa três momentos no tocante à relação periferia e *rap*: lugar de exclusão social, registro do cotidiano e espaço de identificação. O primeiro faz referência à periferia como espaço marginalizado e questiona-se a violência policial; o segundo inicia-se por volta de 1993 com o lançamento do disco *Raio X do Brasil*, dos Racionais MC's, neste momento mais do que denunciar a violência surgem narrativas em que o ponto de partida é a descrição das experiências pessoais, ressurge a temática étnica, mas vista no âmbito da periferia – redescobrem no plano local que o processo histórico de miscigenação criou uma realidade particular -; em seguida vem o momento em que percebem a periferia como lugar onde moram os amigos, os chegados e visam positivar a periferia. Esse voltar-se para a periferia é uma forma de reafirmar a postura de não se transformar em um produto destituído de conteúdo crítico.

c) *Funk*

“Não é imaginação, é a realidade  
 Já virou passado, miséria e necessidade  
 Não traz felicidade, mas afasta a tristeza  
 E talvez minha humildade seja a minha maior riqueza”  
 (BOY DO CHARME, canção: Onde eu chego paro tudo).

No *funk* o corpo é o protagonista de uma comunicação não verbal que coloca a sensualidade e os sentidos no centro da festa, é uma catarse de emoções, com vitalismo, efervescência e paixão. O *funk*, ao contrário do *hip hop*, é mais facilmente percebido como uma fase da vida, da qual os jovens se distanciam quando adultos (DAYRELL, 2005). Como pontua Sansone (2003), as novas formas de produção cultural negra mesclam identidades baseadas na etnicidade com identidades baseadas na diferença entre gerações, além de se relacionarem com outros fatores, como a música popular. O *funk* é percebido como uma forma de se colocar no mundo, mas com alegria, “é um modo de pensar, docê estar de bem com a vida... mas não uma idolatria, um tipo de religião como o *rap*, é mais um modo docê estar solto com a vida, não num modo de não ter responsabilidade, mas docê ser alegre...” (depoimento cedido a Dayrell, 2005, p. 171).

Para Dayrell, o *funk* não implica num conjunto de valores e comportamentos comuns, mas é uma forma determinada de vivenciar as demandas dessa fase da vida. É um estilo que possibilita vivenciar e expressar as pulsões, desejos e necessidades da condição juvenil. O *funk* assumiu características próprias, é um estilo em que os jovens ressaltam a festa, a fruição do prazer e a alegria. Identificação com o clima de alegria e curtidão é uma forma de afirmação de si mesmo, “relaxa e faça aí ó *brow* e olha onde a gente chegou, alguns milhões arrecadou e nossa firma estourou, cada vez mais é o que nos resta, viver em paz, viver na festa” (MC GUIMÊ, canção: Relaxa).

O *funk* se coloca como um estilo que possui uma demarcação etária mais definida - é menor o número de jovens ligados ao estilo depois dos 25 anos. A adesão ao estilo é uma escolha que se refere a uma determinada forma de vivenciar sua condição juvenil, com ênfase na diversão e alegria. Ao contrário do *rap*, os funkeiros não demonstram interesse ou conhecimento sobre como surgiu o estilo e seus desdobramentos. Possui uma produção musical que não tem muito sentido em si mesma, cumpre apenas o seu papel efetivo de animar os bailes. As produções são efêmeras, sugerem o ritmo frenético da sociedade de consumo, tornando-se uma

produção descartável. Propõe um estilo de vida fluído/consumível e com interferência limitada em outras esferas da vida (DAYRELL, 2005). A identidade como funkeiros é fluida e efêmera, um marco identitário que contribui para que esses jovens possam vivenciar e se afirmar como sujeitos numa determinada fase da vida.

O epicentro do *funk* são os bailes, estes aparecem como espaço e tempo de vivência da condição juvenil. As galeras são fundamentais para a realização dos bailes, estas são agrupamentos juvenis e são estruturados, fundamentalmente, sobre atividades ligadas ao lazer. Possuem como referência uma territorialidade – os nomes das galeras geralmente são ligados aos bairros de origem dos jovens -, possuem certa organização, com a presença de lideranças internas, mas ninguém ostenta a condição absoluta de chefe. É uma forma híbrida das gangues dos EUA, uma mistura de referências e símbolos difundidos pelo modelo estadunidense, incorporadas de forma variada e dinâmica, por meio de intercruzamentos culturais. Os bailes são uma opção de agrupamento metropolitano, uma reação possível à massificação da sociedade contemporânea.

No Rio de Janeiro o *funk* passou a ocupar um lugar na indústria do lazer, ampliando os espaços nas rádios, comerciais e programas de televisão, levando a um aumento da vendagem de discos e de edição de revistas especializadas. A cena *funk* se concretizou a partir da ação de empresários, donos de equipe *DJ's*, *MC's* e o público. A violência, a briga é tratada como um jogo que garante a excitação e competição entre grupos, articuladas com humor ou “zoação” – brincadeira -, não deixa de ser, também, a reprodução de uma cultura masculina baseada na valentia e na coragem (DAYRELL, 2005). Ao organizarem os bailes nesse molde que permite a briga, os organizadores acreditam que este constitui um espaço de extravasamento das tensões e que a violência entre as galeras seria muito pior

“Contudo, as consequências das rixas construídas no baile... podem determinar a continuação do conflito fora do baile, situação que cada vez mais implica a adoção de padrões de violência, não apenas para retribuir o ‘prejuízo’, mas muitas vezes apela à destruição dos oponentes inclusive com o uso de arma de fogo nas saídas dos bailes ou quando esses grupos se encontram em alguns locais ‘neutros’... da cidade” (CECCHETTO, 1997, p. 111 e 112).

O fim das duplas – pelo menos antes do *funk* ostentação - se deve à desilusão e impossibilidade de sobreviver só da música - apesar de poder contar com redes de

relações mais densas, ao contrário do *rap*. Os temas abordados pelos funkeiros estão, majoritariamente, ligados às vivências juvenis, com ênfase no território, uma espécie de desejo de reconhecimento e de reinserção do seu mundo na cidade. Os temas reivindicam o direito de vivenciarem a condição juvenil, tentam resgatar o prazer e o humor negados em um cotidiano dominado pela lógica instrumental dominante (DAYRELL, 2005).

Dayrell (2005) aponta uma especificidade da cena *rap* em relação à cena *funk*, este último tem a sua linha de montagem musical centrada na mão de empresários, já no *rap*, existe uma maior autonomia neste quesito, os próprios jovens assumem o controle desta linha de montagem. Mesmo no circuito alternativo, no *funk* essa linha se encontra na mão dos *DJ's*.

c.1) “Classe A, é bonito de se ver”.

A vertente do *funk* ostentação é originária da baixada santista em São Paulo. De acordo com o documentário produzido pela produtora Kondzzila – sendo esta a principal produtora dos videoclipes de *funk* ostentação no país -, a casa do *funk*, depois do Rio de Janeiro, é a baixada. Este estilo chegou a Santos meados da década de 1990, mais precisamente em 1995 – segundo o DJ Baphafinha – e o responsável por isso foi o Lourival Fagundes, este dono de uma equipe de dança, a *Footloose*. Para Marcelo Fernandes – empresário e produtor de *funk* – a *Footloose* levou para a baixada a vestimenta do Rio e possibilitou a criação de uma equipe de som. A primeira geração do *funk* na baixada fazia apologia ao crime, era uma forma de influenciar as crianças para sobreviverem da criminalidade. A segunda geração, de acordo com Fernandes, foi a geração da reciclagem, deixou de fazer apologia ao crime. Já a terceira é a geração da ostentação, segundo *Boy* do Charme – primeiro funkeiro a fazer um videoclipe de *funk* ostentação -, a criançada agora se espelha nos carros, nas correntes de ouro, etc. Para ele “o mundo da ostentação fala do bem... fala do que um trabalhador, um pai de família sonha em ter para colocar o seu filho dentro de um carro... qualquer marca que seja... a melhor condição para a sua família, a melhor casa, apartamento... para o seu filho” (entrevista cedida ao documentário *Funk ostentação, o filme*). Para o DJ Baphafinha passar a imagem do carro, da moto, da mulher bonita é legal e é o que os *rappers* dos Estados Unidos fazem, “classe A, é bonito de se ver” (entrevista cedida ao

documentário *Funk ostentação, o filme*).

O estilo da ostentação chegou a capital paulista com a dupla Backdi e Bio G3 – o último é empresário e criador da primeira música de *funk* ostentação da capital, “*O bonde da Juju*”. Ele teve contato com os funkeiros da baixada em 2005, foi quando conheceu o *funk* e teve a ideia de levar para capital. Fez uma adaptação de *rap* e *funk*, para ele o *funk*, do jeito que está hoje, deve muito à baixada santista. Por São Paulo ser um centro de referência tanto econômico quanto como estilo de vida, como nas palavras de Bio G3, “dita moda mais fácil” somado a produção dos videoclipes de *funk* ostentação, possibilitou a expansão do estilo para fora do território paulista. Os videoclipes têm milhões de acessos, nacional e internacional, ganhou o território nacional e virou moda, hoje até o Rio de Janeiro faz isso. Do mesmo modo, outras tendências musicais o fazem, o sertanejo, o pagode e o samba procuram fazer videoclipes, é “uma parada que revolucionou” (entrevista cedida ao documentário *Funk ostentação, o filme*).

Konrad Dantas – diretor geral da produtora Kondzilla e criador da estética do *funk* ostentação – conta que a 10/ 15<sup>23</sup> anos atrás não existia um videoclipe de verdade, todas as pessoas que tinham capacidade técnica para fazê-lo tinham preconceito com o *funk*. Eles se propuseram a mudar tanto a linguagem quanto a estética. Desde então surgiu um novo segmento para o *funk*, a galera entendeu que se não fizesse o videoclipe iria ficar para trás, o público começou a cobrar. Hoje, além de fazerem os videoclipes, o sertanejo, o *hip hop*, etc., procuram associar seus trabalhos ao nome da produtora, está se tornou referência na produção de videoclipes. MC Guimê – destaque em acessos no *Youtube* em 2012 com a música *Plaquê de 100* – mostra que a “galera quer ver o clipe, se tornou essencial... é bom sempre ter um clipe novo, uma imagem nova...” (entrevista cedida ao documentário *Funk ostentação, o filme*). Para ele sua vida mudou após o clipe *Tá patrão*.

Mas como se deu a inserção do *funk* dentro da periferia paulistana, uma vez que esta era dominada pelo *rap*? Marcelo Fernandes<sup>24</sup> conta que conheceu São Paulo com o *rap* e percebeu que poderia ter uma abertura com o *funk*. Começaram a implantar dentro das comunidades, devagarzinho onde havia espaço. Começaram na Cidade Tiradentes,

<sup>23</sup> “Como era o *funk* paulista antes da ostentação”, acesse: <[http://thump.vice.com/pt\\_br/article/primeiros-clipes-funk-paulista-pre-ostentacao?utm\\_source=thumpfacebr](http://thump.vice.com/pt_br/article/primeiros-clipes-funk-paulista-pre-ostentacao?utm_source=thumpfacebr)>.

<sup>24</sup> Um dos primeiros empresários de *funk* do estado de São Paulo, dados retirados do documentário sobre *funk* ostentação da produtora KondZilla.

fazendo vários eventos numa época em que o pessoal não conhecia o *funk* em São Paulo. Para Fernandes o *funk* começou ali e depois se espalhou para outras regiões. Para o grupo de *rap* Pollo – *rap* da nova geração, que incorporou elementos estéticos do *funk* -, hoje praticamente todas as quebradas tem muito *funk*, é o que domina. Para eles é uma quebra de preconceitos, “onde antes só tinha um, agora também tem o outro... tá unindo e chagando aonde os dois nunca chegaram” (entrevista cedida ao documentário *Funk ostentação, o filme*). A esse respeito RDC 4 afirma que ambos os estilos são complementares, “as pessoas ouvem *rap* e ouvem *funk*”<sup>25</sup>. Para Fernandes, o *funk* da baixada é a história, o *funk* da capital é a realidade.

Para MC Dede – ganhador do primeiro festival de *funk* -, “o luxo já estava dentro da periferia e ninguém sabia, os carros, as motos são elementos que já estavam incorporados dentro da favela”. Segundo ele, as pessoas que curtem *funk* se apegam nisso, gostam de *portar um kit da hora*. Diferente de só fantasiar, de acordo com Bio G3, a ostentação na vida de muitos é até realidade e a molecada está se espelhando muito no *funk*, não só no traficante ou no ladrão, “essa ascensão econômica e tal e São Paulo tem essa parada, a metrópole do luxo... a periferia quis mostrar isso, mostrar que pode, nem que de repente seja um esforço para ter, mas a periferia pegou esse ritmo geral, não só no *funk*” (entrevista cedida ao documentário *Funk ostentação, o filme*).

Trata-se de uma visão muito particular sobre a periferia. A presença de carros, motos ou objetos de consumo não atesta o “luxo dentro da periferia”. Nem tampouco a “ostentação” na vida de muitos é uma realidade. De todo modo, essa fala é expressão de um dos aspectos analisados neste trabalho: a consideração da possibilidade de consumo de bens antes impensável dentre esse grupo de consumidores. Como pontua o próprio MC Guimê “A gente não chega a viver tudo que a gente fala na música. A gente fala de dez carros, mano, mas não vai ter dez carros de luxo na garagem. Mas a gente, graças a Deus, tem pelo menos um hoje em dia” (MC GUIMÊ em entrevista ao VÍRGULA MÚSICA, 2013).

“vida perigosa/ eu não vim pra semente/ por isso eu vivo a bandida/ sei que a vida é loca e na psicose nós somos mais locos que a vida/ Sai da quebrada/ olha nosso bonde/ indo pro milhão/ hoje tem baile/ hoje tem vibe/ o dia tem só pancadão/ só no camarote/ nós solta os malote/ DJ solta o tamborzão/ é o

<sup>25</sup> Depoimento de RDC 4, 28 anos, ensino superior incompleto, não informado, preto, concedido a esta pesquisa em jul/2015 (neste caso foi feita o reconhecimento social da cor pela autora, uma vez que o entrevistado não respondeu a essa questão)..



dia a dia/ mundo da ostentação” (BACKDI E BIO G3, canção: É desse jeito).

## 1.4 Videoclipes

De acordo com José Silva (1998), os videoclipes são uma forma de adquirir conhecimento e de divulgar não só a mensagem que se quer, mas também um registro da experiência urbana. A partir da década de 1980 passou-se, nos EUA, a associar imagem a música através dos videoclipes. Estes atingiram, e ainda atingem, principalmente o público juvenil e se tornou um dos principais meios de veiculação da música industrializada.

Através dos videoclipes possibilita-se a observação da performance e da construção do estilo musical, é um veículo de transmissão de mensagens. Os sons, as imagens, os símbolos, gestos, atitudes e estilos são difundidos pela grande indústria, “ao veicular diferentes mensagens através dos videoclipes, a mídia expandiu os limites da música como linguagem reduzida ao conjunto estruturado dos sons” (SILVA, J., 1998, p. 246). Este mecanismo de divulgação explicita melhor o conteúdo das mensagens através do recurso visual. Foi através dos videoclipes que os *rappers* nacionais começaram a questionar sobre o conteúdo das mensagens que chegavam via mídia no início dos anos 1990.

Nos clipes de *rap* nacional do início dos anos 1990, havia uma predileção pelos espaços de rua e da localidade. Os primeiros vídeos faziam o registro de cenas extraídas do urbano, tráfego intenso, ambiente esfumaçado e poluído, os viadutos, as viaturas policiais, ambulâncias, arranha céus e as prisões (SILVA, J., 1998). Talvez venha da divulgação da imagem desse último espaço a ideia de que o *rap* é música de bandido. Uma ideia que continua no imaginário de algumas pessoas ainda hoje, como vemos na fala do RDC 6 ao ser questionado se o *rap* fala sobre a realidade da periferia: “Sim, porém o *rap* e mais para o lado obscuro da população como por exemplo fala do povo da cadeia e o que eles fizeram pra estar ali” (Depoimento de RDC 6, 26 anos, ensino médio completo, atendente de telemarketing, pardo, concedido a esta pesquisa em set/2015).

Nos clipes também há a apropriação de espaços, pelos *rappers* e *breakers*, esquecidos pelos cidadãos comuns, como por exemplo as praças abandonadas. Os muros e as paredes da cidade são reinterpretados pela arte do grafite. As favelas também são retratadas em seus aspectos físicos e social, como espaço de violência, esgotos a céu

aberto, ruas sem asfalto, mostrando cenas do realismo que marca este espaço. Mas, também como lugar de afirmação e identificação, de construção de alianças e amizades, a reafirmação da identidade como local.

Essas características, da periferia como espaço de afirmação e identidade, aparecem também nos videoclipes de *funk*. Recentemente, outra característica apareceu nos clipes de *rap*, a narrativa de estórias que retratam o contexto sócio histórico dos negros e periféricos, exemplos recentes são os videoclipes do grupo Inquérito, *Eu só peço a Deus*<sup>26</sup> e do *rapper* Emicida, *Boa Esperança*<sup>27</sup>, ambos de 2015. Nestes o contexto da escravidão é retratado em sua permanência na sociedade atual. Os videoclipes, tanto para o *funk* quanto para o *rap* funcionam como base de conhecimento e construção do estilo. Como vimos acima, foi através dos videoclipes do *Public Enemy* que os *rappers* conheceram *Malcom X* e tiveram o primeiro contato com a luta deste em prol dos direitos dos negros nos EUA. Para o *funk* os clipes dos *rappers* do estilo *gangsta* foram fonte de inspiração da indumentária característica do estilo. A ostentação, característica do *funk* atual, tem raízes nesses clipes.

Para além disso, o que podemos apreender dos videoclipes, em ambos os estilos, é a postura agressiva que *rappers* e funkeiros apresentam. Essa postura, no *rap*, se deve a imposição enquanto sujeito e da tentativa de construção de um espaço de voz e de crítica. No *funk* não é diferente, é também a imposição de um sujeito periférico que adentra ao universo de consumo e a partir daí constrói um espaço de enunciação de um outro aspecto da periferia.

Aprofundar esses aspectos seria difícil, pois demandaria uma pesquisa mais específica. Mas, a importância que a imagem tem na construção dos estilos musicais e na proposta de estilo de vida de ambos é de fundamental importância. É um elemento extramusical que visa narrar as experiências cotidianas (SILVA, J., 1998).

Neste capítulo, nos dedicamos a demonstrar a mudança na trilha sonora da periferia. Passaremos, no próximo capítulo, a aproximar esta mudança às alterações no contexto político-econômico e seus impactos para os grupos da periferia.

---

<sup>26</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=GJpvK7CjIvo>>.

<sup>27</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=AauVal4ODbE>>.

## 2. A mudança na trilha sonora da periferia em um contexto de mudança econômica

*“... a única esperança que nós podia ter/ era votar no PT ou pegar na PT até que o canto falado africano ganhou / toca disco, microfone, ficou urbano e deu voz pra mais de um milhão de mano / entramos, fomos salvos e aqui estamos...”*  
(INQUÉRITO, canção: Póesia, 2014).

Antes de abordarmos o contexto político dos governos Lula e Dilma, falaremos brevemente da situação econômica do país no período anterior. Na década de 1990 o Brasil passou por uma crise. Crise que diz respeito ao modelo econômico implementado baseado numa inserção externa competitiva (DAYRELL, 2005). Em 1994 criou-se a URV – Unidade Real de Valor -, “uma âncora nominal de referência que preservou o poder de compra dos salários”, o que se propunha era a construção de “um processo de desindexação da economia”, posto que “nos tempos de realza do dragão inflacionário, as regras permitiam reajustes de preços e salários com base em oscilações passadas, o que realimentava o monstro... a negociação na data-base... contribuiu para travar o gatilho da arma inflacionária” (MEIRELLES e ATHYDE, 2014, p. 51). Ainda em 1994, o então Ministro da Fazenda, Fernando Henrique Cardoso – FHC – (1993 - 1994), junto com outros economistas, elaborou o programa de estabilização da moeda e, em 1º de julho de 1994, fora instalada a nova moeda, o Real. Essa manobra possibilitou que os mais pobres pudessem comprar mais e em condições mais justas.

No segundo mandato do então Presidente da República FHC (1999 - 2002), criticava-se a política de juros altos e a ausência de medidas que ampliassem o mercado interno, além de o mesmo ter começado em meio a uma crise econômica associada ao endividamento público e desvalorização da moeda que trouxe de volta o FMI - Fundo Monetário Internacional (CALDEIRA, 2000). Esse modelo econômico neoliberal<sup>28</sup> levou a um movimento de desestruturação do mercado de trabalho, levando a altas taxas de desemprego e ao desassalariamento, fazendo com que o trabalho deixasse de ser um

---

<sup>28</sup> Vale ressaltar que esse modelo econômico se baseia no capital financeiro ou flexível. Este, por sua vez, envolve o controle econômico da sociedade, pressupondo o exercício de uma dominação cultural e simbólica. Todo o processo produtivo é subordinado a um novo ritmo próprio de capital financeiro, que visa diminuir o tempo de giro; possibilita atuação em novos nichos de mercado - culto ao produto desenhado para as necessidades dos clientes, novos ramos de negócio, culto ao momentâneo e ao consumo instantâneo, levando a uma lógica do aumento da velocidade de giro do capital. Essa lógica teve rápida instalação à época das privatizações de FHC, que repudiava todo tipo de interesse divergente à penetração sem peias dessa nova lógica do corporativismo. Ou seja, dadas as devidas ressalvas, essa concepção de “nova classe média” teve início nesse período, posto que ela é decorrente do capital flexível (SOUZA, 2012).

lugar de produção de valores e expressividade (DAYRELL, 2005). O trabalho foi de obrigação à sobrevivência mínima, perdendo os elementos de formação que derivavam de uma cultura que se organizava em torno dele, o trabalho perdia a sua condição de centralidade.

Martins (2003) defende que houve, naquele período, uma “nova desigualdade social”, implicando no esgotamento das possibilidades de mobilidade social para a maioria da população. Neste contexto, a juventude pobre sofria com as dificuldades de inserção no mercado de trabalho e com a precariedade da escola pública. Ambos, escola e trabalho, não são mais constituintes de referenciais de valores na construção dos jovens como sujeitos (DAYRELL, 2005). Como nos mostra Eliabe Caos<sup>29</sup>, a respeito da ação do Estado na periferia, esta ação se resume em duas instituições: a polícia e a escola, sendo que ambas, muitas vezes, não querem diálogo com a juventude e são repressivas com a mesma.

“A escola é uma esmola e o plano deu certo/ os livro longe e a TV sempre perto” (INQUÉRITO, canção: Carrossel, 2014).

“Eles não vão entender o que são riscos/ e nem que os nossos livros de história foram discos” (EMICIDA, canção: Ubuntu Fristili, 2013).

A “nova desigualdade social” separava materialmente, mas unia ideologicamente. Podia ser vista como uma forma de reinclusão através do ideário de consumo, criando-se uma sociedade dupla e que se exclui reciprocamente. Nas duas sociedades, a rica e a pobre, encontramos as mesmas coisas e imagens, mas as oportunidades de obtê-las são completamente diferentes (MARTINS, 2003). Essa situação acaba por interferir na forma como os jovens se constroem socialmente, elaborando modos distintos de ser jovem.

Em 2002 Luís Inácio Lula da Silva – Lula - (2003 - 2010) foi eleito Presidente da República. Este manteve as bases da política econômica de seu antecessor, honrou os contratos e deteve a anunciada fuga de capitais. Seu governo teve destaque pela expansão e pela criação de programas sociais, pela redistribuição dirigida de renda, pelos esforços em favor da descentralização econômica e pela inclusão de milhões de brasileiros nos círculos do consumo. Impulsionou a geração de empregos e aqueceu sobremaneira o mercado interno, reduziu o número de miseráveis e teria feito aumentar

---

<sup>29</sup> Em palestra proferida no Fórum Municipal *HIP HOP*, na cidade de Boituva em 07 de jun de 2014.

a parcela da população que vem sendo denominada pelos técnicos do governo como “nova classe média”<sup>30</sup>. Sua dinâmica econômica funcionou em uma espiral ascendente. Implantou uma política contínua de aumento real do salário mínimo e, conseqüente aumento das aposentadorias e pensões atreladas ao salário mínimo, manteve a inflação em patamares baixos e desburocratizou o processo de criação de empresas. Em 2010 a renda somada da classe C chegava a 500 bilhões de reais, alimentando 76% do consumo do país (MEIRELLES e ATHAYDE, 2014). Vejamos mais detalhadamente esse período.

## 2.1 Os governos Lula e Dilma

Antes de discutirmos a respeito dos empregos gerados, do aumento do valor do salário e do consumo, vejamos quais foram as políticas que levaram a isso. De acordo com Berringer e Boito Jr. (2013), com a vitória de Lula Silva, houve uma modificação na política brasileira, mudanças que se consolidaram no primeiro mandato da presidenta Dilma Rousseff (2011 - 2014). As mudanças começaram no interior do bloco que estava no poder. Este passou a ser composto pela grande burguesia brasileira, a qual mantém uma base própria de acumulação de capital e disputa posições com o capital financeiro internacional. Essa classe ascendeu politicamente em prejuízo dos interesses do capital internacional, porém essa ascensão só foi possível devido à contribuição de uma frente política que reúne os principais setores das classes populares do capital produtivo, do especulativo e de setores da sociedade civil organizada.

Os autores consideram os governos Lula e Dilma como sendo *neodesenvolvimentista*, uma vez que visam o crescimento econômico<sup>31</sup>. Para promover esse crescimento lançaram mão de elementos da política social que estavam ausentes no governo de FHC (1995 - 2002), como a recuperação do salário mínimo e a transferência de renda, que aumentaram o poder aquisitivo das camadas mais pobres; elevação da cotação orçamentária do BNDES - Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico e

---

<sup>30</sup> Vale esclarecer que a reflexão aqui empreendida não compartilha com a classificação proposta pelos técnicos da SAE (Secretaria de Assuntos estratégicos) para a definição de classe média, que toma como único fator a renda. Em nossa perspectiva o que o Brasil experimentou foi uma ampliação da capacidade de consumo de parcelas pobres da população, que se inserem como “novos consumidores”.

<sup>31</sup> Ressaltam seis diferenças com o desenvolvimentismo liberal (1930 – 1980): crescimento econômico mais modesto; confere menor importância ao mercado interno; atribui menor importância a política de desenvolvimento do parque industrial local; aceita os constrangimentos da divisão internacional do trabalho, promovendo uma reativação da função primário-exportadora do capitalismo brasileiro; menor capacidade distributiva de renda; e é dirigido por uma fração burguesa que perdeu toda a veledade de agir como força anti-imperialista.

Social - para financiamento da taxa de juro subsidiado das grandes empresas brasileiras ou instaladas no Brasil para exportação de mercadorias e de capital; política econômica anticíclica - medidas para manter a demanda agregada nos momentos de crise econômica; e, no governo Dilma, mudanças nas políticas de juro cambial, reduzindo a taxa bancária de juro e *spread* bancário e intervindo para desvalorizar o Real - visando baratear o investimento produtivo e encarecer os produtos importados. Somado a isso, para Pochmann (2012), estão as principais mudanças ocorridas no interior da dinâmica da produção nacional, que repercutiram na evolução e composição da força de trabalho.

Quais são os grupos que compõem a frente neodesenvolvimentista? De que forma foram beneficiados? A frente neodesenvolvimentista é composta pela burguesia interna, pelas classes dominadas, pelo campesinato – termo usado pelos autores - e pela massa marginal. No centro do bloco no poder está a burguesia interna, distribuída por diversos setores: indústria primária, mineração, construção pesada e a cúspide do agronegócio – empresas exportadoras de produtos agropecuários. A priorização dos interesses dessa fração do grande capital interno pelos governos em questão - que aparece em vários aspectos da política econômica -, elemento fundamental para o superávit na balança comercial, favorece o agronegócio, a mineração e outros setores ligados à exportação de produtos agropecuários e recursos naturais; contam com os investimentos do BNDES, que passou a priorizar um reduzido número de empresas predominantemente nacionais como receptores dos programas de empréstimos a juros subsidiados; a política de compra do Estado brasileiro e das grandes estatais que priorizam as grandes empresas predominantemente brasileiras ou implementadas no Brasil.

As classes dominadas – operariado urbano e baixa classe média – por intermédio do sindicalismo e do PT - Partido dos Trabalhadores -, participam de forma organizada - mesmo o PT tendo sido “seduzido” pela grande burguesia, as classes dominadas permanecem como base social. Foram beneficiadas com o crescimento econômico; com a recuperação do emprego e da política de reajuste do salário mínimo, que aumentou o poder aquisitivo da base da pirâmide social; com o favorecimento da luta sindical que, através das novas condições econômicas e políticas, permitiu novas conquistas salariais; e possuem representantes sindicais em inúmeros organismos consultivos do governo.

O campesinato, presente também de forma organizada, teve seu direito de

reivindicação reconhecido pelo governo Lula – ao contrário do governo FHC que os perseguiu e criminalizou. Suas reivindicações foram em parte atendidas através do financiamento da produção e de compras governamentais da produção camponesa.

No que tange aos trabalhadores desempregados, subempregados, vivendo em trabalho precário ou por conta própria, que residem na periferia dos grandes centros urbanos e no interior da região nordeste. Este grupo é subdividido em duas partes: uma está organizada em movimentos populares - movimentos de urgência; e outra é desorganizada, que foi incluída na frente neodesenvolvimentista graças às políticas de transferências de renda dos governos Lula e Dilma, como o Bolsa Família e o Benefício de Prestação Continuada<sup>32</sup>. No entanto, essa massa marginal não intervém de forma organizada, a renda lhes é destinada, mas não houve a preocupação em organizá-los. É uma base eleitoral passiva e desorganizada, dando continuidade à tradição populista brasileira, ou seja, os trabalhadores obtêm ganhos reais, mas são ganhos limitados e os seus benefícios mantêm-se, política e ideologicamente, dependentes das iniciativas do governo.

## **2.2 A inserção pelo consumo e a *refavela***

É inegável a melhora econômica que ocorreu nas classes C, D e E, o aumento do consumo pode ser visto como um indicativo da mesma. Contudo, a melhora econômica foi suficiente para alçar pessoas a uma nova classe? Pochmann (2012), nos mostra que de fato não existe uma nova classe média e sim uma classe trabalhadora melhorada, pois os empregos gerados nos últimos governos giram em torno do salário de base.

No que tange à base da pirâmide social brasileira, que é o que aqui nos interessa, veremos com Pochmann que não há a emergência de uma nova classe média, o que ocorre é uma “orientação alienante” que sequestra o “debate sobre a natureza e a dinâmica das mudanças econômicas e sociais, incapaz de permitir a politização classista do fenômeno da transformação da estrutura social e sua comparação com outros períodos dinâmicos do Brasil” (POCHMANN, 2012, p. 8). Essa situação é, segundo o

---

<sup>32</sup> O Bolsa Família é um programa de transferência direta de renda que beneficia famílias em situação de pobreza e de extrema pobreza em todo o país; o Benefício de Prestação Continuada é um benefício da Política de Assistência Social, que integra a Proteção Social Básica no âmbito do Sistema Único de Assistência Social - SUAS, é um benefício individual, não vitalício e intransferível, que assegura a transferência mensal de 1 salário mínimo ao idoso, com 65 anos ou mais, e a pessoa com deficiência de qualquer idade. Fonte: site do governo federal, <<http://www.mds.gov.br>>.

autor, de interesse de instituições multilaterais, como o Banco Mundial, em difundir os êxitos da globalização neoliberal.

Pochmann analisa o período correspondente, no que tange aos governos Lula e Dilma, de 2004 a 2010. Este período equivale a seis anos de crescimento da participação dos salários na renda nacional e queda no peso relativo da propriedade. Essa alteração é provocada pelo impacto da estrutura positiva decorrente do retorno do crescimento econômico.

Quanto ao mercado de trabalho, seu fortalecimento resultou na expansão do setor de serviços – 9 em cada 10 ocupações tem remuneração de até 1,5 salários mínimos. Somado a isso temos as políticas de apoio às rendas na base da pirâmide social brasileira, com elevação real do valor do salário mínimo e da transferência de renda. Isso levou ao fortalecimento das classes populares assentadas no trabalho e a absorção do enorme excedente de força de trabalho.

As novas ocupações na área de serviços, que absorveram a massa humana resgatada das condições de pobreza, permitiram a ascensão social, embora, para Pochmann, distante de qualquer configuração que não a de classe trabalhadora. Posto que, em consonância com a literatura internacional, esse segmento social deveria ser considerado na categoria analítica de *working poor* – trabalhadores pobres -, pois se trata de ocupações de salário mínimo oficial, cujo valor real determina a presença de trabalhadores pobres e sua relação com o nível de consumo.

Na sua maioria, os postos de trabalho gerados concentram-se na base da pirâmide social, uma vez que 95% das vagas abertas tinham remuneração mensal de até 1,5 salários mínimos. Isso equivale a um saldo líquido de 2 milhões de ocupações abertas ao ano, em média, para os trabalhadores de salário de base. Uma parcela considerável da força de trabalho conseguiu superar a condição de pobreza, transitando para o nível inferior da estrutura ocupacional de baixa remuneração; embora não seja mais pobre tampouco pode ser considerada classe média.

“Diante da combinação da recuperação do valor real do salário mínimo nacional com a ampliação das políticas de transferências sociais, nota-se que a recente expansão das vagas de salário de base tem permitido absorver enormes parcelas dos trabalhadores na base da pirâmide social, o que favorece a redução sensível da taxa de pobreza em todo o país. Ainda que isso se mostre insuficiente para alterar o segmento intermediário da atual estratificação social conclui-se que está em curso uma crescente polarização entre os dois extremos com forte crescimento relativo: os trabalhadores na base da pirâmide social e os detentores de renda derivada da propriedade”



(POCHMANN, 2012, p. 22).

Essa interpretação da chamada nova classe média” é consequente do apelo à reorientação das políticas públicas para a perspectiva fundamentalmente mercantil observando-se o fortalecimento dos planos privados de saúde, educação, assistência e previdência (POCHMANN, 2012). Mas, de que forma foi definida essa “nova classe média”?

Entre novembro de 2011 e abril 2012, por meio de Projeto Ministerial de setembro de 2011<sup>33</sup>, foi composta a Comissão para Definição da Nova Classe Média visando a “definição prática e conceitualmente sólida, capaz de orientar as políticas públicas na esfera federal e contribuir para o desenho e a implementação de programas e ações focadas na consolidação e sustentabilidade da nova classe média brasileira” (BRASIL, 2011).

Os critérios para definição dessa suposta nova classe, como explicado no relatório oficial, baseiam-se na renda – uma vez que optaram por critérios unidimensionais, a fim de uma definição simples, de fácil aplicação e interpretação e que fossem pouco exigentes em termos de disponibilidade de informações. Dentre as possibilidades de utilização do critério renda, utilizaram a forma mais comumente utilizada no país, sendo esta a *renda bruta mensal normalmente recebida domiciliar per capita*. Os critérios para definição dos limites basearam-se em: *quartis da distribuição* – pontos de corte a partir dos percentis da distribuição, por exemplo, utilizando para cada ano o 25º e o 75º percentis; *entorno da mediana* - pessoas em famílias com renda entre a metade da mediana e 1,5 vezes (ou 2 vezes) a mediana; *polarização* – busca dividir a população em tantos grupos de forma a minimizar a desigualdade interna dos grupos e maximizar a desigualdade entre grupos - e *ponto neutro* - segundo alguns critérios, a classe média deveria começar onde termina a pobreza; nesse caso, a escolha do limite inferior é equivalente a definição da linha de pobreza, o dilema consistiria, então, em escolher um limite superior para a classe média; uma opção menos arbitrária para essa escolha consiste em encontrar na distribuição de renda o ponto distributivamente neutro<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> A Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência da República (SAE/PR) instituiu, por meio da Portaria Ministerial nº 61, de 27 de setembro de 2011, a Comissão da Nova Classe Média.

<sup>34</sup> Mais em: < <http://www.sae.gov.br/site/wp-content/uploads/Relat%C3%B3rio-Defini%C3%A7%C3%A3o-da-Classe-M%C3%A9dia-no-Brasil1.pdf>>.

Jessé de Souza, em entrevista a Freitas (2012), também critica essa visão economicista de definição das classes sociais. Para ele, essa é uma tentativa, não só brasileira, de esconder a origem das desigualdades sociais. O debate da dita “nova classe média” é pobre e superficial, uma explicação econômica e estatística que não explica nada. A renda não é fator suficiente para agregar pessoas em um grupo de semelhantes,

“Pessoas com renda semelhante podem ser muito diferentes entre si. Basta comparar um trabalhador da *FIAT* em Betim com um Professor universitário em início de carreira que ganham salários semelhantes. Todas as escolhas da vida dessas pessoas – a não ser a conversa sobre futebol no domingo – tendem a ser muitíssimo diferentes entre si” (SOUZA em entrevista concedida a FREITAS, 2012).

Mais importante do que a renda para que se conheça uma classe social, é o “‘como’... as pessoas são produzidas como seres humanos com capacidades distintas e acesso distinto a todos os bens e recursos sociais escassos em competição na luta social” (SOUZA em entrevista concedida a FREITAS, 2012). A verdadeira classe média é uma classe de dominantes em sociedades modernas, constituída pelo acesso privilegiado a um recurso social escasso de extrema importância: o *capital cultural*<sup>35</sup>. “Esse tipo de conhecimento é fundamental para a reprodução e legitimação tanto do mercado, quanto do Estado... para a reprodução e legitimação da sociedade moderna” (SOUZA em entrevista concedida a FREITAS, 2012). A incorporação desse capital exige tempo livre o que as *classes trabalhadoras* – classe intermediária, entre as classes superiores e a *ralé* – composta por pessoas que vendem a força de trabalho para serviços sujos, pesados ou humilhantes, mão de obra de pouco valor - não possuem. Para o autor, a ênfase que se dá a ideia de uma “nova classe média” se deve ao fato que esse estrato social é o grande responsável pelo desenvolvimento econômico dos últimos anos.

Contudo, no relatório oficial a Comissão compreende que a dita “nova classe média” é heterogênea e que melhor seria a definição de *grupo*, todavia optou pela divisão em classes por ser o termo recorrente.

“Não existe uma divisão natural que permita determinar quem pertence e quem não pertence à classe média. Dessa forma, não existe um conjunto de

---

<sup>35</sup> Capital cultural refere-se à herança cultural que os indivíduos oriundos de classes sociais mais favorecidas possuem, é o que confere ao indivíduo poder de disputa na economia das trocas simbólicas. Trata-se de um conceito para referir à maneira como a cultura em uma sociedade de classes se transforma em uma espécie de moeda - posto que, os bens culturais possuem uma economia – da qual as classes dominantes utilizam para acentuar as diferenças.

informações que, uma vez disponível, permita classificar de forma única e fidedigna uma família como pertencente ou não a classe média. Na verdade, *o conceito de classe média é apenas um instrumento analítico capaz de organizar e hierarquizar a heterogeneidade das famílias brasileiras de tal forma a identificar o grupo no meio da pirâmide social. Sua validade deve ser avaliada não em termos de sua fidedignidade, mas sim em termos de sua utilidade analítica*” (BRASIL, 2011, p. 13, grifo nosso).

Para Souza (2012), esse discurso economicista sobre a formação das classes é prejudicial uma vez que esconde a verdadeira formação das classes sociais. Estas são formadas baseando-se em privilégios desigualmente distribuídos. Essa dita “nova classe média” ou “segunda classe média”, segundo o autor, veio de baixo, ou seja, assim como Pochmann, ele acredita que é uma classe trabalhadora melhorada que ele denominou de *batalhadores*. É uma classe de emergentes que adentraram no mercado de consumo e está transformando o Brasil num país moderno e de “primeiro mundo”. Mas por que o discurso economicista esconde este fato? Porque “encobrir a existência das classes é encobrir também o núcleo mesmo que permite a reprodução e legitimação de todo tipo de privilégio injusto”, é o “‘segredo’ mais bem guardado de toda a sociedade é que todos os indivíduos são produzidos ‘diferencialmente’ por uma ‘cultura de classe’ específica” (SOUZA, 2012, p. 22). Esse discurso visa inflar a classe média, pois inclui a noção de indivíduos que são livres, são consumidores, cidadãos, condensando, assim, o sonho de ascensão social, além de auferir distinção ao indivíduo.

Diante do exposto, evidencia-se a mudança percebida nas condições de vida dos moradores da periferia, que passam a ter outra expectativa e percepção de sua condição. Trabalharemos, nesta pesquisa, com a hipótese de que esta “explosão do consumo” está diretamente relacionada ao surgimento do *funk* ostentação. Como vimos acima, a renda não é fator suficiente para agregar pessoas em grupo. Pretendemos mostrar que as melhorias econômico-sociais vivenciadas na última década possibilitaram o surgimento do *funk* ostentação em virtude de a produção cultural ser inseparável do momento econômico. Ou seja, as pessoas não passaram a consumir outro estilo musical porque aumentaram a sua renda, mas a sensação de melhora possibilitou o surgimento de um outro tipo de discurso, o de celebração.

#### a) *Refavela*<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Termo utilizado por Gilberto Gil em seu álbum de mesmo nome, lançado em 1977 e, também, por Meirelles e Athayde (2014) como síntese das transformações pelas quais a favela tem passado na tentativa – bem sucedida – de melhorias econômico sociais.

Em consonância com Gimeno (2009), entendemos a periferia como, historicamente, um espaço de exclusão e estigma social. Para o senso comum, a pobreza, a violência e a criminalidade andam juntas e são determinadas pela falta de educação formal, famílias desestruturadas desemprego ou subemprego, tráfico de drogas e violência policial.

Nos anos de 1970 a literatura científica utilizava o termo *periferização* para referir-se a esse espaço social. De acordo com Valladares e Figueiredo (s.d.), o termo refere-se a um

“‘novo modo de urbanização’... projeção ao nível do espaço, do processo de acumulação de capital e de suas consequências sobre o *habitat* da classe trabalhadora, *determinando sua segregação espacial ditada por sua localização cada vez mais longínqua dos ‘núcleos’ dos principais centros urbanos...* A essa especificação acrescentam-se... outras que marcam um *quadro de carência generalizada*, constatado através das precárias condições de moradia... da quase completa ausência de infraestrutura e serviços urbanos; do agravamento das condições de saúde... da ‘ocupação predatória’; de uma população que a sofre baixos salários... *Os principais fatores que contribuem para o processo de periferização são... as condições salariais da classe trabalhadora, a expulsão direta dos núcleos por ação de programas de remoção de favelas e renovação urbana, a expulsão indireta em decorrência da legislação e taxação urbanas e... especulação imobiliária.* Todos estes fatores, além de afastarem as populações pobres das áreas centrais, impedem a fixação dos migrantes recém-chegados” (VALLADARES e FIGUEIREDO, s.d, p. 35, grifo nosso).

Os moradores da periferia são vistos como potencialmente perigosos legitimando a ação repressora e violenta do Estado. Todavia, de acordo com Rocha (2004), não são os pobres que escolhem o crime, é a polícia e a justiça criminal que escolhem os pobres. Essa escolha pode ser encontrada na origem constitutiva dos sistemas policiais e carcerários europeus. Estes eram marcados pela perseguição a todas as formas de vida populares que se caracterizam pela liberdade e mobilidade.

A rápida urbanização do Brasil entre os anos de 1950 e 1960 foi a responsável pelo crescimento das favelas. A falta de oportunidades e de melhores condições de vida fez com que os moradores fossem procurar o seu sustento no crime. No trabalho sobre tráfico de drogas Celso Athayde e MV Bill entrevistaram um dos personagens-chaves no universo do tráfico, aquele que toma conta da favela, conhecido como *falcão*.

“Celso: como você entrou no crime?”

Falcão: (...) Tudo começou a oito anos atrás, quando a minha família tava passando aquele sufoco, aquela tragédia, né, irmão? O dia a dia eu vendo

minha mãe sair pra trabalhar, aquelas condições, não podia dar o de bom e melhor pra nós, né? Como? O que eu queria ter eu não podia ter. O carrinho de controle remoto, uma bicicleta... não podia ter. Até então, a gente morava num barraquinho de madeira, pegou fogo. Com dez anos, eu tomei foi um tapa na cara dum polícia. Isso até hoje eu guardo no peito, no coração. Criei uma mágoa dele mesmo, que até então eu comecei a entrar nessa vida que eu tô agora, a vida do crime, *do lado certo na vida errada*” (Entrevista cedida à ATHAYDE, 2006, grifo nosso).

Todavia, a favela tem passado por transformações econômico-sociais que tem mudado esse quadro de violência, discriminação e pobreza. A nova favela ou a *refavela* é, pautando-se na pesquisa de Meirelles e Athayde (2014), formada pelos ingressantes no mercado de consumo. Possui 11,7 milhões de habitantes, o que equivale a 6% da população brasileira. Os novos padrões de consumo baseiam-se nessa população, eles reinventam atividades econômicas e contribuem para definir o perfil cultural do país dos emergentes (MEIRELLES e ATHAYDE, 2014). Se a favela fosse um estado, uma unidade da federação seria o 5º mais populoso, capaz de movimentar 63 bilhões de reais.

A análise geral dos resultados da pesquisa do Data Favela<sup>37</sup> (2014) - realizada em 63 favelas espalhadas em 10 regiões metropolitanas, com 2 mil pessoas entrevistadas -, vemos que a favela está muito menos pobre, mais conectada e ansiosa por completar processos de inclusão social e econômica. Verificou-se que 94% dos favelados consideram-se felizes e que há mais dinheiro circulando, em 2013 a média salarial do favelado era de R\$ 1.068 contra R\$ 603 em 2003, um salto de 54,7%, sendo que no Brasil a renda pulou de R\$ 1.172 para R\$ 1.616, um aumento de 37,9%.

O ritmo na favela é mais acelerado, esse bem-estar recente se deve ao processo contínuo de ascensão social e econômica da última década. A época da pesquisa, no último semestre de 2013, a maior parte dos moradores das favelas já pertencia à classe C – utilizando-se de mecanismos de classificação baseados apenas na renda -, sendo que no Brasil como um todo era de 54%, na favela esse percentual era de 65%. A pesquisa revelou que 81% dos moradores gostam da comunidade, 66% não estão dispostos a

---

<sup>37</sup> “O Data Favela é o primeiro instituto de pesquisa focado na realidade das favelas brasileiras, estudando o comportamento e o consumo do morador dessas comunidades e identificando oportunidades de negócios para empresas que desejam desenvolver suas atividades nesses territórios. Acreditando que a grande revolução brasileira será o avanço da economia nas favelas, o Data Favela tem como principal missão colocar as comunidades brasileiras na ordem do dia, apontando mudanças significativas na matriz econômica e apresentando um estudo inédito sobre o atual retrato da classe C nas favelas do Brasil”. O Data Favela foi criado em parceria do Renato Meirelles – presidente do Instituto Data Popular – e Celso Athayde criador da CUFA (Central Única das Favelas). Mais em: <http://datafavela.com.br/data-favela/>.

abandoná-la e 62% admitem ter orgulho do local onde vivem. Dentre os moradores 51% consideravam que a comunidade havia melhorado de alguma maneira nos 12 meses anteriores e para 76% alguma melhora ocorreria nos 12 meses seguintes, essa percepção encontra-se associada às mudanças estruturais no território das vivências públicas. Indagados sobre a própria vida nos 12 meses seguintes 93% projetaram desenvolvimento e evolução, no Brasil esse grupo abrangia 81%.

“Em um país com reduzidas taxas de desemprego e demanda por mão de obra especializada nos mais diversos setores, os moradores das favelas enxergam a chance de romper paradigmas. Ao contrário de seus pais, avós e bisavós, experimentaram a ascensão social e sabem que podem ir muito além, especialmente por meio da educação e do empreendedorismo” (MEIRELLES e ATHAYDE, 2014, p. 32)

A pesquisa ainda revelou que 76% dos moradores disseram que a vida melhorou no período imediatamente anterior a pesquisa. Desses 76% poucos atribuem esse avanço às políticas públicas ou aos empregadores, 14% acham que o principal responsável é a família, Deus foi citado por 40% e 42% acham que a evolução se deve ao próprio esforço. “Os jovens, em particular, são filhos e netos daqueles cidadãos abandonados e maltratados pelo Estado. Criados a partir dessa memória familiar recente, ainda não enxergam o governo, qualquer que seja como provedor de bem-estar” (MEIRELLES e ATHAYDE, 2014, p. 32).

A faixa etária dessa população equivale a 26% com idade inferior a 15 anos, 61% com menos de 35 anos, sendo que, na virada de 2013 para 2014, a média da idade dos brasileiros era de 33,1, na favela era de 29,7 anos. Em São Paulo 52% dos moradores da favela não nasceram no estado, já no Rio de Janeiro 29% eram migrantes. Quanto à cor da pele, 67% dos habitantes da favela são negros, é certo que fazem parte de uma longa linhagem de excluídos do sistema econômico.

No ano de 2013, o consumo das famílias periféricas cresceu pelo décimo ano consecutivo. De acordo com a pesquisa, a favela tem mais disposição para efetuar compras do que o resto do Brasil. Há mais integrantes da “classe C” na favela, em média 65%, do que na população em geral, 54%. O ingresso no mercado de consumo é um fator que define essas famílias. Essa nova favela é, para os autores, jovem e negra, “as afro-brasileiras figuram muitas vezes como protagonistas e chefiam quase 40% dos lares” (MEIRELLES E ATHAYDE, 2013, p. 88).

Para os autores a favela do Vidigal é a síntese da *refavela*, síntese de um

processo de metamorfose construído no decorrer de décadas e que teve como protagonista os próprios moradores. Em décadas de transformação a comunidade trocou o papelão e o zinco pelo tijolo e concreto, tocou o tempo todo à reforma, o aprimoramento, a ampliação, o refazer do espaço de morar e transitar. Esse processo teve início em 1977, quando funcionários da prefeitura foram à comunidade a fim de remover os moradores, abrir espaço e construir um condomínio. A associação de moradores reagiu e obteve uma ordem judicial para adiar a desocupação da área. Em seguida, conseguiu o apoio da Pastoral das Favelas. A batalha prosseguiu por meses e os resistentes toparam até com tanques de guerra nos acessos à comunidade. Em 1978 foi publicado o decreto de desapropriação para fins sociais, assinado pelo governador Chagas Freitas.

Em 1980 o Papa João Paulo II faria uma visita à favela do Vidigal o que a tornaria conhecida nacional e internacionalmente. A comunidade viveu durante muito tempo receios e suplícios, assistindo a guerra entre facções criminosas. Em 2012 foi instalada a UPP – Unidade de Polícia Pacificadora -, mais de 200 policiais passaram a percorrer a favela a fim de mediar a pacificação da comunidade. Segundo o IPP - Instituto Pereira Passos -, em 2010 o Vidigal tinha a mais alta renda domiciliar das favelas cariocas: R\$ 1.744, enquanto na Rocinha essa média era de R\$ 1.291.

Compreender as mudanças na dinâmica social nos ajudará a compreender as mudanças nas formas de representação e a importância da trilha sonora para esta parcela da população. Pautando-nos tanto nos resultados do Data Favela quanto nas pesquisas de Jessé de Souza (2013), vemos que essa dita “nova classe média” é composta pelos batalhadores, posto que estes são pelo menos 30 milhões de brasileiros que adentraram no mercado de consumo, é uma classe “morena, vinda de baixo”, produtora de bens e serviços, consumidora crescente de bens duráveis, não possuem nenhum dos privilégios de nascimento da classe média verdadeira.

“Os batalhadores, em sua esmagadora maioria, tiveram que trabalhar desde muito cedo, estudaram em escolas públicas e estudam, quando estudam, em universidades privadas à noite. Sem acesso aos conhecimentos altamente valorizados que permitem a reprodução do mercado e do Estado, os batalhadores compensam essa falta com extraordinário esforço pessoal trabalhando sob condições penosas, sem garantias sociais, em atividades muitas vezes informais sem pagamento de impostos” (SOUZA em entrevista ao INSTITUTO HUMANITAS UNISINOS, 2013, s.n.).

A discussão sobre a denominada “nova classe média” é decorrente de questionamentos feitos no decorrer da pesquisa, seja por pessoas de fora ou pelos envolvidos diretamente no trabalho. Buscamos mostrar que esse discurso de uma “nova classe média” é, tanto economicamente quanto sociologicamente, errôneo, uma vez que se dividindo as classes tanto pela renda quanto pelo “como” as pessoas são produzidas, as diferenças entre as classes não são equiparadas ou mesmo superadas. As características pertencentes aos batalhadores, citadas acima, são percebidas como um estilo de vida de um grupo de indivíduos e não como forma de ascensão de classe.

Contudo, tomando especificamente o universo aqui investigado, cabe aqui uma relativização: os batalhadores, tais como descritos por Souza ( ) são marcados, também, pelo ascetismo religioso, traço que não coaduna com a ideia de celebração tão difundida nos discursos do funk ostentação. Nossa hipótese é a de que há um divisor de águas de ordem geracional no que toca a esta associação entre batalhadores e *funk ostentação*, sendo os filhos dos batalhadores os principais consumidores deste estilo musical. Esta discussão, no entanto, tendo surgido na análise dos dados, não faz parte do escopo desta dissertação e poderá ser objeto de investigações futuras.

### **2.3 Cultura e insatisfação política**

Percebemos no capítulo 1 a importância da música para a juventude e como alguns estilos, como o *rap* e o *funk* propõe um estilo de vida e se constituem enquanto movimentos culturais. Este processo deve-se, também, a crescente insatisfação dos indivíduos com a política e com o movimento democrático como um todo, uma vez que este último não conseguiu como nos mostra Caldeira (2000), concretizar a cidadania e/ou oferecer melhores condições de vida para a população. Além de refletir a velocidade da indústria do consumo, observamos surgir um tipo de estrutura social que aproxima cidadania, comunicação de massa e consumo, onde emergem identidades e identificações que se estruturam menos pela lógica do Estado do que pela lógica dos mercados (HERSCHMANN, 2005).

De acordo com Carlos Rocha (2009), há um declínio na identificação da população geral com as instituições democráticas. Essa é uma tendência que ocorre de forma generalizada em todas as democracias mundiais. Há um déficit crescente da



participação política ou no desenvolvimento de novas formas diferenciadas da participação democrática tradicional.

Pesquisas apontam que ao mesmo tempo em que se desenvolve uma institucionalidade democrática com base no ideal de cidadãos atentos à coisa pública, informados politicamente e interessados nas formas diretas e indiretas de participação política há um declínio no ideal de homem cívico.

Nas últimas décadas do século XX, diferentes correntes teóricas defendem a descentralização político-administrativa do aparato estatal, uma vez que o desenvolvimento da democracia pressupõe o fortalecimento das instituições políticas locais viabilizando a participação dos cidadãos nas decisões públicas. Acredita-se que fortalecer esses espaços de participação implicaria em criar novas condições para superação de problemas advindos do Estado centralizado - balcanização do poder público por elites econômicas e políticas; exercício de um poder ilegítimo da burocracia pública no processo de tomadas de decisões; e a ação do Estado orientada pela lógica clientelista - e a ampliação desses espaços de participação levaria a vocalização de setores excluídos social, econômica e politicamente levando à adoção de políticas redistributivas - a inclusão política levaria a inclusão econômica -, além de proporcionar o exercício da cidadania - desenvolvimento de virtudes cívicas: maior capacidade iniciativa no espaço público, maior equidade e justiça social e maior controle social sobre o Estado.

A distância entre o que se almejava e o que se alcançou, levou a uma divisão teórica, uma culturalista e outra institucionalista – cultura política / desenho institucional. Para o primeiro, o sucesso dos espaços públicos democráticos dependeria das características da sociedade civil; para o segundo, o desenho e as características das instituições explicariam os resultados do processo de democratização.

Para alguns autores, esse declínio da cultura política é decorrente do capital social e da deterioração da confiança da população nas instituições democráticas; para outros, essas mudanças resultam em uma nova forma de fazer política, sem consequências negativas para democracia. Essa nova orientação ideológica, configuraria uma transformação da política global, caracterizada por novas estruturas de lideranças, novas formas de participação cívica e política e pelo surgimento de novos problemas na agenda das sociedades. Essas modificações romperiam com os pressupostos da política tradicional, cujos conflitos organizam-se a partir das classes sociais e em torno de

questões econômicas. A participação política passa a dar importância a outras questões como raça, gênero, preferências sexuais, lealdades regionais e problemas ecológicos.

Nessa nova forma de cidadania política, os cidadãos ativistas passam a recusar o tratamento de clientes, contrapondo-se à burocracia tradicional, aos partidos políticos e as lideranças partidárias. Essas organizações hierárquicas estariam perdendo a relevância como referência da política pública. Há, nessa perspectiva, uma modificação da estrutura política, dando lugar a outras formas de ações mais horizontais na esfera política e social, abrangendo movimentos políticos, família e instituições educacionais; essa transformação demanda a descentralização do Estado, permitindo consolidar a autonomia apresentada pelas sociedades contemporâneas e propõem o retraimento da esfera estatal.

Essa nova forma de cidadania política gera duas concepções sociais. A primeira argumenta que essas transformações estariam concentradas em algumas regiões específicas que possuem maior grau de educação; economia com alta tecnologia e menos hierarquia na organização do trabalho; protestantismo mais difundido; menor incidência de relações clientelistas, difundidos entre cidadãos e líderes políticos mais jovens e mais educados. A segunda refere-se aos pressupostos do desenvolvimento da NCP - Nova Cultura Política - relacionam-se ao efeito-metrópole: efeitos da urbanização sobre formas de exercício da cidadania; manifestação do impacto da vida metropolitana nas modalidades de expressão cultural das pessoas, “essa relação entre cultura política e urbanização remonta a uma postulação clássica da sociologia urbana que concebe o exercício da cidadania como uma expressão característica do mundo urbano” (ROCHA, 2009, p. 873).

Contudo, a emergência de diversos grupos sociais que se articulam às inúmeras formas de consumo leva-nos a questionar a “visão conformista e/ou apolítica das sociedades atuais e redimensionar a visão atomizada e degradada das grandes cidades, bem como atestar a incapacidade das políticas sociais em dar respostas satisfatórias” (HERSCHMANN, 2005, p. 17). Esses grupos parecem construir um conjunto de códigos culturais - com referências locais e globais - que lhes têm permitido ocupar uma posição periférica e central na cultura contemporânea. Oferecem a possibilidade de construção de uma visão crítica e/ou plural do social quanto a sua mediação e administração pelas estruturas que se gerenciam os ritmos do espetáculo e do consumo (HERSCHMANN, 2005).

As modificações sociais, ainda com Herschmann, pelas quais passa a sociedade brasileira a tornaram ainda mais complexa e heterogênea. A sociedade atual mostra novas clivagens na estrutura de classe e desfazem identidades tradicionais, o que acaba por gerar uma pluralidade de interesses e de demandas. A nova dinâmica social opera de formas distintas: segue a rápida transformação de vida urbana, da organização da produção e do consumo; nos diferentes usos da cidade, nos modos de fixação e mobilidade no espaço urbano e acesso a bens materiais e simbólicos; nas formas de integração de um mercado que altera em ritmo acelerado, desestabilizando posições consolidadas e hierárquicas, ocupacionais e tradicionais

“entretanto, de algumas décadas para cá, mesmo entre os jovens das camadas médias, sejam eles *skatistas*, roqueiros, *clubbers*, góticos, lutadores de *jiu-jitsu* etc., os conflitos e as práticas sociais que os envolvem são cada vez mais interpretados como indícios que confirmam estereótipos que se tem, não só dos jovens, mas também dos indivíduos das sociedades atuais: de que vivem apenas para a prática ‘irracional do consumo’ e são desprovidos de qualquer interesse pela política ou pelo coletivo” (HERSCHMANN, 2005, p. 53).

Contudo, temos visto recentemente que começa a nascer uma nova forma de inserção política dos participantes do *hip hop*. É uma inserção *política formal formalizada*. A inserção no aparato político de fato é recente, porém a participação política não é nova, no início o *hip hop* se organizava em posses. Atualmente os membros do *hip hop* se candidatam a cargos públicos elegíveis, segundo os *rappers*, isso se deve ao fato de eles estarem cansados de reclamar somente por meio das músicas e que chegou a hora de uma participação formal no mundo político (GOMES, 2012) - inclusive o presidente dos EUA, *Barak Obama* foi eleito com o apoio maciço do *hip hop*.

Para o *rapper* Erlei Roberto de Melo, em entrevista a Gomes (2012), o *hip hop* proporcionou novos nexos entre a cultura e política e a politização já presentes nas letras de *rap*, impulsionou a necessidade da participação política direta. Dados apresentados pelo autor mostram que a filiação dos membros do *hip hop* é predominante em partidos de esquerda, tais como o PT e PCdoB – Partido Comunista do Brasil. Estes partidos tradicionalmente alinham com movimentos populares e realizam uma série de ações de apoio recíproco aos mesmos. Estes indivíduos oriundos de espaços marginais ao adentrar no mundo da política, agem como moderadores de conflitos e pressões entre os movimentos mais radicais e o sistema político institucional.

Há quem diga que este envolvimento político formal é prejudicial uma vez que pode ocorrer a cooptação dos membros do *hip hop*. Para o Mano Oxi – *rapper* e assessor parlamentar em Porto Alegre – não haverá cooptação, o que ocorre é um posicionamento do indivíduo perante a sociedade, “prefiro mil vezes um indivíduo do *hip hop* adentrar em algum partido político do que ser seduzido pelo tráfico de drogas ou pelo crime organizado” (Mano Oxi em entrevista cedida a Gomes, 2012). Outros *rappers*, como G.O.G. - *rapper*, poeta e militante do *hip hop* -, acredita que o *hip hop* não deva ter candidatos próprios, “vejo como estratégia bem mais interessante o apoio a candidaturas de fora de movimento e que historicamente estiveram e estejam próximas das nossas reivindicações”, para ele a ação do *hip hop* deveria ser a de “fortalecer nas suas bases, engajar-se na autogestão, dialogar com outros movimentos, apresentar uma proposta concreta de pensamento, social, político, econômico e dedicar-se a ela” (G.O.G. em entrevista a Gomes, 2012).

#### **2.4 Os movimentos culturais como forma de representação**

Os movimentos socioculturais são “ações sociais coletivas de caráter sociopolítico e cultural que viabilizam formas distintas de a população se organizar e expressar suas demandas” (GOHN, 2011, p. 335). Quando um grupo não se sente representado pelas ações do Estado, estes se unem para reivindicar e protestar contra tais ações. Temos na periferia dois movimentos culturais, embora com abordagens diferentes, que possuem este objetivo, são eles o *funk* e o *hip hop*.

Ao se entregar as formas de mediações representacionais, o subalterno acaba por se tornar um objeto nas mãos do seu procurador e, com isso, não se subjetiva completamente, não se constitui enquanto sujeito. A subjetivação, de acordo com Mansono (2009), é um processo pelo qual nos tornamos sujeito, através de escolhas estéticas e políticas, optando por um determinado tipo de existência. A subjetivação pode ter diferentes configurações que cooperam para produzir formas de vida e de organizações sociais distintas, estas configurações variam de acordo com o tempo histórico. Foucault (1995) mostra que a subjetivação decorre de lutas políticas contra a dominação, exploração, imposição de formas de subjetivação e submissão. Exemplo recente disso são os casos referentes aos Deputados Federais Jair Bolsonaro e Marco Feliciano que foram alvos de campanhas do tipo “NÃO ME REPRESENTA”, após suas

declarações a respeito da comunidade LGBT – Lésbicas, *gays*, bi e transexuais – no ano de 2013.

O *hip hop* e o *funk* são representantes e representados, possibilitam e escolhem opções estéticas e políticas – esta última mais presente no *hip hop* do que no *funk* -, tornando possível a subjetivação por todos que estejam representados nestes movimentos. Essas e outras instituições culturais, que se constituem enquanto símbolos e representações são discursos que constituem sentido e influências que organizam nossas ações e concepções de nós mesmos. Constroem sentido sobre a nação com os quais nos identificamos e, também, constroem identidades - estórias, memórias, imagens -, comunidades imaginadas.

O *rap* e o *funk* são espaços privilegiados de produção dos jovens como sujeitos sociais, articuladores de identidades e referências na elaboração de projetos individuais e coletivos, colocam na cena pública a diversidade e as contradições vividas pela juventude das camadas populares (DAYRELL, 2005). Estes estilos são manifestações simbólicas das culturas juvenis, um conjunto de elementos materiais e imateriais que os jovens consideram representativos de sua identidade individual e coletiva. O estilo que os jovens escolhem, formam uma gramática visual pela qual se torna possível localizar os valores e a política de vida presentes em cada grupo.

Os jovens usam a dimensão simbólica como forma de comunicação, expressa nos comportamentos e atitudes. A música, a dança, corpo e o visual são mediadores que articulam grupos. O mundo da cultura é tido como espaço privilegiado de práticas, representações, símbolos e rituais. É neste momento que os jovens assumem a condição de protagonistas. A música é um agente de socialização para os jovens, produz e veicula molduras de representação da realidade. Cria-se uma relação sutil e individual com a música, abrindo espaço para o autorreconhecimento de expectativas e incertezas (DAYRELL, 2005).

Helena Abramo (2001) defende que quando cultura e lazer estão entrelaçados, há, entre os jovens, um maior número de ações coletivas e participação em debates públicos. Os temas que mais preocupam aos jovens são violência e emprego, mas o que mais interessam são cultura e lazer, logo após de trabalho e educação. Para Abramo essa conexão entre jovens e cultura/lazer, além de serem vistos como desvio de investimentos importantes, contribuem para a percepção negativa a respeito deles.

“Essa conexão entre cultura e diversão, fortíssima na prática dos jovens, reforça uma percepção social que situa esse tema como algo frívolo, superficial, e, portanto secundário na atribuição de importância para a qualidade de vida; quando não pernicioso, por considerar desvio de investimento de questões consideradas mais urgentes e necessárias. Muitas vezes assim também se reforça uma percepção negativa dos jovens: ao demonstrar um interesse maior pela cultura e entretenimento do que por assuntos, tais como economia ou política, os jovens são vistos como despreocupados, alienados, hedonistas descompromissados com as questões 'realmente sérias'” (ABRAMO, 2001, s.n).

A cultura e o lazer são um campo de motivação, criação e mobilização, com maior número de ações coletivas entre os jovens e de articulação com a criação de grupos, associações e movimentos. Vimos com Abramo que o entrelaçamento entre cultura e lazer é de fundamental importância para atrair os jovens para o campo da política. Nesses espaços eles se sentem menos constrangidos para se expressar e mais próximos uns dos outros. A construção de instituições com esse propósito visam o fim dos dois *Brasis*: o do morro e o do asfalto, divididos por um abismo social gigantesco. É uma forma de estabelecer diálogo com o poder público, os meios de comunicação e a alta sociedade (TONI C., 2012).

## 2.5 Revolução Consumista

*“No tempo de consumo absurdo, ninguém é de ninguém  
 Todo mundo quer tudo”  
 (EMICIDA, canção: 8, 2015)*

O consumo é via chave para a compreensão do sucesso do *funk* ostentação. Como podemos perceber o consumo é fator importante para a construção dos estilos de vida, das práticas sociais e, também, da manutenção da divisão em classes sociais. Para Canclini (2010), existe uma aproximação entre cidadania e consumo. Há um deslocamento, na fonte de identificação pessoal, do processo produtivo para o processo de consumo, este é visto como uma maneira de conquistar direitos de cidadania (SANSONE, 2004), posto que exercer a cidadania sempre esteve atrelado à capacidade de apropriação de bens de consumo e a maneira de usá-los, contudo supunha-se que essas diferenças fossem compensadas pela igualdade em direitos abstratos que se concretizava ao votar, ao sentir-se representado por um partido político ou sindicato (CANCLINI, 2010). Todavia, como vimos acima, junto com a degradação da política e a descrença nas instituições, surgem outros modos de participação. As perguntas

próprias dos cidadãos – a que lugar pertença e que direitos isso me dá, como posso me informar, etc. – são respondidas mais através do consumo privado de bens e dos meios de comunicação em massa do que pelas regras “abstratas da democracia” ou pela participação coletiva em espaços públicos (CANCLINI, 2010). Ser cidadão não é apenas ter seus direitos reconhecidos pelo aparato estatal, mas também as práticas sociais e culturais que dão sentido de pertencimento e fazem com que se sintam diferentes os que possuem a mesma língua, formas semelhantes de organização e de satisfação das necessidades. Neste contexto, duas tendências minam a soberania do Estado, sendo elas: o mercado de consumo ser soberano - ele não tem agências executivas ou legislativas e nem tribunais de apelação; e a inclinação do Estado a passar muitas de suas funções e prerrogativas para os lados e não para cima, cedendo-os aos poderes dos mercados, promovendo uma gradual separação entre poder de agir e política. O Estado, dessa forma, se tornou executor soberano do mercado (BAUMAN, 2008). O mercado desacreditou a política, exibindo-se como mais eficaz para organizar as sociedades, submetendo a política às regras do comércio, publicidade, espetáculo e corrupção (CANCLINI, 2010).

Vivemos, de acordo com Bauman (2008), em uma *Sociedade de Consumidores*, saímos do consumo e fomos para o consumismo. Este processo é o que o autor chamou de *Revolução Consumista*, neste tipo de sociedade o consumo tornou-se central para a vida da maioria das pessoas, seu verdadeiro propósito de existência. É como se, através do consumo, a variedade de formas de vida pudesse ser moldada, uma vez que o consumo fornece matéria prima para tanto.

Bauman diferencia consumo e consumismo da seguinte forma: o consumo é característica e ocupação dos seres humanos como indivíduos; já o consumismo é um atributo da sociedade, para que uma sociedade adquira esse atributo a capacidade profundamente individual de querer, desejar e almejar deve ser tal, como a capacidade de trabalho na sociedade de produtores, destacada dos indivíduos e reciclada numa força externa que coloca a sociedade de consumidores em movimento e a mantém em curso, enquanto ao mesmo tempo estabelece parâmetros específicos para as estratégias individuais de vida que são eficazes e manipula as probabilidades de escolha e conduta individuais (BAUMAN, 2008). Dessa forma o consumismo é percebido como um arranjo social que resulta da reciclagem de vontades, desejos e anseios humanos rotineiros, que são permanentes e neutros quanto ao regime, transformando-os na

principal força propulsora e apelativa da sociedade, força está que coordena a reprodução sistêmica, a integração e a estratificação sociais, além da formação de indivíduos humanos, desempenhando ao mesmo tempo um papel importante nos processos de autoidentificação individual e de grupo, assim como na seleção e execução de políticas de vida individuais (BAUMAN, 2008).

Na sociedade de consumidores a cidadania e os processos identitários são mediados pelo consumo. Este tem sido visto apenas como resultado ou objetivo do trabalho. Como nos mostram Douglas e Isherwood (2004). Para os autores o consumo é parte do sistema social que “explica a disposição para o trabalho como parte da necessidade social de relacionar-se com outras pessoas e de ter materiais mediadores para essas relações”, esses materiais mediadores são, por exemplo, a comida, bebida, flores, roupas, etc. (DOUGLAS E ISHERWOOD, 2004, p. 26). A teoria econômica parte da premissa de que o consumo não é imposto, é livre, uma escolha individual. Entretanto, existem alguns determinantes sociais para as escolhas de consumo, além de preconceitos e processos de exclusão advinda das opções de consumo.

Percebemos dois grandes debates em torno do *funk* ostentação: a incompatibilidade entre a realidade e o discurso; e a mudança na escolha dos bens de consumo feita pelos *novos consumidores*, ou seja, trata-se das fronteiras de classe. Em sua pesquisa sobre a questão da segregação espacial e da modificação do espaço público, Caldeira verificou que as ditas classes altas reprimem o consumo dos pobres se estes transgridem a barreira invisível que existe entre as classes.

“o consumo dos pobres é repreensível se parece transgredir as linhas imaginárias que separam os grupos sociais e mantêm cada um no lugar que lhe é ‘próprio’. *Como pode um empregado ousar comprar o mesmo tipo de carro que seu patrão? Como pode ele ousar parecer-se com eles e deixar-se tomar por alguém de outra classe? O mal-estar* que as pessoas da classe alta sentem com a incorporação de trabalhadores à sociedade de consumo, mesmo que modestamente, é evidente. Se eles gastam dinheiro em algo considerado de classe alta, são ‘ridículos’, é ‘um horror’...” (CALDEIRA, 2000, p. 73, grifo nosso).

A discussão sobre o consumo constantemente recai sobre a discussão das necessidades humanas. Em *O mundo dos bens*, 2004 argumenta-se que a falta de descrição explícita das necessidades humanas leva às ideias implícitas, que acabam por se infiltrar na análise econômica. Neste sentido há dois supostos principais que se reforçam mutuamente, a teoria materialista e a teoria das necessidades por inveja. A



teoria materialista divide moralmente as necessidades humanas, há as necessidades físicas e espirituais, que conferem dignidade de necessidade, e as necessidades que são consideradas um luxo, artificiais e até imorais; a segunda complementa a primeira, trata-se de uma visão relativista que invoca a teoria da inveja, porém, em consonância com os autores, trata-se de um argumento fraco, posto que estados psicológicos não bastem para uma definição subjetiva de pobreza, lembrando que essas abordagens tratam do consumo dos pobres. Vale ressaltar que a pobreza é tratada como uma carência objetiva de posses, um sentimento subjetivo de inveja e privação. Para Douglas e Isherwood (2004), a pobreza não deve ser medida pelas posses, mas pelo envolvimento social, isto posto, deve-se verificar os laços dos pobres com a sociedade moderna e não se eles têm ou não o que comer.

Todavia, essa visão preconceituosa do consumo de classes é uma prática que foi interiorizada por toda a população, como podemos ver na entrevista de RDC 4 para esta pesquisa.

“a vertente da ostentação, que é o que tá mais popular hoje em dia, remete ao desejo da periferia a ter posses que não são das classes que eles têm acesso... posses que a periferia não tem acesso a um carro de marca, a um tênis caro... uma roupa cara” (Depoimento de RDC 4, 28 anos, ensino superior incompleto, não informado, preto, concedido a esta pesquisa em jul/2015.)

Vemos na resposta do entrevistado como esse discurso do “consumo inapropriado” foi interiorizado inclusive pelas classes subalternas. Mesmo fugindo dos pré-conceitos, é difícil entender como alguém que passa necessidades opta por comprar um tênis, por exemplo, e não itens de primeira necessidade. Neste sentido, a escolha dos bens cria padrões de discriminação, superando uns e reforçando outros, posto que o consumo seja o lugar onde os conflitos entre as classes, originados pela desigual participação na estrutura produtiva, ganham continuidade em relação à apropriação dos bens, ou seja, os padrões de consumo também têm o poder de excluir (DOUGLAS e ISHERWOOD, 2004).

Esta forma de exclusão/separação entre as classes possui o seu oposto, ou seja, os padrões de consumo também têm o poder de incluir. Costuma-se ver os comportamentos de consumo como, de acordo com os autores, se só servissem para dividir, porém se os membros de uma sociedade não compartilhassem o sentido dos bens, se estes fossem compreensíveis apenas à elite ou a maioria que os utiliza, não serviria como instrumentos de diferenciação.

Os processos de formação das identidades na sociedade de consumidores dependem daquilo que se tem ou daquilo que se pode chegar a ter. Como nos mostra Bauman (2008), na sociedade de consumidores a produção e o consumo adquiriram espaço e autonomia. Os processos identitários, nesse tipo de sociedade, são mediados e construídos pelos produtos consumidos – como vemos na figura abaixo -, assim como os vínculos humanos que são conduzidos e mediados pelos bens de consumo.



O sentimento de pertença a um grupo ou até mesmo a sociedade em si, é obtido por meio da identificação “metonímica” do aspirante com a tendência, ou seja, o processo de autoidentificação é perseguido e seus resultados são apresentados com a ajuda de “marcas de pertença” visíveis nas lojas (BAUMAN, 2008). Como na tirinha acima, que revela o vínculo entre o consumo e a identidade e como esta vinculação está presente no senso comum. Isto porque os bens têm a capacidade de carregar e comunicar *significado cultural*. Este significado cultural é absorvido do mundo culturalmente constituído – mundo da experiência rotineira em que o mundo dos fenômenos se apresenta, aos sentidos individuais, plenamente formado e constituído pelas crenças e premissas de sua cultura; a cultura é a “lente” pela qual o indivíduo enxerga os fenômenos, determina como estes serão apreendidos e assimilados, é, também, determinante das coordenadas de ação social ativa e produtiva, especificando os comportamentos e objetos que derivam de uma ou de outra (MCCRACKEN, 2007) - e transferido para um bem de consumo, este, então, é absorvido pelo objeto e transferido para um consumidor individual.

Segundo Mccracken (2007), esse significado pode ser caracterizado em termos de dois conceitos: categorias e princípios culturais. As categorias culturais – tempo,

espaço, natureza e pessoas - são as “coordenadas” do significado, são a distinção básica que uma cultura utiliza para dividir o mundo dos fenômenos. Cada cultura constrói uma visão particular de mundo e dessa forma, faz com que as regras e o entendimento sejam apropriados num determinado contexto cultural e não em outros. Estas categorias possuem uma qualidade eletiva - nas sociedades modernas, dessa forma os indivíduos são o que afirmam ser, mesmo que não seja muito plausível -, são repensadas e reorganizadas pelas diversas partes. Elas não possuem forma material, são constantemente materializadas pela prática dos indivíduos. Uma das formas mais importantes dessa materialização está nos objetos materiais de uma cultura, estes objetos contribuem para a construção do mundo culturalmente constituído porque registram um significado cultural. Os bens permitem que os indivíduos discriminem visualmente entre categorias sob a forma de um conjunto de distinções materiais.

Os princípios culturais, por sua vez, têm seu significado nas ideias ou valores que determinam como os fenômenos culturais são organizados, avaliados e interpretados. São as premissas que permitem que todos os fenômenos culturais sejam distintos, classificados e inter-relacionados e encontram expressão em todos os aspectos da vida social. Os princípios culturais ganham substância material através dos bens de consumo, também apresentam qualidade indeterminada, mutável e eletiva. Ambos, categorias e princípios culturais, “presumem-se uns aos outros, e sua expressão em bens é necessariamente simultânea” (MCCRACKEN, 2007, p. 103).

A transferência do significado para o bem é feita por instituições. Mccracken avalia duas delas: a publicidade e a moda. Na publicidade o método de transferência visa reunir o bem de consumo e uma representação do mundo culturalmente constituído no contexto de uma peça publicitária. Isso acontece ao ligar esses dois elementos de tal maneira que o consumidor perceba entre eles uma similaridade essencial, quando se percebe essa igualdade é que se dá a transferência. Por meio da publicidade, bens novos e velhos abrem mão de antigos significados e adquirem novos, isso ocorre de forma constante. Já no sistema da moda, o processo opera de três formas: através do mesmo esforço de união de aspectos do mundo a um bem, buscando o mesmo processo de similaridade que a publicidade; inventando novos significados culturais de maneira modesta através dos formadores de opinião – pessoas que, por força de berço, beleza ou realizações, tem-se em alta conta; por fim, uma reforma radical dos significados culturais, posto que, parte dos significados de uma sociedade industrial está sempre

sujeita a mudança constante e profunda, essas mudanças resultam do esforço humano deliberado e do efeito de forças sociais anônimas. A reforma radical é de responsabilidade de grupos que existem a “margem” da sociedade – como os *hippies*, *punks* e *gays*. Esses grupos inventam um significado cultural muito mais radical e inovador do que seus parceiros de *status* elevado na liderança da difusão de significados.

A transferência do significado dos bens para os indivíduos, por sua vez, se dá pelo *ritual* ou *ação simbólica*. O ritual é uma espécie de ação social dedicada à manipulação do significado cultural para fins de comunicação e categorização coletiva e individual. O autor percebe quatro tipos de ritual: *troca* – um potente meio de influência interpessoal, pois permite que os indivíduos insinuem determinadas propriedades simbólicas na vida do receptor e iniciem uma possível transferência de significado; *posse* – uma forma de afirmação de territorialidade, tentativa de extrair do objeto as qualidades que lhe foram conferidas pelas forças do mercado do mundo dos bens; *cuidados pessoais* – tendo que parte do significado cultural é perecível, o consumidor precisa extrair repetidamente significado cultural de suas posses; e *desapropriação* – esvaziar bens de significado a fim de não correr a perda ou contágio de significados.

Para partilhar do significado cultural presente nos bens e como forma de inclusão no ideário de consumo construído pela sociedade, o pobre é “forçado” a uma situação em que tem que gastar o que possui com objetos de consumo, um tênis, um celular ou uma roupa de marca a fim de evitar a humilhação e a perspectiva de ser transformado em objeto de riso e piada, posto que, como vimos, os bens são a parte visível da cultura, arranjados em perspectivas e hierarquias que podem dar espaço para a variedade total de discriminações. Para Bauman (2008), a situação dos pobres na sociedade de consumidores não adotar o estilo consumista significa estigma e exclusão, porém abraçá-lo denuncia mais a pobreza do que impede a chegada dela. Neste sentido vale ressaltar a campanha da ABECS - Associação Brasileira das Empresas de Cartões de Crédito e Serviços – são doze vídeo-aulas e um videoclipe denominado *Funk sem ostentação*. Esta campanha visa ressaltar a importância de consumir, mas sem perder o controle dos gastos<sup>38</sup>. Esta campanha, em particular o videoclipe, dirige-se aos adeptos da cultura *funk*, uma vez que esta prega a cultura do consumo como forma de se impor socialmente.

---

<sup>38</sup> Disponível em: <<http://www.abecs.org.br/videoaulas>>.

O ato de consumir tornou-se uma espécie de padrão para a maneira como os cidadãos das sociedades ocidentais contemporâneas passaram a encarar todas as suas atividades. Um membro pleno, adequado e correto desse tipo de sociedade é aquele que reage prontamente às tentações do mercado de consumo. “O domínio da hipocrisia que se estende entre as crenças populares e as realidades das vidas dos consumidores é condição necessária para que a sociedade de consumidores funcione de modo adequado” (BAUMAN, 2008, p. 64). Neste contexto de consumismo, como podemos compreender o sucesso do *funk* ostentação?

O surgimento do *funk* ostentação está ligado às políticas de redistribuição de renda e aos postos de trabalho gerados que deram origem aos *novos consumidores*. O discurso da ostentação vende uma imagem de sucesso que é almejada por todos. Os indivíduos consomem para poder fazer parte do grupo, da mesma forma que certos grupos, como os metaleiros<sup>39</sup> se reconhecem pelas roupas pretas e pelas correntes, os funkeiros da ostentação se reconhecem por um determinado grupo de bens. Quais são estes bens? O chamado *kit*: roupas, joias, bebidas, carros e motos, o que, segundo os funkeiros, atraem as mulheres – estas, de certa forma, fazem parte do *kit*.

“Quem não é, não se mete porra/ nós só porta Oakley/ é o bonde da Juliet/ tá de Juliet, Romeo 2 e Double Shox/ 18k no pescoço, de Ecko e Nike Shox/ tá de Juliet, Romeo 2 e Double Shox/ vale mais de um barão/ esse é o bonde da Oakley” (Backdi e Bio G3, canção: *Bonde da Juju*).

“E a cada dia da semana uma nova da lista/ não to comprando amor/ mas putaria eu pago a vista” (BOY DO CHARME, canção: *É charme chave*).

“Quando dá uma hora da manhã é que o bonde se prepara pra Vibe/ abotoa sua Pólo listrada/ dá um nó no cadarço do tênis da Nike/ joga o cabelo pra cima ou põe boné que combina com a roupa/a picadilha pode ser de boy/ mas não vale esquecer que somos vida loca” (MC GUIME, canção: *Tá patrão*).

Quando selecionamos os bens e nos apropriamos deles, definimos o que consideramos publicamente valioso, bem como os modos de nos integrarmos e nos distinguirmos na sociedade, de combinarmos o pragmático e o aprazível (CANCLINI, 2010). Mas não basta portar o *kit*, tem que ostentar. A ostentação faz parte do ritual de posse, que mencionamos acima. Por meio deste, os indivíduos movem o significado

---

<sup>39</sup> Os metaleiros – ou *Headbanger* (também chamado de *metalhead*) - é a denominação da cultura de fãs de *heavy metal* e suas variantes. A cultura surgiu por volta de 1970, na Inglaterra e nos Estados Unidos. O termo *headbanger* é atribuído como denominação ao grupo, pelo hábito de praticarem *headbanging*. Já o nome *Metalhead* (mais utilizado na Europa) vem do próprio gênero musical. Os cabelos compridos, casacos de couro, coletes jeans, *patches* de bandas de metal entre outros acessórios ajudam a promover um sentido de identificação na subcultura. Mais em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Headbanger>>.

cultural de seus bens para sua vida, explorando a capacidade desses bens de discriminar entre categorias culturais como classe, *status*, gênero, idade, ocupação e estilo de vida. Os bens se tornam marcadores de tempo, ocasião e espaço.

A discussão sobre o consumo de bens remete à questão do gosto. Partindo do pressuposto de que o gosto remete a uma dimensão moral, percebemos o porquê das críticas em relação ao consumo dos subalternos. O gosto também proporciona a exclusão e inclusão de grupos, uma vez que constitui um estilo de vida e espelha as escolhas que dizem quem a pessoa é ou não é, ou seja, o gosto separa o “nobre” do “bruto” e o “superior” do “inferior” opera nessa dimensão externa corporal (SOUZA, 2012).

O poder de consumo adquirido pelos periféricos possibilitou a escolha de bens ditos da elite, contudo, o sentido que esses dois grupos dão a esses mesmos bens são diferentes. Quando os bens mostram distinção entre duas categorias, se deve a codificação de algo do princípio segundo o qual as duas categorias se distinguem, por exemplo, a vestimenta que distingue homens e mulheres ou classe alta e classe baixa (MCCRACKEN, 2007). Nesse sentido, os pobres percebem esses bens como uma forma de inclusão no ideário de consumo, já a elite como fonte de distinção. Essa situação levou algumas marcas de grife a procurarem mecanismos para se desvincular do setor mais pobre da sociedade. “Boa parte das marcas tem vergonha dos seus clientes mais pobres. São marcas que historicamente foram posicionadas para a elite e o consumidor que compra exclusividade pode não estar muito feliz com essa democratização do consumo” (MEIRELLES em entrevista cedida à NEUMAN, 2014, s.n.). Representantes de algumas dessas grifes procuraram o Instituto Data Popular a fim de obter orientações para que seus produtos fossem desvinculados desse setor, outras marcas, no entanto, viram uma oportunidade de aumento das vendas e procuraram o mesmo instituto com o intuito de melhor atender o setor pobre da sociedade brasileira (NEUMAM, 2014)

O *funk* ostentação visa o consumo de marcas de grife como os bens eleitos para identificar o grupo. Na tabela abaixo, vemos as marcas mais citadas pelos funkeiros.

### **Marcas mais citadas pelos funkeiros**

Camisetas	Bonés	Tênis	Sapatênis	Perfume	Óculos
<ul style="list-style-type: none"> <li>•Lacoste</li> <li>•Armani</li> <li>•Abercrombie</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Lacoste</li> <li>•John John</li> <li>•New Era</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Mizuno Wave Prophecy</li> <li>•Adidas Springblade</li> <li>•Asics Kinsei</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Lacoste</li> <li>•Osklen</li> <li>•Ralph Lauren</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Carolina Herrera 212</li> <li>•Bleu de Chanel</li> <li>•Paco Rabane</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Oakley Holbrook</li> <li>•Oakley Juliet</li> <li>•Ray-Ban</li> </ul>

Fonte: Data Popular, 2014.

Os *rappers*, como Emicida e Criolo, optam por utilizar as marcas que são oriundas da própria periferia, como a *1 da Sul*<sup>40</sup>, do escritor Férrez, ou a *LabFantasma*<sup>41</sup>, do *rapper* Emicida. Mas, da mesma forma que os outros grupos, alguns jovens entrevistados por Dayrell (2005) disseram que dentro do movimento *hip hop* muitos julgam pela roupa que os participantes vestem, “mesmo se assumem uma postura crítica em relação a sociedade baseada no consumo, eles não deixam de aceitar as regras socialmente impostas em que a aparência é parte de um modelo de cidadania” (DAYRELL, 2005, 115).

Afim compreender a dinâmica desses grupos, assim como as propostas de estilo de vida e as práticas sociais dos indivíduos inseridos nesses movimentos, voltaremos, a seguir, para a etnografia desses espaços.

<sup>40</sup> A 1dasul foi fundada em 1 de abril de 1999 e tem como ideia central ser uma marca de periferia, que seja feita e usada por pessoas do bairro, o nome vem da ideia de todos sermos 1, na mesma luta, no mesmo ideal, por isso somos todos 1 pela dignidade da Zona Sul. O desafio é ser uma marca oficial do bairro, tendo como ponto de vista uma resposta do Capão Redondo para toda a violência que nele é creditada, fazendo os moradores terem orgulho de onde moram e conseqüentemente lutarem para um lugar melhor, com menos violência gratuita e mais esperança. Seis anos depois do escritor Férrez ter criado a marca oficial do Capão Redondo, muitos estão deixando de usar marcas como: *Nike*, *Forum* e *Adidas*. Estão usando algo que realmente tem a ver com a nossa gente, com a nossa cultura. Mais em: <<http://ferrez.blogspot.com.br/2005/06/o-que-1dasul.html>>.

<sup>41</sup> A firma nasceu em 2007 - como um coletivo batizado de Na Humilde Crew -, fazendo camisetas artesanais, shows, eventos, palestras e workshops. Uma ideia já martelava a cabeça: como solucionar a equação: “vender um produto de qualidade a preço honesto?”. A resposta: assumir todo o processo, desde a fabricação até a venda. No ano de 2008, veio a primeira experiência, com o single “Triunfo”, de Emicida, que nasceu graças a uma parceria com o estúdio Loud e produção de Felipe Vassão. Em 2009, após muita pesquisa de preços, Emicida lançou a mixtape “Pra Quem Já Mordeu um Cachorro por Comida Até que Eu Cheguei Longe...”, naquele mesmo esquema. No primeiro mês, 3.000 cópias vendidas de mão em mão. Era a hora, então, de estudar a melhor forma de distribuição de um CD no Brasil e no exterior. Dos CDs às camisetas e aos bonés foi mais um pulo. E ainda vieram mais mixtapes, EPs, vídeos, eventos, turnês internacionais etc., sempre tendo como diretriz a máxima do “faça você mesmo”. E assim, na mesma medida em que a carreira de Emicida, a firma foi crescendo. Isso sem falar que o que começou com uma venda de mão em mão de camisetas produzidas artesanalmente virou uma bem-sucedida banquinha nos shows e hoje se estendeu para uma grande loja virtual. O Laboratório Fantasma é um coletivo de amantes de arte urbana, fãs de hip hop que optaram por aplicar em suas vidas a seguinte frase de Confúcio: “Escolha um trabalho que você ama e não terá que trabalhar um dia na vida”. Sob essa filosofia, canalizamos nosso amor e conhecimento com a intenção de dar o melhor para ver a história sendo feita e obviamente fazendo parte dela também. Mais em: <<http://www.laboratoriofantasma.com/loja/quem-somos>>.

### 3. “De perto e de dentro”: seguindo o fluxo

*“Quando dá uma hora da manhã é que o bonde se prepara pra vibe  
Abotoa sua Polo listrada, dá um nó no cadarço do tênis da Nike  
Joga o cabelo pra cima ou põe um boné que combina com a roupa  
(...) Portando kit de nave do ano, essa é a nossa condição”  
(MC GUIMÊ, canção: Tá patrão)*

O intuito central deste trabalho é compreender a mudança na trilha sonora da periferia e a compreensão dos debates que giram em torno do discurso tanto do *rap* quanto do *funk*. A visão geral, tanto da conjuntura político social, como do contexto histórico de ambos os estilos se fez necessário uma vez que a música é parte integrante da experiência social, é uma forma peculiar de simbolização da experiência vivida. O discurso musical é a expressão simbólica da ordem social, ou seja, quando os indivíduos produzem o discurso musical, eles não operam apenas com sons, mas com a experiência social traduzida nos termos do discurso sonoro, este, por sua vez, é uma recodificação da estrutura social em outros termos (SILVA, J, 1998). Para Silva, o discurso musical pode ser pensado de forma análoga ao discurso linguístico, este último não se constitui como estrutura independente dos sujeitos, opera em estreita relação com aqueles a quem se destina e é nessa relação que eles fazem sentido.

A entrevista de Meirelles contextualiza as mudanças econômico-sociais por quais passou a periferia na última década, assim como os preconceitos pelos quais passa este estrato social. Meirelles expõe a impossibilidade de se falar em cultura sem se falar em consumo, posto que este faça parte do dia-a-dia das pessoas. Em uma sociedade em que as classes subalternas, as ditas classes C, D e E, eram mal vistas, conseqüentemente a busca por melhores condições de vida era difícil, o discurso dos indivíduos dessas classes denotavam tal dificuldade, além do protesto, da indignação ante a tal situação. No momento em que as condições dessas classes melhoram economicamente isso atinge a autoestima e o próprio discurso de denúncia - ante a indissociação da produção cultural do momento histórico - acaba por perder força para o discurso da celebração. Não que este discurso denote 100% de melhora, mas o impacto que tais mudanças geraram na autoestima e, também, no mercado de trabalho dessas pessoas é tamanho que elas acabam por focar neste aspecto, pois “o sentimento de melhora da qualidade de vida é muito maior do que era há 10 anos. Portanto o ‘protestar por protestar’ perde força nas expressões culturais dessa nova classe média brasileira” (MEIRELLES em entrevista cedida ao documentário *Funk ostentação, o filme*).



O aumento do salário mínimo, assim como a expansão da classe C é, na opinião de Meirelles fato irreversível. Esta expansão da classe C, assim como as melhorias sócio econômicas, se deu fortemente impactadas pelo consumo, pela expansão do crédito somado a expansão da renda. A classe C começou a ter acesso aos mesmos produtos de consumo que a elite e denotam isso através da sua produção cultural, “é um momento de fato de celebração dessa melhora que o nosso país teve nos últimos anos. E o brasileiro gosta de celebrar cantando e o brasileiro gosta de celebrar dançando” (Renato Meirelles em entrevista cedida ao documentário *Funk Ostentação, o filme*).

Selecionamos abaixo duas passagens que exemplificam a ligação do discurso musical com a experiência social.

“... Olha só aquele shopping, que da hora!/ Uns moleques na frente pedindo esmola/ De pé no chão, mal vestido, sem comer/ Será que alguns que estão ali irão vencer?/ Minha ambição tá na pista, pode pá que eu encosto/ BM branca e preta M3 com as roda cinza eu gosto/ Os nego chato no rolê de *Mercedes*/ Apenas dois, três, quatro é foda poucos vencem/ E seu sonho de ter a *Fireblade* vermelha *Repsol Cbr*/ Uma *Vmax*, um apê, R8 Gt/ Ou uma *Porsche Carrera*, pôr no pulso um *Zenith*/ Ou um *Patek Philippe*/ Pingente de ouro com diamante e safira/ No pescoço um cordão, os bico vê e não acredita/ Que o neguinho sem pai que insiste pode até chegar/ Entra na loja, ver uma nave zera e dizer ‘Eu quero, eu compro e sem desconto!’/ À vista, mesmo podendo pagar/ Tenha certeza que vão desconfiar/ Pois o racismo é disfarçado há muito séculos/ Não aceita o seu *status* e sua cor/ (Eu compro)/ Cordão (eu compro)/ Que agride (eu compro)/ Os pano (eu compro)/ De grife (eu compro)/ Mansão (eu compro)/ De elite (eu compro)/ Pra nós não tem limite.../ ‘Fique rico ou Morra tentando’, assim falou *50 Cent*/ Sem ter como, sem dinheiro cê não entra no *game*/ E no corre do *cash* tem que ganhar mais que perder/ Financiar o seu sonho e acreditar em você/ Seu limite cê que sabe, quer chegar aonde?/ Ter helicóptero no iate, conquiste sua condição/ Sem trauma, malandragem é viver/ Depois que aposentar não pode mais sofrer/ O que todos almejam é patrimônio e riqueza/ Pro favela é proeza, ostentar a nobreza/ Viajar, conforto, tem que ser primeira classe!/ Hotel cinco estrelas em *Miami* na *night* gastar/ Os nego quer algo mais do que um barraco pra dormir/ Os nego quer não só viver de aparência/ Quer ter roupa, quer ter joia e se incluir/ Quer ter euro, quer ter dólar e usufruir/ (Eu compro)/ Cordão (eu compro)/ Que agride (eu compro)/ Os pano (eu compro)/ De grife (eu compro)/ Mansão (eu compro)/ De elite (eu compro)/ Pra nós não tem limite...” (Racionais MC’s, canção: Eu compro, 2014).

“O mundo ainda não está acostumado/ a ver o reinado de quem mora do outro lado da ilusão/ a ilusão da felicidade tem quatro carros por cabeça/ deixando o planeta sem capacidade de respirar a vontade/ a ilusão de que é mais vantagem em cada casa/ mais carro que filho, cada filho é menos filho que carro/ enquanto eu com meu faro/ vou tirando onda, vou na *bike* do meu verbo/ tirando sarro, minha nave é a palavra/ é potente o meu veículo, sem código de barra/ não tem etiqueta embora sua marca seja boa/ minha alma é de boa marca por isso não tem placa, tabuleta, inscrição/ meu cavalo pega geral, é *Pegasus*/

é genial/ a palavra tem mil cavalos quando eu falo, sou embaixador da rua/ não esqueço os esquecidos e eles se lembram de mim/ sentem a lágrima escorrer da minha voz/ escutam a música da minha alma, sabem que o que eu quero pra mim/ quero pra todo universo, é esse o papo do meu verso” (EMICIDA e ELISA LUCINDA, texto<sup>42</sup>, 2013).

As longas passagens se fizeram necessárias para melhor elucidar a relação música e experiência social. A primeira passagem trata-se da música dos Racionais MC's na qual percebemos a referência ao poder aquisitivo que a população periférica adquiriu. Neste sentido a linguagem, o discurso do grupo de *rap* reelaborou-se de forma a expressar temas relativos à experiência juvenil no plano imediato. O segundo trecho expressa a síntese da crítica tanto das classes A e B em relação ao consumo das classes C, D e E quanto à crítica dos últimos em relação ao consumismo dos primeiros.

A prática discursiva presente na música é, como vimos, dependente das forças sociais. A produção da música é feita por sujeitos históricos, ou seja, “se a produção simbólica é constitutiva dos sujeitos, é legítimo procurar compreendê-la naquilo que é central em sua experiência” (SILVA, J. 1998, p. 27/28), posto que, no caso do *funk* e do *rap*, a produção musical é feita pelos próprios jovens, esta não pode negligenciada.

Partindo do princípio que o discurso sonoro permite e orienta a ação dos indivíduos, assim como releituras e rupturas com a ordem estabelecida, percebemos, como nos mostra Silva (1998), que o discurso sonoro é um sistema de sentido produzido em negociação com a realidade. Nesse sentido, vejamos a dinâmica da periferia em relação tanto ao *funk* quanto ao *rap*.

### 3.1 O campo

*“E a gente é mais parecido que diferente, chapa!  
Só muda o sotaque, a quebrada  
Os problemas, os dilemas são os mesmo de sempre”  
(INQUÉRITO, canção: Carrossel, 2014)*

Posto que o *funk* ostentação seja originário da periferia paulista e foi nesse espaço que os bailes de rua – fluxos ou pancadões - se tornaram a principal forma de lazer, assim como é o mesmo espaço no qual o *rap* construiu e consolidou a sua trajetória enquanto movimento cultural, foi para esse espaço que me dirigi a fim de realizar a pesquisa de campo. Reinstalei-me no meu bairro de origem podendo, dessa

---

<sup>42</sup> O álbum é composto por um texto intercalado entre as músicas, este trecho localiza-se no final da música *Bang!*.

forma, melhor presenciar o cotidiano da periferia. Como já diziam os Racionais MC's "periferia é periferia em qualquer lugar" e aqui não é diferente, não cabendo, neste contexto, uma descrição detalhada deste espaço social. Contudo, cabem algumas observações. Nesses 10 anos, e ainda com força, cresceram os espaços de consumo da região, principalmente as lojas de roupas, assim como o tráfego de veículos, gerando aumento no trânsito nas principais vias de acesso, como Estrada do Alvarenga, Avenida Yervant Kissajakian e Avenida Ângelo Cristianini, fato que pode ser visto como reflexo do aumento do consumo da periferia.

Antes de ir a campo, coletei informações sobre os lugares onde eram realizados tanto os bailes quanto os eventos de *rap*. Quando pensei no tema desta pesquisa havia pensado mais nos bailes de rua do que nos de clube, e mantive essa ideia. Contudo, dois fatores alteraram a observação e percepção do *funk* na periferia. São eles: a Lei 15.777<sup>43</sup> e a crise econômica pela qual passa o Brasil neste ano de 2015. O primeiro restringiu os bailes *funk* na periferia paulistana; já o segundo é o que Renato Medeiros (2014) chamou de *crise da ostentação*. Ambos desencadearam um processo de adaptação dos bailes. Falaremos de ambos mais adiante.

Os fluxos ocorrem num espaço próximo ao que Magnani (2002 e 2003) chama de *pedaço*, este seria o espaço intermediário entre a casa e rua, o lugar dos chegados. Contudo, os bailes de rua acabam por não ser somente dos chegados, se torna um *pedaço do centro*, ou seja, neste espaço as pessoas se reconhecem não necessariamente se conhecem. O *pedaço do centro* é um espaço de aglutinação em que se busca a construção e fortalecimento de laços. De que forma isso foi percebido?

Mesmo ocorrendo em bairros periféricos, os fluxos ganham grandes proporções, a presença de pessoas de outros bairros é comum. Ainda que o *conhecer* seja indispensável, o que define o grupo não são os relacionamentos pessoais, mas a postura, a vestimenta, a linguagem são os traços que denotam o pertencimento. Assim como os

---

<sup>43</sup> A lei 15.777/13 dispõe sobre a emissão de ruídos sonoros provenientes de aparelhos de som instalados em veículos automotores estacionados. De acordo com a norma, os veículos automotores estacionados em vias e logradouros públicos e aqueles estacionados em áreas particulares de estacionamento direto de veículos por meio de guia rebaixada ficam proibidos de emitir ruídos sonoros enquadrados como de alto nível pela legislação vigente mais restritiva, provenientes de aparelhos de som de qualquer natureza e tipo, portáteis ou não, especialmente em horário noturno. O descumprimento das disposições da lei e do decreto acarretará a aplicação de multa de R\$ 1 mil, valor que será dobrado na primeira reincidência e quadruplicado a partir da segunda reincidência, entendendo-se como reincidência o cometimento da mesma infração em período inferior a 30 dias.

Mais em:

<[http://www3.prefeitura.sp.gov.br/cadlem/secretarias/negocios\\_juridicos/cadlem/integra.asp?alt=30052013L%20157770000](http://www3.prefeitura.sp.gov.br/cadlem/secretarias/negocios_juridicos/cadlem/integra.asp?alt=30052013L%20157770000)>.

eventos *rap*, estes, ainda que ocorram na periferia, não são realizados nas ruas. Todavia, os eventos *rap* são melhores compreendidos na categoria *mancha* – Magnani (2002). Esta se refere a uma forma de apropriação de lugares que servem de ponto de referência para um número maior de frequentadores, pessoas oriundas de várias procedências sem laços mais estreitos de afetividade. Entretanto, a busca pela construção e fortalecimento dos laços também é o intuito dos eventos *rap*, então também se enquadram na categoria *pedaço do centro*. Tenho observado que esses eventos ocorrem em espaços com maior circulação de pessoas, sejam eles públicos ou privados. Os eventos de *rap* demandam mais organização, posto que os *shows* sejam ao vivo, os bailes *funk* de rua, os atuais pelo menos, não demandam nenhum tipo de organização. Digo os atuais, pois os que eram organizados por um de nossos entrevistados eram diferentes nesse quesito

“A gente fazia trabalho com os vendedores, os ambulantes e os comerciantes dos bares, eles ajudavam cada um com uma quantia simbólica... 10 reais, 15 reais quanto eles pudessem. A gente pagava o menino do som, ele colocava o som e o resto era consequência... o pessoal vinha, gostava... começou com 50 pessoas, depois 70... e aí 100 e daqui a pouco chegou um momento que a gente olhava de cima da laje e não tinha mais espaço pra nada...”<sup>44</sup>

Nota-se que esse tipo de organização exige certa regularidade do evento, o que, por motivos que serão expostos a seguir, não acontece mais. Ao dar início a pesquisa de campo, no ano de 2015, procurei saber quando e onde ocorriam os fluxos. Ao questionar as pessoas, que sabia que tinham contato com esse universo, fui informada de que os bailes de rua não aconteciam mais com frequência, pois a polícia não permitia mais que eles ocorressem.

Quando estabeleci o primeiro contato com RDC 1<sup>45</sup> e expliquei qual era o tema deste trabalho e como pretendia fazer a pesquisa de campo, a primeira resposta que obtive – aliás, a segunda, a primeira reação é sempre: “Pesquisa em pancadão? Sei...” – foi: “Você deveria ter feito essa pesquisa há uns cinco anos atrás”. Foi neste momento que RDC 1 me informou sobre a ação policial. Lembrei-me que na “época de ouro” dos pancadões haviam me dito que os organizadores pagavam pela “permissão” à polícia.

<sup>44</sup> Depoimento de RDC 2, 29 anos, auxiliar administrativo, ensino médio incompleto, preto, concedido a esta pesquisa em jul/2015.

<sup>45</sup> Depoimento de RDC 1, 24 anos, encarregado de garagem, ensino médio incompleto, pardo, concedido a esta pesquisa em jul/2015.

Mesmo com o grande número de ligações para o 190 e para o *Psiu*<sup>46</sup>- órgão que, até então, só fiscalizava estabelecimentos -, os bailes de rua continuavam a acontecer e só diminuíram depois da Lei do Ruído.

Para melhor compreender o motivo da redução dos bailes, questionei RDC 2 a esse respeito. Os bailes que este organizou ocorreram entre os anos de 2007 e 2008 e este me revelou o motivo da proibição dos bailes *funk*. Os bailes agora são barrados pela polícia em decorrência da Lei nº 15.777, regulamentada pelo prefeito Fernando Haddad (2013 - atual), que proíbe a emissão de ruídos por aparelhos particulares estacionado em vias públicas ou calçadas particulares o que, de forma indireta, proíbe os fluxos – o projeto de Lei 02/2013<sup>47</sup>, do vereador Conte Lopes (PTB), que de fato proíbe os pancadões foi vetado na íntegra pelo prefeito. Em meio a opiniões contrárias, Haddad afirmou que no que diz respeito à fiscalização, a proposta é contemplada pela Lei 15.777 e, quanto à cultura, que o *funk* é expressão legítima da cultura urbana jovem e que não é seu objetivo proibir tal manifestação, Haddad afirma que não se conforma “com o interesse público sua proibição de maneira sistemática nos logradouros públicos e espaços abertos” (G1, 2014, s.n.).

Sobre a ação policial, RDC 2 confirmou o pagamento dos mesmo para que os bailes fossem realizados

“A ação policial... pode falar a verdade? No começo eles começavam a querer acabar com a festa. Aí sempre a gente, um de nós, representante do baile da comunidade, ia conversar com eles. Se fosse viatura pequena era 200 reais... se fosse viatura grande 300 reais. Eles conversavam entre si e a gente fazia uma vaquinha ali... e eles deixavam acontecer” (Depoimento de RDC 2, 29 anos, auxiliar administrativo, ensino médio incompleto, preto, concedido a esta pesquisa em jul/2015)<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> O Programa de Silêncio Urbano (PSIU) da Prefeitura de São Paulo, ao combater a poluição sonora na cidade de São Paulo, tem a missão de tornar mais pacífica a convivência entre estabelecimentos e os moradores da vizinhança. A Lei não permite a vistoria de festas em casas, apartamentos e condomínios, por exemplo. O órgão trabalha com base em duas leis: a da 1 hora e a do ruído. A primeira determina que, para funcionarem após à 1 hora da manhã, os bares e restaurantes devem ter isolamento acústico, estacionamento e segurança. A Lei do Ruído controla a quantidade de decibéis emitidos pelos estabelecimentos, a qualquer hora do dia ou da noite, inclusive em obras. Mais em: <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/zeladoria/psiu/index.php?p=8831>>.

<sup>47</sup> Mais em: <<http://ww.w.ptb.org.br/?page=ConteudoPage&cod=38899>> e <<http://info.abril.com.br/noticias/cultura-nerd/2014/01/haddad-veta-lei-que-proibia-baile-funk-em-sp.shtml>>.

<sup>48</sup> Não é o objetivo desta pesquisa questionar a ação policial, contudo, posto que a ação da mesma é fundamental para a realização ou não dos pancadões, não podemos deixar de mencioná-la. Aliás, se assim podemos dizer, o funcionamento dessa Instituição é determinante no “funcionamento” da periferia como um todo.

Perguntei à RDC 1 se ainda era dessa forma que se organizavam os fluxos, ele explicou que esse tipo de organização ocorre em ruas que tem as chamadas *biqueiras* – pontos de venda de drogas – “mas isso era antes, agora é difícil porque não pode mais ter... os policiais demora a chegar, mas tem que vim pra acabar” (Depoimento de RDC 1, 24 anos, encarregado de garagem, ensino médio incompleto, pardo, concedido a esta pesquisa em jul/2015). Contudo, no geral, os bailes *funk* não costumam ser organizados com antecedência, alguém liga o som e as pessoas vão se aproximando e formam o baile de rua e/ou através de redes sociais, como o *Facebook* e/ou o *Whatsapp*.

Sobre a questão da ação policial, perguntei aos entrevistados como esta era feita a fim de compreender melhor a dinâmica dos bailes. A truculência da polícia foi apontada pela maioria dos entrevistados em relação aos bailes *funk*. O uso de spray de pimenta, a borracha – cassetete – e as balas de borracha são constantes. Em um caso em particular houve até o uso de armas de *paintball* <sup>49</sup>

“... eles olham a gente com outros olhos, já vem pra bater. Eu já cheguei em tá em baile *funk* e eles desce com arma de *paintball* e atirar em um monte de gente com aquelas bolinhas. Já cheguei e eles lá de borracha, spray de pimenta e ter um monte de moto enfileirada e eles derruba uma e fazer o efeito dominó... e quem quisesse pegar a moto lá entrava na borrachada, tinha que esperar eles ir embora... isso há um 1 ano e meio ou dois” (Depoimento de RDC 2, 29 anos, auxiliar administrativo, ensino médio incompleto, preto, concedido a esta pesquisa em jul/2015)

Quanto aos eventos de *rap*, por serem majoritariamente em lugares fechados e/ou eventos públicos a ação policial é reconhecidamente mais “tranquila”. “No baile *funk* é ostensiva... e eu nunca vi problemas com polícia em nenhum evento de *rap* que eu frequentei” (Depoimento de RDC 4, 28 anos, ensino superior incompleto, não informado, preto, concedido a esta pesquisa em jul/2015). Os problemas com a polícia em eventos de *rap* existem – como em 2007 na apresentação do grupo Racionais MC’s, na Virada Cultural, um confronto entre a polícia e o público resultou em quebra-quebra, um carro foi queimado e 11 pessoas foram presas. Desde então o *rap* foi relegado aos CEUs (Centros de Educação Unificados), nas periferias, bem longe do centro da cidade, fato que para alguns, como o *rapper* Emicida, é visto como preconceito e exclusão. Em

<sup>49</sup> *Paintball* é um desporto de combate, individual ou em equipas, usando um marcador de ar comprimido, Nitrogênio ou CO2 que atiram bolas com tinta colorida. O objetivo é atingir o oponente, marcando suas roupas com tinta, sem causar danos ou lesão corporal. Cada lado da disputa costuma usar uma cor diferente, tornando fácil identificar a origem do tiro. A partir daí podem encenar vários tipos diferentes de disputa: um contra um, grupo contra grupo, contagem de pontos, captura de líder, defesa de território, captura de bandeira, como em qualquer outro jogo de simulação de combate. Mais em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Paintball>>.

2013, o *rap* voltou a ocupar os palcos centrais do evento<sup>50</sup> e o *funk*, em 2015, ingressante no evento, “assumiu” os palcos periféricos -, todavia em virtude de os eventos de *rap* não serem “clandestinos”, a ação policial limita-se aos momentos de briga entre os participantes.

A violência dirigida aos participantes dos bailes pode ser compreendida observando-se a violência policial num contexto mais amplo. Em sua pesquisa, Caldeira (2010), observou a problemática da violência. A criminalidade e as suas variações têm comumente três explicações: urbanização, pobreza, migração, industrialização e analfabetismo; desempenho e características das instituições encarregadas de manter a ordem, mas também os tribunais, prisões e legislação; e explicações psicológicas que focalizam a personalidade individual do criminoso. Contudo, para ela, outros três fatores devem ser observados: elementos culturais, concepções dominantes sobre a disseminação do mal, o papel da autoridade e concepções do corpo manipulável; adoção disseminada de medidas ilegais e privadas para combater a criminalidade, cujos efeitos solapam o papel mediador e regulador do sistema judiciário e alimentam um ciclo de vingança privada; e políticas relativas à segurança públicas e os padrões tradicionais de desempenho da polícia: a ação violenta do Estado ao lidar com o crime acentua a violência. Isto posto, a experiência cultural e histórica da violência, mais do que a pobreza e a renda, explica a realidade de cada país a respeito da violência (CALDEIRA, 2010), ou seja, a violência policial não se dirige especificamente aos participantes do baile, mas aos periféricos em geral e existem fundamentos políticos e culturais para além da má conduta do policial. Mas, o apoio da população, como vimos acima, também contribui para a persistência desse tipo de violência, o que, segundo a autora, mostra um padrão cultural muito difundido e incontestado que identifica a ordem e a autoridade ao uso da violência.

Como dito acima, os bailes não são organizados com frequência, o que dificulta a pesquisa de campo, posto que, se os fluxos não são organizados com antecedência e nem com frequência, como se daria a observação? Os eventos de *rap*, também possuem certa dificuldade em decorrência de não serem comuns de se realizarem nas ruas. As pessoas não se reúnem em torno de carros ou aparelhos de som para ouvirem esse gênero musical nas calçadas. Vale ressaltar que os carros que circulam pelo bairro em

---

<sup>50</sup> Mais em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/rap-virou-trauma-da-vida-cultural/n1237615298891.html>>.

geral tocam *funk*, são poucos os que tocam *rap* ou qualquer outro estilo – o sertanejo, por ser o outro “estilo do momento”, toca com mais frequência que os outros.

Para além das questões sobre, quando e onde ocorriam os pancadões, a pergunta que mais me intriga e, por isso a faço para meus interlocutores é: Por que você acha que o *funk* está fazendo tanto sucesso? As repostas, ainda que ditas de formas variadas remetem ao discurso, a proposta de estilo de vida. A resposta mais comum à referida pergunta é sobre o próprio discurso da ostentação, “porque querendo ou não eles cantam a realidade do povo da favela, o menor ouve e na hora já assimila que pode ganhar muito dinheiro com isso”<sup>51</sup>.

Como vimos com Bauman (2008), na sociedade de consumidores os processos de identificação se dão através dos objetos de consumo, assim como vimos que quando não se tem a presença de autoridades inabaláveis, os indivíduos tendem a buscar orientação nos exemplos pessoais celebrados na atualidade. Estes são vistos no mundo da moda como os *formadores de opinião*<sup>52</sup> – pessoas que, por força de berço, beleza ou realizações, tem-se em alta conta -, é uma das capacidades desse universo de transferir o significado para os bens de consumo (MCCRACKEN, 2007). Isto posto, a figura do funkeiro que ostenta bens de consumo é o exemplo a ser seguido, como vemos na reportagem de Paula Paiva Paulo (2015), MC Chaveirinho – Jonathan David, 20 anos – tem a parte de cima dos cabelos pintado de loiro, “inventei isso de bonde dos loirinhos. Pintamos os cabelos eu e mais cinco moleques”, o que acabou virando moda entre os jovens do bairro, “o que a gente faz acaba virando moda” (MC CHAVEIRINHO em entrevista cedida à PAULO, 2015).

Para os entrevistados o sucesso do *funk* se deve ao discurso

“Porque... cada funk fala da vida de uma pessoa que vive e mora nas comunidades, ou seja, fala da realidade do povo e não uma invenção do que acontece no dia a dia de cada pessoa” (Depoimento de RDC 6, 26 anos, atendente de telemarketing, ensino médio completo, pardo, concedido a esta pesquisa em set/2015).

“Porque é contagioso, ostentar... diversão e tal, não tem letra nem nada. As letras é tudo uma bosta, mas a batida que faz todos mexe e curti. Pego geral”

<sup>51</sup> Depoimento de RDC 3, 27 anos, estudante, ensino médio completo, pardo, concedido a esta pesquisa em jul/2015.

<sup>52</sup> Mccracken mostra que a inovação dos significados realizada pelos formadores de opinião, é desencadeada pela apropriação imitadora por parte de pessoas de menor *status* social. Mas, recentemente, esses formadores de opinião têm vindo de um grupo de personagens conhecidos como *os novos ricos*, que dominam as novelas noturnas dos EUA e que influenciam os hábitos de consumo e estilo de vida dos estadunidenses. Outro grupo, por exemplo, são os astros de cinema e da música popular, que são reverenciados por seu prestígio, beleza e/ ou talento. (MCCRACKEN, 2007).



(Depoimento de RDC 7, 25 anos, costureira, ensino médio completo, parda, concedido a esta pesquisa em set/2015).

“Porque é ostentação, tá dando aquilo que todo mundo sonha ter. Começa a falar do carrão, das joias e todo mundo, pelo menos da periferia, sonha em ter isso um dia. Então eles começam a querer ostentar, chega dando pros jovens aquilo que eles acham na mente deles que é legal, gostoso, ‘eu quero isso’ e eles começam a comprar essa ideia” (Depoimento de RDC 2, 29 anos, auxiliar administrativo, ensino médio incompleto, preto, concedido a esta pesquisa em jul/2015).

Ainda que não retrate a realidade da periferia, o desejo de consumir é que proporciona o sucesso do *funk* ostentação. Somado ao desejo, temos as já mencionadas melhorias das condições sócio econômicas da periferia. De formas diferentes, tais melhorias foram percebidas pela maior parte dos entrevistados. RDC 4 ressaltou as políticas governamentais, já RDC 3 a ação do *hip hop* junto aos jovens.

**A vida na periferia melhorou nos últimos anos?**

*Eu acho que sim... O rap ajudou muito a molecada.*

**De que forma?**

*Não se envolver no crime, estudar, trabalhar...*

**As melhorias vieram só daí? Da postura das pessoas?**

*Eu acho que sim. Não vou dizer que a periferia toda pensa dessa maneira, mas 50% sim... (Depoimento de RDC 3, 27 anos, profissão, ensino médio completo, cor, concedido a esta pesquisa em jul/2015).*

**A vida na periferia melhorou nos últimos anos?**

*Melhorou.*

**De que forma?**

*As pessoas da periferia tiveram mais acesso ultimamente a cultura, ao estudo e a renda. Não por causa das políticas públicas, eles tiveram acesso a renda...*

**A renda proporcionou cultura e estudo...**

*Não só a renda, a renda não proporcionou... tiveram os programas sociais que melhoraram a renda na periferia... um dos eventos nosso é o CEU e ele proporcionou cultura gratuita de fácil acesso pra quem quiser perto de casa...uma série de ETECs – Escola Técnica Estadual - foram abertas. E uma série de outras coisas, uma série de outros programas de fomento ao ensino, ao estudo... financiamento, PROUNI... que ajudou a periferia a ingressar na faculdade e isso melhorou a renda querendo ou não...*

**Mas isso nos últimos 10 anos?**

*10 anos pra cá... foi melhorando gradativamente e nos últimos 10 anos evoluiu... (Depoimento de RDC 4, 28 anos, não informado, ensino superior incompleto, preto, concedido a esta pesquisa em jul/2015).*

Vindo de um grupo de excluídos é difícil reconhecer o governo como fonte das melhorias vivenciadas. Como pontuam Meirelles e Atahyde (2014), que em sua pesquisa apontaram que 76% opinaram que a vida melhorou no período anterior a pesquisa, mas que poucas atribuem esse avanço as políticas públicas ou aos empregadores.

“Os jovens, em particular, são filhos e netos daqueles cidadãos abandonados e maltratados pelo Estado. Criados a partir dessa memória familiar recente, ainda não enxergam o governo, qualquer que seja, como provedor de bem-estar” (MEIRELLES e ATHAYDE, 2014, p. 32).

Ainda que a vertente mais popular do *funk* hoje seja a da ostentação, pude perceber que nos bailes de rua o que toca é o chamado “*funk putaria*” – “a gente chama de *funk putaria* porque é só putaria”<sup>53</sup>. Para Renato Barreiros (2014) – cineasta, diretor e roteirista no documentário *Funk ostentação, o filme* -, as vertentes do *funk putaria* e do proibidão já faziam sucesso na periferia paulistana, mas, devido ao teor das letras, estes nunca tiveram espaço nos meios de comunicação em massa. A volta destes como os mais ouvidos na periferia remete à crise pela qual passa o *funk ostentação*. Tendo este último surgido em meio à ascensão econômica da periferia e do consequente aumento do consumo, a crise econômica pela qual passa a sociedade brasileira e a recessão do consumo afetou também o seu “principal representante”. Somado a outros fatores como: a *profissionalização das postagens dos vídeos* - que antes podiam ser copiados por qualquer jovem e colocados em seus canais no *Youtube*, hoje os MC’s lançam seus trabalhos em canais próprios e dificilmente deixa que eles sejam copiados para outros canais não oficiais, “se essa estratégia gerou uma receita extra para os próprios artistas, complicou a situação financeira e desmotivou os divulgadores naturais e orgânicos do site, os fãs ganhavam algum dinheiro com suas milhares de visualizações” (BARREIRO, 2014, s.n.) -, o *excesso de ostentação* – os produtos ostentados passaram a ser de “classe AAA”, cada vez mais caros e distantes do poder de consumo da “nova classe C” -, a *adaptação ao formato da grande indústria* – o sucesso aproximou os MC’s da grande indústria e fez com que letras e ritmos mudassem para um formato condizente com os novos consumidores, a classe alta e a grande indústria de comunicação - e a *ampliação dos fluxos* – antes da Lei 15.777, estes fizeram com que caísse a demanda por MC’s de *funk*, as casas de *show* que pagavam bons cachês para manter a casa cheia, estão vendo o público minguar, não tem como competir com os fluxos. A esse respeito, RDC 1 conta que na época em que trabalhou como *barman* na casa de *show Fidelis*, o valor pago ao MC Guimê, por exemplo, para que cantasse por

---

volta de 6 músicas foi de R\$ 40 mil, em espécie, sendo R\$ 20 mil antes do *show* e o restante depois.

“Embora a vertente da ostentação não apareça mais na grande mídia como no ano passado, a força do *funk* continua sendo a principal trilha sonora da juventude que vive na periferia. Mas, o que se vê agora é que, mais uma vez, ele está em rápida transformação e se identifica com outros MC’s e letras de outros temas” (BARREIRO, 2014, s.n.).

Neste sentido, podemos perceber três momentos diferentes no que se refere aos bailes *funk* de rua. O primeiro foi quando este gênero começou a ganhar espaço na periferia de São Paulo, época em que o *funk* ostentação começou a surgir – embora em muitos bailes este gênero ainda não fosse tocado; o segundo momento é o de ascensão do *funk* ostentação, quando este lotava casa de *shows* e diminuía o número de frequentadores dos bailes de rua; e o terceiro momento é o da crise que gera o processo inverso, diminui o público das casas de *show* e aumenta a demanda de público nos bailes de rua. Podemos dizer que existe até um quarto momento, o da ilegalidade e adequação dos fluxos. Este momento refere-se à Lei 15.777 e as tentativas de organização dos fluxos pelo poder público.

No que tange ao *funk* putaria, a trilha sonora dos fluxos, as letras são de caráter sexualmente explícito, são anedotas ou estímulos/ provocações que remetem ao sexo. Neste sentido, pude perceber a preocupação de alguns interlocutores a respeito da *sexualização* da sociedade, em particular das crianças e pré-adolescentes.

“De cedo você já vê umas meninas assim nova já rebolando, se esfregando... sensualizando, entendeu? Os meninos também cada dia mais novos... Esses dias eu tava comentando com um amigo meu, pô meu...na nossa época as meninas se vestiam como meninas, hoje em dia elas já se vestem com adultas... por mais novas que sejam elas já estão com maquiagem, já tá apertada, já tá rebolando, fazendo quadrado, então... umas se desviam desse caminho outras... do mesmo jeito que tem poluição sonora, tipo... vamos dizer assim, entre aspas, *tem a poluição sonora mental, entra na sua mente...*” (Depoimento de RDC 2, 29 anos, auxiliar administrativo, ensino médio incompleto, preto, concedido a esta pesquisa em jul/2015).

“O que eu penso é que eles deveria mudar as letras do *funk* porque tem muita pornografia” (Depoimento de RDC 5, 20 anos, doméstica, ensino médio completo, parda, concedido a esta pesquisa em set/2015).

O discurso do *funk* putaria remete ao apelo dos “instintos primitivos” do ser humano, como afirma RDC 4, um discurso que

“desperta alguma coisa do subconsciente animal do ser humano... e ele retrata talvez uma realidade, não sei se uma realidade, mas algo que a periferia queira expressar do ponto de vista da sexualidade (...) o sentido sexual dos temas abordados atualmente... essa é uma vertente, agora a vertente da ostentação, que é o que tá mais popular hoje em dia, remete ao desejo da periferia a ter posses que não são das classes que eles têm acesso... posses que a periferia não tem acesso a um carro de marca, a um tênis de caro... uma roupa cara” (Depoimento de RDC 4, 28 anos, não informado, ensino superior incompleto, preto, concedido a esta pesquisa em jul/2015).

Todavia, como afirma Renato Barreiros (em entrevista cedida à PAULO, 2015) “o que adolescente faz? Fala de sexo o tempo inteiro, porque descobriu há pouco tempo”. A base do discurso do *funk*, seja a vertente que for, é: *desejo*, sexual ou de consumo. Um discurso que apela, como diz RDC 4, aos instintos humanos primitivos ou aos instintos dos cidadãos da sociedade de consumidores. Segundo Bourdieu, a coerção tem sido amplamente substituída pela estimulação, os padrões de conduta antes obrigatórios pela sedução, o policiamento do comportamento pela publicidade e pelas relações públicas e a regulação normativa pela incitação de novos desejos e necessidades.

Dadas as mudanças econômico sociais pelas quais passou a periferia e a construção de uma sociedade de consumidores percebemos a construção de um terreno propício para o surgimento do *funk* ostentação, mesmo que este se encontre em crise. Ainda que os processos pelos quais se deram esse surgimento não revelem a continuidade das discriminações e preconceitos pelos quais passam esse estrato social, o *funk* ostentação denota a autoestima adquirida por esses indivíduos. A característica de fruição do prazer, de “curtir o momento” permanece inalterada. A maioria das respostas obtidas nas entrevistas ressaltam essa característica.

Se os bailes não são a única forma de lazer da periferia, sem dúvida é uma das mais comuns. No bairro em questão não existe nenhuma casa de *show*, os circos ou os parques de diversões não se instalam e são poucas – muito poucas – as organizações do poder público referente ao lazer. A subprefeitura da Cidade Ademar<sup>54</sup> organiza dois tipos de eventos voltados ao lazer: o Carnaval de rua e a Virada Esportiva.

---

<sup>54</sup> Bairro surgiu na década de 1960 com povoamento de migrantes de outros estados. A região da Cidade Ademar tem uma origem basicamente como uma região dormitório, devido à explosão industrial de 1960. Seus bairros e vilas surgiram devido ao grande impulso de processo de urbanização com decadência dos grandes fazendeiros, que eram obrigados a lotear suas terras, então começou o processo de urbanização com o surgimento de loteamentos vendidos aos operários migrantes que vieram de diversas partes do Brasil em busca de uma vida melhor. A Cidade Ademar é cortada por 7 grandes corredores: Av. Cupecê, Av. Washington Luís, Av. Yervant Kissajikian, Av. Nossa Senhora do Sabará, Av. Nações Unidas trecho, cruzamento Av. Interlagos até cruzamento com Av. Washington Luís, Estrada do Alvarenga e Av. Alda que faz divisa com o município de Diadema. A região hoje não tem mais condições de expansão, existem poucas áreas disponíveis para moradia ou local para o desenvolvimento de algum projeto

Quando questionados sobre os motivos de irem aos bailes, os entrevistados mantiveram a mesma linha de resposta. “Curtir o rolê”, “Curtir, distrair...”, “Único lazer na periferia”, “Curiosidade”, apenas um dos entrevistados respondeu que ia porque gostava dos bailes. “Todos curtem porque não tem como ir em uma praia ou teatro”<sup>55</sup>. Sobre a organização, o motivo não difere, o objetivo é o lazer “A gente queria colocar música. Trazer música pra quebrada, pra favela e fora a brincadeira” (Depoimento de RDC 2, 29 anos, auxiliar administrativo, ensino médio incompleto, preto, concedido a esta pesquisa em jul/2015).

Tendo em vista as proporções que o *funk* ganhou, espera-se que este seja o estilo musical mais consumido pelos indivíduos periféricos. Todavia, a pesquisa do Data Favela (2014) revelou que na verdade este é o quinto estilo mais ouvido (16%) e no estilo preferido também fica em quinto lugar (6%). A pesquisa também revelou que os estilos mais ouvidos pelos periféricos são o Gospel (27%) e o Samba (17%). O *rap*, de acordo com o Data Favela, é ouvido por 10% das pessoas e como música preferida possui 3% das respostas.

“É possível considerar que o apogeu do rap tenha ocorrido em São Paulo, em outra época, provavelmente na virada do século, em que as condições sociais e econômicas na favela eram notadamente piores, pelo menos para aqueles jovens que em 2014 vestem roupas de grife, comunicam-se por *smartphones* e ingressam em universidades, as letras rebeldes e angustiadas perderam em parte o sentido. Para muitos, o sonho maior é mergulhar no mundo do consumo e não contestar o sistema” (MEIRELLES E ATHAYDE, 2014, p. 108).

Nas entrevistas que realizei, questionei os entrevistados a esse respeito. A média dos que disseram ouvir *funk* ou *rap* foi a mesma, no geral a resposta foi “todos os tipos” ou “de tudo um pouco”. Concordamos com os autores, Meirelles e Athayde, que não há como determinar se essas respostas correspondem há alguma estratégia de autovalorização. Na pesquisa do Data Popular verificou-se que a maioria dos funkeiros

---

habitacional. Conforme os dados de crescimento populacional são preocupantes a situação já que as possibilidades de expansão para moradias são poucas. A região sempre foi conhecida pelos sete campos, um braço da represa Billings que foi aterrado no processo de construção da Estrada do Alvarenga, neste espaço fora construído sete campos de futebol que eram referência no lazer para o bairro. Em 2009, a prefeitura em parceria com o governo do estado, criaram o Parque Sete Campos - este possui os sete campos originais, quatro quadras poliesportivas, pistas de *skate*, atletismo e ciclismo, praça de ginástica, teatro de arena, pavilhão de exposições e um Núcleo de Educação Ambiental. O projeto em si é de grande importância para a população desta região, contudo, além do futebol, nenhuma outra prática esportiva ou cultural é realizada no local, no mais o lazer continua sendo o futebol, as quermesses – no período das festas juninas - e, mais recentemente, os bailes. Este tipo de lazer é mais comum na periferia posto que são baratos e até mesmo gratuitos. Mais em:

<[http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/cidade\\_ademar/historico/index.php?p=47](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/cidade_ademar/historico/index.php?p=47)>.

<sup>55</sup> Depoimento de RDC 5, 20 anos, doméstica, ensino médio completo, parda, concedido a esta pesquisa em set/2015.

percebem o *funk* como superação e muito poucos são os que percebem seu discurso como uma forma de protesto, como vemos no gráfico a seguir.



Fonte: Data Popular, 2014.

Outra questão levantada junto aos entrevistados foi se eles consideravam que o *funk* tinha ganho o espaço do *rap*. Em média, quase a metade, consideram que o *funk* conquistou o espaço do *rap*, poucos disseram que não, a mesma média dos que disseram que ambos têm o mesmo espaço. 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 com Renan<sup>56</sup> Inquérito – como vimos acima – 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, mas também por produções de eventos que fazem essa junção. O *Tim music na rua*<sup>57</sup>, realizado na cidade de São Paulo pela empresa de telefonia móvel TIM, teve o intuito de realizar a ocupação dos espaços públicos da cidade. Ocorreu nos dias 15, 22 e 29 de agosto e 12 e 13 de setembro, contou com apresentações de música, dança, teatro, grafite, etc. A apresentação do dia 29 de agosto foi de *funk* – com o MC

<sup>56</sup> Em depoimento concedido para esta pesquisa em sondagem exploratória realizada em 07 jun de 2014, sendo este também o autor supracitado Gomes.

<sup>57</sup> Mais em: <<http://www.timmusicnarua.com.br/>>.

Guimê – e de *rap* – com Rashid e Tássia Reis -, a respeito da “mistura” entre os estilos Guimê respondeu: “Vai misturar *rap* com *funk*?’ Nóis faz o que quer e já era” (MC GUIMÊ).

Ainda que o *funk* ostentação tenha ganho espaço nos meios de comunicação em massa, a opinião sobre o *funk* como um todo permanece a mesma de décadas atrás. A opinião da mídia sobre os fluxos é de que estes são organizados por traficantes com o intuito de aumentar a venda de drogas ilícitas, assim como aliciar jovens para o tráfico de drogas e prostituição.

“Mas o fato é o seguinte, vários desses pancadões, eu levantei também, são organizados pelo tráfico. Traficante faz pancadão pra vender droga a torto e direito, livremente. Tem que mudar isso, tem que juntar polícia militar com DENARC – Divisão Estadual de Narcóticos - com delegacia do bairro... se não começar a bater pesado não acaba com isso em São Paulo” (CÉSAR TRALLI em apresentação do Jornal SPTV Segunda edição de 01/06/2015).

Entretanto, como o *funk* tornou-se, em detrimento do futebol, o principal foco profissional dos jovens da periferia, surgiu a organização do mesmo enquanto carreira. Na reportagem de Paula Paiva Paulo (2015), vemos que na busca pelo estrelato os jovens têm frequentado aulas para se tornarem MC’s. As aulas são organizadas semanalmente pela *Liga do Funk*<sup>58</sup> e reúne cerca de 150 jovens de todas as regiões de São Paulo, assim como da região metropolitana. Realizadas há um ano, as aulas são sobre: canto, postura de palco e orientação na parte burocrática da carreira – como registro de músicas -, além da realização da chamada *cadeira elétrica* – um MC de sucesso ou personalidade pública senta na frente de todos os participantes para uma

---

<sup>58</sup> A Liga do Funk é uma associação cultural que promove a partir de aulas, debates e quadros, como a Cadeira Elétrica, o desenvolvimento artístico dos MC’s. A Liga tem como objetivo organizar e fortalecer o Funk em São Paulo, cadastrando MC’s, DJ’s, produtores e empresários do Funk, casas de show e afins, dando orientações e informações para os músicos, além de poder indicar toda a equipe de trabalho nessa categoria. Oferece alguns benefícios para os associados, como plano de saúde corporativo, diminuindo o custo da mensalidade, descontos em entradas de casas de show e convênios com estúdios para gravação, entre outros que serão definidos posteriormente. A Liga promover ainda eventos culturais e alguns projetos sociais. É composta pelos seguintes diretores: Marcelo Rocha Anastácio (presidente); Luiz Antônio Serafim (vice-presidente); Fernando Cavalcante Gomes (diretor secretário); Robson de Oliveira (diretor tesoureiro); Carlos Henrique dos Santos (diretor); Marcus Santos Vieira (diretor) e Ademilson Nogueira dos Santos (diretor). E também pelos conselheiros Roger Diego Rodrigo Anastácio, Carlos Eduardo da Silva (Dj Pio), Marcos Paulo Anastácio, Paulo Henrique Ferreira, José Carlos Zammar, André Lourenço da Silva, Marcos Belo, Alexandre da Silva Caliu e Alexandre Stocco. Como primeiro passo a Liga do Funk pretende a aprovação de uma lei que trará o Funk para São Paulo como expressão cultural, assim como já ocorre no Rio de Janeiro e no Sul do país. “Empenharemos esforços para que os bailes de favela, posto e rua sejam regulamentados, pois sabemos que há falta de segurança, e os artistas, que precisam de uma estrutura mínima para que isso aconteça, acabam se expondo e eventualmente até se machucando com essa prática”, explica o presidente da Liga. Informações retiradas da página da Liga no Facebook, <[https://www.facebook.com/ligadofunkkartedogueto/info/?tab=page\\_info](https://www.facebook.com/ligadofunkkartedogueto/info/?tab=page_info)>.

entrevista. Já participaram da cadeira o prefeito Fernando Haddad e o Ministro da Cultura, Juca Ferreira.

A busca do sonho de ser um MC de sucesso remete ao desejo de ascensão social e, conseqüentemente, a conquista de bens materiais

“eu comecei a cantar *funk* porque via vários MC’s ganhando dinheiro e eu vim de uma família pobre” (MC GAH – Gabriel Emiliano, 14 anos – em entrevista concedida à PAULO, 2015, s.n.).

“é todo mundo pobre que está nessa batalha de conquistar. É isso que a gente foca, sucesso e dinheiro e muita felicidade em fazer aquilo que eu gosto, que é cantar *funk*” (MC ABU – Moisés Victoriano Ferreira, 30 anos - em entrevista concedida à PAULO, 2015, s.n.).

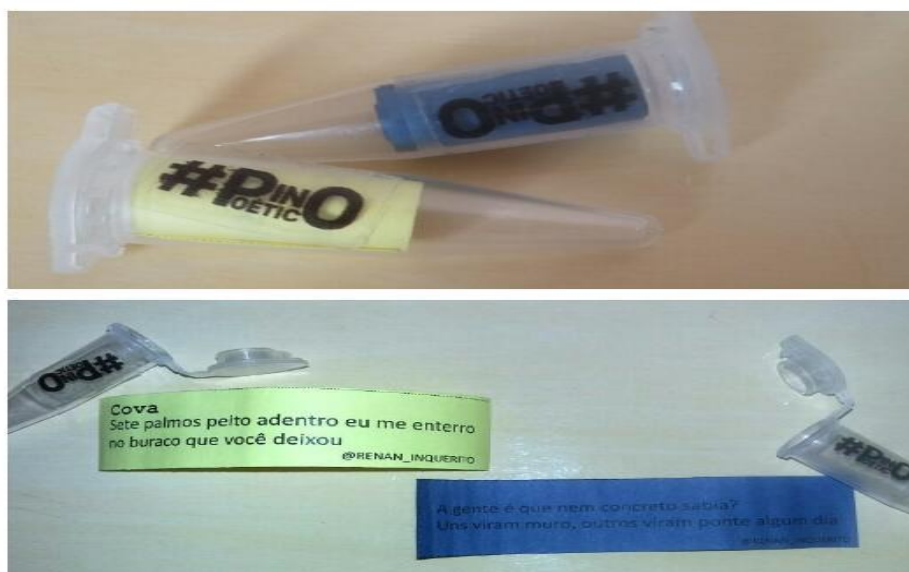
Os *rappers*, como vimos no primeiro capítulo, exerciam atividade semelhante à da Liga do *Funk* na época das posses. Ainda hoje existem algumas, como a de Diadema, *A Casa do Hip Hop*<sup>59</sup>. Porém, outras formas de divulgar não só a cultura *hip hop*, mas a literatura e a poesia foram organizadas pelos mesmos. O *rapper* Renan do grupo Inquérito, por exemplo, organiza semanalmente um sarau, a *Parada Poética* – realizado as segundas feiras na Estação Ferroviária da cidade de Nova Odessa, com os *slogans*: “*Poesia de primeira em uma noite de segunda*” e “*A entrada é franca e as ideias também*”. Neste evento, a presença de membros do *hip hop* é marcante, no que se refere a gênero, raça e idade é um público bem variado, entre 40 e 50 pessoas. É um ambiente familiar, sem a presença de drogas ilícitas e com consumo moderado de álcool, nas noites em que fui conhecer o projeto, não houve nenhum tipo de briga e/ou interferência policial. A *Parada Poética* é um sarau inspirada no modelo do sarau da Cooperifa<sup>60</sup>, do poeta Sérgio Vaz. Uma intervenção cultural marcante na *Parada Poética* é a entrega dos *pinos poéticos*. São pinos, utilizados na venda de cocaína, que contém uma poesia.

---

<sup>59</sup> A Casa do Hip Hop é um espaço público, também conhecido como Centro Cultural Canhema, mantido pela prefeitura de Diadema, que dentro de uma política de acesso à difusão e formação cultural, oferece cursos de iniciação em Hip Hop e outras linguagens artísticas, além de eventos que promovam a inserção da população aos bens culturais. Embora a Casa do Hip Hop tenha obtido oficialmente este nome somente em 1999, ela é fruto de reivindicações dos jovens de diversas regiões da cidade que desde 1993 se organizavam visando obter espaços para ensaios, encontros, oficinas e workshops específicos. Sendo, portanto, um espaço conquistado através da organização da população, em especial os jovens militantes desta cultura. Dentre os eventos que realiza está o Hip Hop em Ação, que acontece todo último sábado do mês das 13 às 18 horas, com apresentações artísticas dos elementos MCing, DJing, Breaking e Graffiti, além de atividades ligadas ao chamado 5º elemento; o conhecimento. Mais em: <<http://acasadohiphop.blogspot.com.br/2009/06/quem-somos.html>>.

<sup>60</sup> A *Cooperifa* tem como objetivo realizar saraus abertos para as pessoas que querem se expressar através da poesia, junto com Marcos Pezão, Vaz começou a organização dos saraus em um bar e acabou transformando-o em um Centro Cultural. Para ele “essa é a literatura dos pobres e oprimidos, o povo se assanhando a contar sua própria história. Não é uma literatura melhor que a acadêmica – muito pelo contrário. Mas é carregada de emoção e verdade”.





Fonte: Fotografia tirada pela autora.

Os pinos são entregues aos frequentadores no momento da entrada - um dos frequentadores comentou que no momento em que um dos organizadores lhe entregou o pino, ele não estava prestando muita atenção e que por um momento ia dizer a pessoa que ele não era usuário de drogas. O evento na Estação Ferroviária acontece das 19 às 22:30 horas.

Em parceria com o Sesc – Serviço Social do Comércio – a Parada Poética foi realizada nesse espaço com o projeto *Lá fora frio, aqui a mil!*, contou com a presença de membros consagrados da literatura marginal<sup>61</sup> e do *hip hop*, como Sérgio Vaz, o poeta da periferia e GOG, *rapper* brasileiro.

“O sarau Parada Poética, realizado pelo Sesc Campinas com curadoria do rapper e poeta Renan Inquérito, é pioneiro na difusão da literatura brasileira contemporânea na região. Através de performances poéticas livres, o encontro apresenta a literatura por meio da palavra falada, cantada, exposta, declamada, embalada, e compartilhada, inserindo a plateia em uma experiência provocativa e libertária. A cada edição, um convidado com reconhecimento nacional e internacional é presença garantida no sarau. Para o projeto Lá Fora Frio, Aqui a Mil! Renan Inquérito convida G.O.G., Sérgio Vaz, Marcelino Freire e Estrela Leminski” (SESC, 2015, s.n).<sup>62</sup>

<sup>61</sup> O termo *literatura marginal* refere-se à classificação de obras literárias que produzidas e veiculadas a margem do corredor editorial; que não pertencem ou se opõem aos cânones estabelecidos; que são de autoria de escritores originários de grupos sociais marginalizados; que tematizam sobre o que é peculiar aos sujeitos e espaços tidos como “marginais”; que se refere ainda – que é o que adotamos nessa pesquisa - atribuído a autores oriundos da periferia a fim de caracterizar seus produtos literários. Mais em: <[http://www.edicoestoro.net/attachments/057\\_LITERATURA%20MARGINAL%20-%20OS%20ESCRITORES%20DA%20PERIFERIA%20ENTRAM%20EM%20CENA.pdf](http://www.edicoestoro.net/attachments/057_LITERATURA%20MARGINAL%20-%20OS%20ESCRITORES%20DA%20PERIFERIA%20ENTRAM%20EM%20CENA.pdf)>.

<sup>62</sup> Mais em: <[http://www.sescsp.org.br/programacao/57327\\_PARADA+POETICA](http://www.sescsp.org.br/programacao/57327_PARADA+POETICA)>.

Neste espaço, o público também era variado em idade, gênero e raça, contudo, a presença de pessoas oriundas da classe média era maior. Estavam presentes por volta de 50 pessoas e o evento ocorreu das 20 às 22 horas. Em ambos os espaços de realização da Parada Poética, a presença de membros dos movimentos negro e feminista era grande. É um espaço que dá a oportunidade de voz para esses grupos.

Ao contrário do que percebemos em algumas letras de *funk*, onde as mulheres são vistas como um objeto, nos espaços de atuação do *hip hop*, o movimento feminista tem oportunidade de intervenção. Claro que nem tudo são flores, músicas de teor machistas existem também no *rap*. Polêmica recente viveu o *rapper* Emicida, a época de lançamento do seu disco *O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui* – 2013. Ele foi acusado de machismo em decorrência da música *Trepadeira*, como percebemos no trecho

“Margarida era Rosa, bela/ Cheirosa e Grampola, tipo casa das Camélias/  
Gostosa, Bromélia, toda prosa/ A me enlouquecer, bela (...) Enquanto eu dava  
uma ripa/ Tru, a zé do caruru/ Os manos me falavam que essa mina dava mais/  
Do que chuchu (...) Você era o Cravo ela era a Rosa, e cá entre nós/ Gatinha,  
quem não fica bravo dando sol e água/ E vendo brotar erva daninha/ Chamei  
de banquete era fim de feira/ Estendi o tapete / mas ela é rueira/ Dei todo  
amor, tratei como flor/ Mas no fim era uma trepadeira/ Mamãe olhou e me  
disse "isso ai é igual trevo de 3 folhas/ Quer comer, come, mas não dá sorte"  
(...) Maria sem vergonha, eu, burro, chamei de trevo de 4 folhas/ In love,  
enraizou, fundo/ Mas você não dá, ou melhor dá, mas pra tudo mundo (...) E  
tu vem, meu coração / parte e grita assim/ "arrasa biscate! "/ Merece era uma  
surra, de espada de São Jorge (...)" (EMICIDA, canção: *Trepadeira*, 2013).

Em resposta, uma *rapper* feminista, Luana Hansen, escreveu a seguinte letra

“Mulher, no topo da estatística/ 32 Anos, uma pobre vítima/ Vivendo num  
sistema machista e patriarcal/ Onde se espancar uma mulher é natural (...) A  
cada 5 minutos uma mulher é agredida/ E você, pensa que isso é um absurdo/  
A cada hora 2 mulher sofrem abuso/ Sai pra trabalhar, pra quê? / Pra ser  
encoxada por um zé feito você/ Que diz: "eu não consegui me controlar. Olha  
o tamanho da roupa que ela usa, rapá!" (...) Agredida em sua própria  
residência/ Julgada sempre pela aparência (...) Questão cultural, força  
corporal/ Visão moral, pressão mental (...) A raiz é o espelho/ Do que eu digo/  
E a semente espalha/ Tudo o que é dito/ Do seu jardim nasceu a flor  
desobediente/ Enquanto ela existir vai ser diferente (...) A favor da liberdade  
eliminando o preconceito/ Inteligente, merecedora de respeito (...)" (LUANA  
HANSEN, canção: *Flor de mulher*, 2014).

Da mesma forma que nem tudo são flores, nem tudo são espinhos. Pautando-nos pela linha da informação e contestação, existem músicas *funk* também com este caráter. É o caso do MC Garden – Lucas Rocha da Silva, 21 anos - adepto do chamado *funk*

*consciente*, visto por alguns como uma nova vertente do *funk* paulistano – como vimos no capítulo 1, houve um movimento parecido na época em que o estilo *funk* começava a ser associado às práticas de violência – que elabora letras de protesto e conscientização, seu objetivo principal é emitir uma ideologia na qual o estudo e o esforço pessoal são os meios mais rápidos e seguros de se conseguir o que precisa na realização de um sonho (informações retiradas da página do MC no *Facebook*). À época das *Jornadas de Junho* – onda de manifestações que tomou conta do país em 2013 -, MC Garden lançou um clipe, *Isso é Brasil*, criticando a postura dos brasileiros que valorizam o corpo e não a mente, “onde a bunda vale mais que a mente, isso é Brasil”, este videoclipe teve 4 milhões de visualizações.

Para Barreiros (2014), a vertente do *funk* contestação é decorrente da crise econômica, posto que esta abriu espaço para outras vertentes. Contudo, ele não acredita que o *funk* consciente vá ganhar o espaço da ostentação, pois o gênero nunca foi marca do protesto social, “(*Funk*) tem de passar alegria, não adianta ficar cantando tristeza e tragédia” (MC BÓ DO CATARINA em entrevista cedida à ALBAN, 2015, s.n.). E como funcionam os bailes?

### 3.2 Bailes, consumidores e adaptações

*“O povo gosta de luxo, quem gosta de miséria é intelectual”  
Joãozinho Trinta*

A dinâmica dos bailes, desde a Lei que os limitou, modificou-se. Em alguns dos bailes que presenciei ou não tinha música ou em um volume muito baixo. Este fato altera a dinâmica da festa, posto que seja a música que movimenta o baile, este acabou por se tornar uma espécie de “reunião” entre conhecidos. Neste tipo de baile os jovens se reúnem em torno da bebida e do consumo de drogas. Este último a mais comum e a mais consumida, em ambos os tipos de evento, é a *maconha*. Tanto em baile *funk* quanto em eventos de *rap* a *maconha* é utilizada livremente tanto por homens quanto por mulheres. Uma em particular só observei em baile *funk* que é o *lança perfume* e bebidas como *Smirnoff* e *Red Label* são sempre vistas, embora sejam frequentemente falsificadas, o que as tornam um risco muito maior. “As drogas é prioridade desde balinhas, maconhas e pinos... E muitas bebidas falsificadas. A bebida falsificada está tendo quase o mesmo efeito de drogas” (Depoimento de RDC 5, 20 anos, doméstica, ensino médio completo, parda, concedido a esta pesquisa em set/2015).

O lança perfume é a droga mais popular uma vez que o seu consumo não é considerado crime. Este voltou – fora proibido pelo presidente Jânio Quadros (31 de janeiro de 1961 e 25 de agosto de 1961)<sup>63</sup> em 1961, era droga comum do Carnaval - com uma nova roupagem: éter, aroma de fruta, acetona e possíveis outras químicas. Este se tornou epidemia na periferia paulistana e já faz várias vítimas<sup>64</sup>. Mas quem são os consumidores do *funk* ostentação?

Pautando-me não apenas nos bailes que presenciei, mas também nas propagandas, sejam midiáticas ou não, dirigidas a esse público, percebemos que são pessoas jovens, em geral adolescentes oriundos da periferia - posto que o *rap* e outras vertentes do *funk* foram incorporados por membros de outras classes sociais. Em média, jovens de 16 a 25 anos, sendo considerável a presença de jovens com menos de 16 anos. “Meninas de 12 anos querendo ser mulher” (participante do baile). Outra característica dos participantes dos fluxos são as roupas, as roupas femininas são justas e curtas e independentes do clima, como shorts e blusas cavadas, já as masculinas em geral são bermudas e blusas de frio ou calças e camisetas. “Cabelos pintados, sobrancelhas riscadas, meia na canela, cordões grossos, bonés de aba reta, imagens de coroas e tatuagens são alguns dos elementos que compõem o estilo do funkeiro” (PAULO, 2015, s.n.).

Como já mencionado os bailes de rua em geral tocam o *funk* putaria, neste sentido, a sexualização por parte dos participantes é um pressuposto. RDC 1 mencionou que nesse tipo de baile algumas meninas sobem em cima de carros e dançam de forma sensual a fim de chamar mais atenção masculina para si. Curioso notar que, de acordo com RDC 1, um dos frequentadores dos bailes possuía dois veículos, um para deixar na rua em dia de baile, para que as meninas pudessem subir, e outro para o seu uso cotidiano. Outra característica que distingue o *funk* ostentação do *funk* putaria é o consumo de drogas. Posto que os bailes que mais tocam o estilo ostentação são os bailes de clube, o consumo de drogas é mais controlado, já no estilo putaria, mais comum nos bailes de rua, o consumo é, de certa forma, mais livre. “*Funk* ostentação é melhor porque rola menos drogas” (Depoimento de RDC 3, 27 anos, estudante, ensino médio completo, pardo, concedido a esta pesquisa em jul/2015).

---

<sup>63</sup> Mais em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Lan%C3%A7a-perfume>>.

<sup>64</sup> Mais em: <<http://g1.globo.com/fantastico/noticia/2015/06/uso-de-lanca-perfume-poe-em-risco-vida-de-jovens-pelo-brasil.html>>.

Para melhor entendermos o funcionamento dos fluxos descreverei um que chamou a atenção pela adaptação a Lei do Ruído.

*Funk*: Não havia nenhuma música tocando, localizamos o baile pela movimentação de pessoas em direção a uma determinada rua. Por volta das 21:30 horas já havia um certo número de pessoas reunidas. Como não havia som alto, eram poucas as moças que estavam dançando e a presença era maior de homens. Os rapazes estavam parados nos cantos, calçadas e nos carros, as moças iam e vinham pela rua, como num desfile de moda. A média de idade do público era de 16 a 25 anos, com presença de jovens menores de 16 anos. Nos grupos de rapazes havia o consumo de cigarros, bebidas – *Smirnoff* e *Red Label* - e drogas, como maconha e lança perfume. As bebidas ou são trazidas de casa – compradas em supermercados para que fique mais barato – ou compradas com os ambulantes, estes vendem nos carros que são enfeitados com *neon* para chamar mais atenção. A abordagem das moças era feita de forma discreta, remetendo a algum fato cotidiano ocorrido em outro lugar, no geral as pessoas são conhecidas. Elas se aproximam e tomam alguns goles das bebidas dos rapazes. Na rua estreita o trânsito de veículos é limitado, os carros acabam ficando parado nas calçadas enquanto as motos circulam, também como num desfile, fazendo o *bololo* – quando se retira o filtro do escapamento para aumentar o ruído do motor. Por volta das 23:20 horas o som aumenta e algumas moças começam a dançar, as músicas são anedotas sexuais e machistas. O som alto dura pouco tempo, ninguém quer chamar a atenção da polícia. Um jovem passa mal com o uso do lança perfume e cai no chão, uma pessoa vem ajudá-lo e o leva para casa, pouco tempo depois o jovem retorna e continua usando a droga. Há certa hora um nome começa a ser frequentemente mencionado, era o traficante que estava chegando. O baile terminou por volta da 1 hora da manhã, talvez a falta de som tenha contribuído para que acabasse cedo.

O transtorno causado pelos bailes de rua era grande, tanto que houve a tentativa de proibi-lo. Porém, a fim de não perder o lazer das noites dos fins de semana, os jovens se adaptaram a Lei. Outra tentativa de manter o baile, mas sem incomodar os outros moradores, partiu do poder público. Conhecido como *Funk SP* é um projeto da Prefeitura de São Paulo que visa destinar espaços públicos, como o parque que fica ao lado da represa Guarapiranga, o Clube de Regatas Tietê, o Autódromo de Interlagos e

outros, para a realização dos bailes *funk*. Dessa forma a Prefeitura procura evitar criminalizar uma atividade de lazer e de cultura e promover o descanso dos moradores. Este projeto foi pensado em parceria com organizadores de fluxos, para Rodrigo Rodrigues, um dos organizadores que esteve presente na reunião com prefeito, “o objetivo é tirar essa imagem negativa e mostrar que o *funk* não é só apologia ao crime e as drogas. Vai ser uma coisa organizada, com estrutura profissional, com segurança e policiamento. Creio que 90% do público vai ser beneficiado e apoiar” (RODRIGUES em entrevista cedida ao G1, 2014, s.n.)

Na falta de espaços públicos suficientes e, também, muito distantes, há outro projeto – este em parceria da Prefeitura com o governo do estado - que visa realizar os bailes em campos de futebol de várzea, praças ou ruas e nos CDCs – Clubes da Comunidade<sup>65</sup>. Contudo, estes bailes serão realizados em forma de rodízio entre as áreas que recebem o evento, com controle de acesso e horário de começo e término – até às 22 horas. O local será previamente definido, haverá um cerco da PM – Polícia Militar e da CET – Companhia de Engenharia de Tráfego - para que não entre bebida irregular, drogas e nem veículos com música alta. A ideia é dividir a capital em onze áreas, cada uma com no máximo dois bailes por mês (RESK, 2015, s.n.).

Os eventos *rap* já possuem estrutura parecida, posto que são organizados por entidades, sejam elas públicas ou privadas, ou em casas de *show*. Descreveremos a seguir um evento de *rap*.

*Rap*: Em evento promovido pelo Sesc Itaquera, um mês dedicado ao *hip hop* – setembro de 2015 – o *rapper* Emicida participou com o lançamento do seu novo CD, *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lição de casa*. No caminho para o *show*, ainda no terminal Itaquera, percebemos uma grande movimentação de pessoas que se dirigiam ao *show*. Dentro do coletivo, a preocupação era se haveria espaço para todas as pessoas, pensava-se que este seria no auditório. O *show* foi em espaço aberto e ainda assim podemos dizer que estava lotado. Em questão de gênero e idade o público era bem variado, mas a maioria era de jovens com até 25 anos. Havia grande presença de negros e também de crianças. No que se refere a drogas, apenas a maconha foi percebida, assim

---

<sup>65</sup> Os CDC's são associações esportivas de administração municipal indireta. O terreno pertence à Prefeitura de São Paulo e é cedido para uso esportivo e recreativo. A gestão do espaço é feita por entidades da comunidade local, legalmente constituídas em forma de associações comunitárias e/ou eleitas pela própria população do bairro. Mais em: <<http://www.capital.sp.gov.br/portal/secoes/nav-cidadao/#/MSwzOCw3OTksNDAY>>.

como a bebida era cerveja. O público estava dividido em grupos de conhecidos, como o foco era o *show*, não havia a tentativa de interação com os grupos desconhecidos. Ao final da apresentação, na saída do Sesc, o público comentava sobre o *show* e acabavam por interagir com pessoas fora do seu grupo.

Há tentativas de aproximação entre *funk* e *rap*, sejam feitas pelos próprios representantes dos estilos ou não. A tentativa de aproximação promovida pela TIM, como dito acima, mostrou que ainda que o público ficasse no mesmo espaço, a participação dos mesmos foi de forma diferenciada. Houve respeito para com o estilo do outro, mas a divisão entres eles era evidente.

Ambos: No evento da Tim *music*, que reuniu os dois estilos, as apresentações foram desiguais. O DJ, antes dos *shows*, tocava *raps* antigos, como por exemplo, Sabotage, Racionais MC's, Facção Central, entre outros. Nesta parte do evento, houve grande animação do público com a música *Diário de um Detento e Capítulo 4, versículo 3*<sup>66</sup>, ambas dos Racionais. O público variava de 15 a 30 anos. Na entrada do MC Guimê ao palco, as moças mais jovens se dirigiram ao palco, lembrando a época das *boys band*<sup>67</sup>, este entrou cantando uma música dos Racionais. O público nessa parte do evento era predominantemente masculino, já na apresentação do *rapper* Rashid o público se tornou mais equilibrado. Na entrada do *rapper*, houve mais animação, porém, a região do palco estava mais vazia, este também cantou Racionais. Fato curioso foi na hora do *freestyle* – da rima livre, lembrando um repente nordestino -, as pessoas erguiam os objetos, a fim de chamar a atenção do *rapper*, lembrando o momento da benção dos objetos em uma missa, era um momento de proximidade do *rapper* com o público. Era pouca a presença da polícia, mas foi vista uma tentativa de furto. A maconha e o lança perfume foram percebidos durante todo o evento assim como bebidas alcoólicas, inclusive “servidas”

---

<sup>66</sup> Esta música faz parte do álbum *Sobrevivendo no inferno* – 2007. Em uma visita do prefeito Fernando Haddad ao Vaticano, este álbum foi escolhido como presente para o Papa Francisco. “A ideia do presente foi repassada por um grupo de jovens da periferia ao coordenador de Políticas para Juventude, Cláudio Aparecido da Silva. A capa do LP (...) tem uma cruz e o Salmo 23, capítulo 3: ‘Refrigere minha Alma e guia-me pelo caminho da Justiça’” (ACABAYA, 2015, s.n.). Mais em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/07/disco-dos-rationais-e-presente-da-prefeitura-de-sao-paulo-para-o-papa.html>>.

<sup>67</sup> *Boy band* ou *boy group* é um tipo de grupo *pop* constituído de cantores do sexo masculino. Uma *boy band* pode ser um grupo vocal ou uma banda que toca instrumentos musicais (ambos também compõem suas próprias músicas, alguns frequentemente, outros não). Alguns desses grupos depois de anos de carreira ou de separação do grupo mas que depois retornam, acabam se tornando *Man band* (banda de homens). Mais em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Boy\\_band](https://pt.wikipedia.org/wiki/Boy_band)>.

em bandejas. Ambos os MC's fizeram menção aos Racionais, e, o *rapper* e o DJ, ao *rapper* Sabotage. Este último tornou-se um ícone do *rap* nacional.

Como vimos no capítulo 1, em seus discursos, o *funk* e o *rap* se opõem entre alienados e conscientes. Esse desejo de se opor é percebido como forma de construção das identidades de ambos os estilos e dos jovens que se inserem nos espaços dos mesmos (DARELL, 2005). Entretanto, com a mudança na trilha sonora percebemos um caminho inverso, o que antes se pautava pela diferença, hoje se pauta pela semelhança, como nos mostra MV Bill, “cara, tem alguns clipes de *funk* de ostentação, que se tirar o som, parece clipe de *rap* norte-americano. Engraçado isso. E alguns clipes de *rap* americano, se você tirar o som e colocar um *funk* ostentação fica muito parecido” (MV BILL em entrevista ao site Vírgula – UOL, 2013).

Para Garcia (2013), o que torna o *funk* ostentação ser *hip hop*, são as afinidades temáticas e performáticas entre os dois estilos, assim como elementos básicos: “música para a dança, uso da antifonia, bases musicais produzidas através de *samplers* - aparelhos que recortam/editam o *sample* (amostra) de outra música - e programações, rimas geralmente em primeira pessoa, caracterizadas pelo improvisado e pela bazófia - conjunto de coisas desordenadas, discurso longo e caótico -, artistas em geral negros e de classe baixa, enfim, marginalizados, produzindo crônicas sobre o cotidiano vivido por eles” (GARCIA, 2013). Com isso vemos que o *funk* ostentação se assemelha ao *rap* estadunidense, mas e o *rap* verde e amarelo? Este, como já vimos, é diferente do *rap* dos EUA, o fato é que recentemente ou temos visto certa aproximação entre os dois ou a influência do *rap* estadunidense chegou ao Brasil.

Para Renan Inquérito há um *delay*, um atraso, em relação ao que ocorre nos EUA e o que ocorre no Brasil. Ainda assim, mesmo com este *delay*, essa “aproximação”, essa “variação do ritmo está associada principalmente aos jovens emergentes, inseridos recentemente no mercado de consumo” (ATHAYDE e MEIRELLES, 2014, p. 109). Além das críticas externas, de outros indivíduos que não estão ligados ao *hip hop*, há as críticas dos *rappers* que aderiram a esse novo estilo. Estes criticam o *rap* protesto ou contestação, afirmam que este tipo de *rap* faz ostentação da pobreza. Curioso notar que, independentemente de onde venha à crítica, esta gira em torno das melhorias econômico sociais da periferia, ou seja, os indivíduos que não fazem parte da cultura de rua criticam o novo estilo de *rap* por este não ser



condizente com a condição econômica de todos os moradores da periferia, já os *rappers* do novo estilo criticam os *raps* de protesto justamente pelo fato de as condições econômico sociais da periferia terem melhorado.

Há quem diga que o *funk* dominou as periferias paulistas pelo fato de terem trazido as mulheres de volta ao baile ou que é apenas uma fase, o ciclo da música. Como vemos na reportagem de Kwiezynski (2009), “o *rap* teve sua fase e vai ter novamente, assim como o *funk* logo deve entrar em decadência, é o ciclo da música... o *rap* não perdeu espaço, só está em fase de renovação, de reestruturação, de reinvenção” (WD em entrevista cedida a Kwiezynski, 2009, s.n). Já para os donos de baile, o *funk* está fazendo mais sucesso por ter trazido a presença feminina de volta aos bailes, “o *funk* trouxe a mulherada para a pista e resgatou a sensualidade, enquanto no *rap* a presença feminina foi masculinizada pelas calças largas” (PRIMO PRETO em entrevista cedida a Kwiezynski, 2009, s.n). De acordo com a autora, a imagem do *funk* está vinculada ao fato de que o Brasil é um país sexualizado, todavia os produtores de casas noturnas, como os dos donos do Galpão *Night* – casa noturna localizada no Capão Redondo -, Luciano e James, este é o momento do *funk*, demonstrando que tal qual o mundo da moda o *funk* segue a lógica do mercado, são ciclos de ascensão e decadência (KWIEZYNSKI, 2009).

Desta forma a mídia é um importante veículo que proporciona visibilidade e sentido, tanto na cena pública quanto cultural, aos inúmeros grupos sociais e estilos musicais. Posto que o Estado esteja em crise no que se refere à representação dos indivíduos, os grandes conglomerados empresariais vêm assumindo a responsabilidade pela administração de zonas de conflito, ao propiciar certa homogeneização do corpo social. Dessa forma a unidade de poder é progressivamente assumida por esses empresários do setor privado. Esta situação leva ao crescimento do poder burocrático-empresarial sobre o indivíduo, sobre a sociedade e sobre o próprio Estado – este último se apoia na promoção do crescimento econômico e do consumo, tomando-os como fins em si mesmos (HERSCHMANN, 2005).

Para Herschmann, a mídia é o principal cenário do debate contemporâneo, podendo operar em dois sentidos: por um lado age na integração sociocultural de caráter heterogêneo, na qual culturas minoritárias ou locais consigam espaço significativo de expressão, bem como no sentido de homogeneização transnacionalizada; por outro lado, em grande parte, é nos meios de comunicação em massa que se desenvolve os processos

de estigmatização ou mesmo criminalização das culturas minoritárias. Faz parte de uma dinâmica social que ora os arremessa a margem ora os arremessa ao centro.

Silva (2014) defende que o *funk* tem o mesmo potencial que o *hip hop* teve nos anos 1990. Entretanto, para ele, seria muita ingenuidade não levar em consideração que o *funk* ostentação é fruto de uma política institucional de consumo, “há pelo menos cinco anos, o governo federal vem pregando a falácia do surgimento de uma nova classe média... a inclusão pelo consumo tem sequelas” (SILVA, 2014, s.n).

“... O governo estimula e o consumo acontece/ Mamãe de todo mal a ignorância só cresce... Acha que tá bom/ Num é não nem te afeta/ Parcela no cartão/ Essa gente indigesta” (CRIOLO, canção: Cartão de visita, 2014).

“... Portando o kit de nave do ano/ Essa é a nossa condição/ Olha só como que o bonde tá/ Tapa, tapa, tá patrão... Tênis *Nike Shox*, Bermuda da *Oakley* Camisa da *Oakley*, olha a situação...” (MC GUIMÊ, canção: Tá patrão).

Neste contexto, outra mídia, que não a televisão e o rádio, tem sido de grande valia para a divulgação de outras produções que estão fora do padrão da Indústria Cultural. Este outro meio de comunicação é a internet, esta oferece a ideia de uma sociedade mais democrática através da promoção de uma forma mais descentralizada de mobilização social (AGRE, s.d.). As potencialidades de comunicação da internet são inúmeras. Com a democratização do seu acesso e utilização se permitiu que qualquer cidadão do mundo expressasse suas ideias e convicções. O conceito de democracia eletrônica reside no fato de “as tendências das tecnologias de comunicação poderem ajudar os cidadãos a acabar com o monopólio de sua atenção por parte dos poderes subjacentes ao paradigma da difusão”, que são “os donos das redes televisivas, associações de jornais e associações editoriais” (FERREIRA e MIGUEL, 2009, p. 31). Já a fraqueza desse conceito, consiste em poder ser facilmente transformado num produto. São a comercialização e a mercadorização do discurso um dos graves problemas colocados pela sofisticação crescente dos meios de comunicação (FERREIRA e MIGUEL, 2009).

A democratização, assim como a disseminação da internet foi o que possibilitou o sucesso do *funk* ostentação. Os jovens MC's são pobres, sem condições de gravar em uma grande produtora e, também, sem acesso a outros meios de comunicação em massa devido a padronização exigida das produções. Para MC Guimê e para Konrad Dantas, o acesso à tecnologia foi fundamental para que este estilo musical fosse produzido e

consumido. Somado a isso, temos a “chegada de um novo público para o exército do consumo” (VÍRGULA MÚSICA, 2013).

O sucesso das músicas começa com os acessos aos vídeos no *YouTube*, a “galera começa a tirar muito o som do *YouTube*, baixa pelo *4Shared*, pega aquele áudio ali da internet aí coloca em *pendrive* e sai no carro. Ela começa a ser muito isso, muito a rua mesmo” (MC GUIMÊ em entrevista ao VÍRGULA MÚSICA, 2013). Com isso a disseminação da música se tornou mais rápida e acessível,

“O lance da tecnologia que hoje, sem sombra de dúvidas, está muito mais acessível para todo mundo, tanto para galera que tem uma condição financeira melhor, quanto para galera da comunidade. Tem o celular, que toca uma música, que funciona como uma mídia, a parada da internet. Todo mundo hoje tem computador em casa. Então, quer dizer, a tecnologia veio barateando este mercado, meio que democratizou este mercado, todo mundo começou a ter acesso. A galera começou a gravar as músicas em casa, fazer home estúdio, comprar uma câmera que filma em HD, por um preço muito mais acessível. Então, foi um conjunto de coisas. Junto com essa molecada nova, esta garotada aí que consome muito a internet. Então, a internet foi o principal combustível” (KONRAD DANTAS em entrevista ao VÍRGULA MÚSICA, 2013).

O sucesso do *funk* ostentação se deve as melhorias sócio econômicas da periferia, possibilitadas pelas políticas de redistribuição de renda e pelos postos de trabalho gerados, assim como da popularização dos vídeos postados na internet.

## Conclusão

O *rap* e o *funk* desenvolveram-se, no Brasil de forma semelhante, mas com funções diferentes. Com origens nos EUA, chegaram ao país e edificaram-se na periferia, em particular do eixo Rio - São Paulo. Como vimos no capítulo 1, são originários do *soul* que se constituiu enquanto trilha sonora dos movimentos civis e símbolo da consciência negra nos Estados Unidos na década de 1960. Essa função primária foi progressivamente perdendo espaço nas produções estadunidenses, contudo, manteve-se no Brasil.

A princípio os bailes foram de suma importância para a manutenção de uma consciência negra nas periferias brasileiras. Este caráter de conscientização foi desaparecendo do *funk* brasileiro, ficando a característica festiva do estilo. No *rap* verde e amarelo, a conscientização manteve-se e ganhou mais notoriedade na periferia paulistana, já o *funk*, na periferia carioca. Arrisco-me a dizer que as identidades de ambas as cidades foram responsáveis por isso. Temos que o Rio de Janeiro é, por sua constituição uma cidade mais facilmente reconhecida como festiva. Berço do Samba e da Bossa Nova, é facilmente reconhecida como uma cidade alegre e de passeio. São Paulo, por sua vez, é tida como a cidade das oportunidades, a migração em busca de melhores condições de vida é sua característica. Dessa forma São Paulo ficou conhecida como uma cidade de trabalho. Isto posto, podemos perceber o porquê de os estilos terem se enraizado em uma das cidades e não na outra.

Considerando que a prática discursiva, seja ela musical ou não, é construída de acordo com o contexto social e já definidas as funções de cada estilo, apontamos como o *rap* verde e amarelo se nacionalizou à época das Diretas Já e foi influenciado pelo grupo estadunidense *Public Enemy*, bem como a maneira como esses acontecimentos fizeram com que a temática da conscientização fosse mantida e desenvolvida de forma local, denotando a ligação entre a prática discursiva e o contexto social. Com o *funk* não foi diferente, o contexto social está presente também em sua produção, posto que, como aponta Herschmann (2005), a violência pode ser desencadeada como indício de desordem quanto a uma forma de expor insatisfação ante de uma estrutura autoritária e clientelista que promove a exclusão.

Desta forma, sendo física ou simbólica, a violência é fator especial da dinâmica social e constitui um tipo de linguagem que expressa conflitos que emergem na forma

de manifestações culturais denunciadoras da existência de manifestações sociais e interesses diferenciados que instituem sentido e ganham adeptos (HERSCHMANN, 2005). Independente da forma como articularam o contexto social das décadas de 1980 e 1990, ambos os estilos se solidificaram, ganharam e/ou perderam adeptos.

Como vimos, nesse período ocorreu um “novo tipo de desigualdade social”, impossibilitando as possibilidades de mobilidade social e os jovens pobres sofriam com as dificuldades de inserção no mercado de trabalho e com a precariedade da escola pública. As práticas culturais periféricas se constituíam enquanto uma forma de se insurgirem contra essa dinâmica social excludente. A postura agressiva, presente em ambos os estilos, é percebida como uma forma de se impor socialmente, de mostrar que também são membros dessa sociedade e igualmente capazes de construir um espaço de participação.

Essa “nova desigualdade” agia de forma que separava materialmente e unia ideologicamente, criando um ideário de consumo. Nesse ideário, os mesmos bens podiam ser encontrados nas duas sociedades, a rica e a pobre, mas com oportunidades distintas de obtê-los. Como exemplo podemos pensar na pesquisa de Hoggart (1973) sobre a influência da produção em massa no setor têxtil – sendo este apenas um dos aspectos que ele aborda em seu livro -, as roupas, produzidas em larga escala, reduziram as diferenças entre as classes, porém não as eliminaram (HOGGART, 1973), como descrito por Bourdieu (2011) na lógica da “distinção imitação”, as classes baixas compram e produzem roupas e objetos semelhantes aos das classes dominantes, porém de menor qualidade, e os últimos tendem a produzir roupas e objetos cada vez mais diferentes a fim de manter a distinção entre ambas as classes. Como vimos acima, que a “nova desigualdade social” criava duas sociedades distintas, ambas possuíam os mesmos bens, mas as oportunidades de obtê-las eram diferentes.

A partir da última década, as possibilidades de consumo foram alteradas em decorrência das políticas públicas implementadas. A redistribuição de renda promovida pelos dois últimos governos federais e os postos de trabalho gerados alteraram a dinâmica de consumo das classes C, D e E. Neste contexto, o consumo de bens considerados de luxo tornou-se real, como se o ideal de consumo das duas sociedades tivesse sido alcançado. Este fato levou a questionamentos referentes ao consumo das classes. Como vimos, essas mudanças e questionamentos levaram a dois debates que

tem como protagonista a periferia, sendo eles: a discussão de uma “nova classe média” e a barreira classista do consumo.

O tema da “nova classe média” remete a um discurso economicista que divide as classes sociais em grupos econômicos visando, dessa forma, esconder a verdadeira constituição das classes sociais a fim de tornar imperceptível a luta de classes. A barreira classista do consumo, por sua vez, remete a formação do gosto enquanto interiorização objetivada que não é inato, mas socialmente construído tendo que o *bom gosto* é construído pela classe dominante. Sendo assim, ao consumir os mesmos bens que a classe dominante, além de manter a dominação simbólica operada pelo campo do consumo, ferem a distinção operada por esse mesmo campo (OLIVEIRA, VIANA e OLIVEIRA, N., 2013).

Mas, o que isso tem a ver com a mudança da trilha sonora da periferia? Partindo do contexto de melhora econômico social na periferia, temos que o discurso da *contestação* perdeu força e outro foi ganhando forma e espaço. Esse novo discurso é o da *celebração*. Como vimos com Meirelles, o aumento do salário mínimo e a inserção no mercado de consumo aumentou a autoestima dos indivíduos periféricos, além de melhorar a condição de vida dos mesmos. Isto fez com que o discurso da *contestação*, nesse momento, não se encaixasse, uma vez que se vivia um momento de *celebração*.

O discurso do *funk* ostentação trata justamente desse período de “fartura” pelo qual passa a periferia. A possibilidade real de consumo de bens de luxo é retratada pelo *funk* como sinônimo de vitória pessoal. Ainda com um discurso que celebra a festa e a alegria, é um estilo dirigido aos jovens ingressantes no mercado de trabalho e, conseqüentemente, no de consumo. Contudo, as críticas dirigidas ao discurso da ostentação sustentam-se no fato de que essas melhorias econômico-sociais não abarcam todas as esferas dos serviços públicos e nem atingiu todas as pessoas que são oriundas desse espaço social. Como vimos com Souza (2012), a “nova classe média” é composta pelo que ele denominou de batalhadores, que seriam a *elite da ralé*, ou seja, a ralé não participou ou participa muito pouco desse momento de *celebração*.

Para além do discurso, a imagem passada pelos funkeiros da ostentação – correntes de ouro, roupas de marca, assim como bonés e tênis, perfumes caros, carros e motos – é inspirada na imagem dos *rappers* estadunidenses do estilo PIMP. Como vimos com MV Bill e Milton Salles, o *rap* nos EUA perdeu a sua função primária que é a *contestação*, agora adotam uma postura agressiva, valorizando o discurso sexista, a

experiência da violência e a linguagem pornográfica, “os rapper brinca de cafetão” (EMICIDA, canção: *Samba do fim do mundo*, 2013). A exceção do tema da violência, a postura adotada pela vertente da ostentação é semelhante ao da vertente PIMP.

Existem *rappers* que se opõem ao estilo ostentação por esse não discursar sobre a realidade periférica como um todo – precariedade dos serviços públicos – e por não ser condizente com o cotidiano dos moradores desse espaço social. Os próprios funkeiros reconhecem que o que eles cantam não é nem a realidade de toda a periferia e nem a sua própria “É o sonho, né? Na verdade, a gente mostra o sonho da galera. Os MC’s cantam o sonho que há um tempo eles só sonhavam e hoje estão vivendo. A gente está vivendo melhor que antes. É um personagem” (KONRAD DANTAS em entrevista ao VÍRGULA MÚSICA, 2013), “A gente não chega a viver tudo que a gente fala na música. A gente fala de dez carros, mano, mas não vai ter dez carros de luxo na garagem. Mas a gente, graças a Deus, tem pelo menos um hoje em dia” (MC GUIMÊ em entrevista ao VÍRGULA MÚSICA, 2013).

Contudo, quando as críticas exteriores ao universo periférico se dirigiram ao novo padrão de consumo dessa classe, percebemos a “união” de ambos os estilos em defesa desse novo padrão, como vimos na letra dos Racionais MC’s no álbum *capítulo 3* e na letra a seguir

“se arruma, sorri e acostuma/ ganha grana só pra mostrar/ que grana não é porra nenhuma/ é pela arte não pelos prêmio/ pisa na *high society*/ faz sua parte bem/ e a mantém a raiz/ tipo os gêmeos/ Nóis quer carrão e mansão, né? Por que não? / Tá bem patrão de avião, é? Por que não?/ Quer opção, quer salmão, né? Por que não? / Ser feliz, jáo, diz aí, por que não? / Se no choro foi nóiz também, / por Deus, amém, fase/ Hoje esfriando a cabeça, / aquecendo as nave/ De mente fértil, a mil, tipo um projétil, é tio/ Mete o loco, que estouro pra nós é pouco/ As gola, polo de listra, sinistra/ As lupa preta, vrá! e os cordão à vista/ Vim deixar claro que sou escuro/ Tesouro raro num jogo duro (...) Orgulho negro, sorriso afronta/ Nóis não é melhor, nem pior e nem da sua conta” (EMICIDA e MC GUIMÊ, canção: *Gueto*, 2013).

Tendo em vista que, como afirmam Douglas e Isherwood (2004), um grupo forte arregimenta as escolhas de consumo de seus membros, mas as apoia quando enfrentam problemas e pensando a periferia como um grupo, podemos compreender a atitude desses *rappers* por esse ponto de vista, uma vez que defendem o consumo dos periféricos e não o conteúdo das letras. Mesmo porque, como afirma Renan Inquérito – falando sobre os artistas em geral – os artistas são imagem e os funkeiros fazem mais sucesso pela imagem, pela propaganda do que pela música, “a música é o de menos”,

“Não tem letra nem nada, porque as letras das músicas é tudo uma bosta, mais a batida que faz todos mexê” (Depoimento de RDC 7, 25 anos, costureira, ensino médio completo, parda, concedido a esta pesquisa em set/2015).

Para além da “união” em defesa do consumo da classe, há a “aproximação” entre os estilos que geraram as críticas em torno da mudança de discurso do *rap*. Concordamos com Renan que o que ocorre é, na verdade, a criação de uma nova vertente. O *rap* contestação nos EUA perdeu espaço para o estilo PIMP, porém no Brasil essa tentativa de uma vertente da ostentação no *rap* ao que se percebe não deu muito certo. Talvez em decorrência do estilo PIMP ter influenciado o *funk*, e dadas as rivalidades entre ambos os estilos no cenário brasileiro. O sucesso auferido pelo estilo ostentação não se deu com a tentativa PIMP verde e amarela, posto que após as críticas ao videoclipe de Túlio Dek, nada mais foi lançado nesse estilo.

A barreira que existe entre ambos os estilos foi abalada, mas não ultrapassada. O contexto social que deu origem ao *funk* ostentação, “resvalou” no *rap*, mas não foi fator suficiente, talvez também pelas críticas que se fez a postura e ao discurso dos *rappers*, para que o estilo PIMP ganhasse o mesmo espaço que ganhou nos EUA. Todavia, enquanto um grupo de indivíduos que dividem o mesmo espaço social vimos que se uniram em defesa das escolhas de consumo de seus pares.

O discurso do *rap* não foi alterado, mas este perdeu espaço para o *funk* enquanto trilha sonora. Somadas as mudanças citadas acima, temos a facilidade de se organizar um pancadão, basta ligar o som e esperar que o fluxo se forme. Os bailes de rua não são regados ao estilo ostentação, este, ao contrário, fez com eles diminuíssem. Com a crise da ostentação, os pancadões voltaram a crescer. Estes bailes de rua se tornaram reconhecidamente um problema, uma vez que não se respeitava o descanso dos outros moradores. Neste sentido, vimos tentativas de se acabar com os bailes em decorrência da perturbação da paz e de alegações de que estes são organizados por traficantes, tal qual as alegações da década de 1990.

Comparando-se com os bailes de comunidade do Rio de Janeiro da década de 1990, os bailes de rua de hoje são reconhecidamente menos violentos. A dinâmica de enfrentamento das galeras, seja nos passinhos ou na violência física em si, não faz parte do baile. As galeras existem enquanto grupo de pares, mas a rivalidade presente nos bailes cariocas da década de 1990 não são vistas nos bailes atuais.



*Rap* e *funk* possuem funções diferentes, mas ao contrário da oposição criada entre alienados x conscientes, esses estilos são complementares. Ambos são a afirmação do jovem periférico e do direito a alegria, a condição juvenil. Uma subcultura, de acordo com Sansone (2003), não utiliza de um único tipo de música, posto que a passagem do tempo não resiste a passagem do tempo e das gerações. Não existem subculturas estáveis, formadas em torno do consumo ou uso de um só tipo de música, há um discurso incidental da música como um divisor e vez por outra como um marcador étnico ou de classe. Os estilos jovens baseiam-se numa bricolagem (SANSONE, 2003).

Os grupos de pares respondem a uma necessidade de comunicação, solidariedade, autonomia, trocas, reconhecimento recíproco e identidade, é a construção de uma autonomia em relação ao mundo adulto. O estilo, por sua vez, responde a necessidade de pertencimento e formas de comunicação mais autênticas em que a busca do bem-estar passa pela dimensão coletiva (DAYRELL, 2005).

À luz da mudança da trilha sonora da periferia percebemos um profundo debate acerca da formação e a dinâmica da divisão das classes sociais, posto que se as manifestações culturais são produzidas por sujeitos históricos, o contexto social não pode ser descartado. Os debates referem-se à formação de uma nova classe, da ultrapassagem da barreira do consumo das classes sociais e dos processos de subjetivação. Buscamos nessa pesquisa a compreensão das causas da mudança da trilha sonora e vimos que em virtude de o discurso sonoro ser um sistema de sentido produzido em negociação com a realidade essas causas são encontradas na dinâmica social vivenciada na última década. No que se refere a renda, não pretendemos dizer que a renda determina os estilos musicais escolhidos, mas sim que a melhora econômica possibilitou uma mudança na percepção social

## Referências

ABRAMO, H. W. *Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil*. São Paulo: Revista Brasileira de Educação, n. 3 mai/jun/jul/ago 1997, n. 5. set/out/nov/dez 1997.

\_\_\_\_\_. *Juventude e Cultura*. São Paulo: Reprodução de parte do debate “Juventude e Cultura”, realizado pela Comissão da Juventude da Câmara Municipal de São Paulo, em 21/06/01. Texto publicado com permissão da autora em <<http://www.mineiroptnatal.bio.br/frameset.html>>, dito e feito n.4.

AGRE, P. *Criando uma cultura da Internet*. Disponível em: <<http://www.ime.usp.br/~is/infousp/phil.htm>>, acesso em: 08/12/15.

AMARAL, M. *De volta para o futuro* In. Especial Caros Amigos – hip hop hoje. São Paulo: Casa Amarela Ltda. n. 24, junho de 2005.

BARREIROS, R. *Ostentação em crise*. Disponível em: <<http://farofafa.cartacapital.com.br/2014/08/21/ostentacao-em-crise/>>, acesso em 07.10.2015.

BAUMAN, Z. *A cultura no mundo líquido moderno*. Tradução: Carlos A. Medeiros. 1. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

\_\_\_\_\_. *Vida para o consumo: a transformação das pessoas em mercadorias*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2008.

BERRINGER, T. e BOITO JR, A. *Brasil: classes sociais, neodesenvolvimentismo e política externa nos governos Lula e Dilma*. Revista de sociologia e política. Curitiba, v. 21, n. 47, p. 33-38, set 2013.

BOFF, L. *Os rolezinhos nos acusam: somos uma sociedade injusta e segregacionista*. LeonardoBoff.com. Disponível em: <<http://leonardoboff.wordpress.com/2014/01/23/os-rolezinhos-nos-acusam-somos-uma-sociedade-injusta-e-segregacionista/>>, acesso em: 17/04/2014.

BOURDIEU, P. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. Segunda edição revisada. Porto Alegre, RS: Zauk, 2011.

BRASIL. Governo Federal. Grupo de trabalho para definição da classe média. *Comissão para definição da nova classe média no Brasil*. Ministro Ricardo Paes de Barros. Brasília, DF. Secretaria de Assuntos Estratégicos, 2011, 66 p.

C., Toni. *O hip hop está morto! A história do hip hop no Brasil*. São Paulo: edição do autor, 2012.

CECCHETTO, F. R. *As galeras funk cariocas: entre o lúdico e o violento*. In: Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais. Org. Hermano Vianna. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

CALDEIRA, T. P. R. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*, tradução de Frank de Oliveira e Henrique Monteiro. São Paulo: Editora 34/ Edusp, 2000.

CANCLINI, N. G. *Consumidores e cidadãos*. Tradução: Maurício S. Dias. 8. ed. la. reimpr. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010, p. 29-73/99-111.

CARNAVAL, M. *Para a classe média o que prevalece é o capital cultural*. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/economia/para-classe-media-que-prevalece-o-capital-cultural-7914177>>, acesso em 05.09.2015

CASTILHO, C. *Nova classe média: “sem cultura, não há ascensão social”*. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/sem-cultura-nao-ha-ascensao-social-0c5k7ftim1idzeyxps0enerta>>, acesso em: 03.09.2015

COSTA, R. *Funk ostentação: a evolução da chinfra*. Revista Trip, 27 de nov. de 2011. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/so-no-site/notas/funk-ostentacao-a-evolucao-da-chinfra.html>>, acesso em: 02/09/2013.

DAYRELL, J. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte – Editora UFMG, 2005.

DOUGLAS, M e ISHERWOOD, B. *O mundo dos bens: para uma antropologia do consume*. Tradução: Plínio Dentizion. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004, p. 25 – 118.

DUARTE, G. R. *A arte na (da) periferia: sobre... vivências*. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org.). Rap e educação, rap é educação. São Paulo: Summus, 1999, p. 13-22.

FERREIRA, J. P. e MIGUEL, I. R. *Cultura e redes sociais: a internet – um novo espaço público*. Disponível em: <[http://repositorio.esepf.pt/bitstream/10000/343/2/PG-GA\\_Cultura%20e%20Redes%20Sociais.pdf](http://repositorio.esepf.pt/bitstream/10000/343/2/PG-GA_Cultura%20e%20Redes%20Sociais.pdf)>, acesso em: 08/12/15.

FREITAS, G. *Entrevista com o sociólogo Jessé Souza*

Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/05/12/entrevista-com-sociologo-jesse-souza-444686.asp>>, acesso em: abr. de 2011.

FOUCAULT, M. *O sujeito e o poder*. In: RABINOW, P.; DREYFUSS, H. Michel Foucault: uma trajetória filosófica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

G1 SÃO PAULO. *Haddad veta projeto que proibia realização de bailes funk em SP*. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/01/haddad-veta-projeto-que-proibia-realizacao-de-bailes-funk-em-sp.html>>, acesso em: 05.10.2015.

GI SÃO PAULO. *Prefeitura de SP vai destinar espaços públicos para “pancadões”*. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/09/prefeitura-vai-destinar-espacos-publicos-para-pancacoes.html>>, acesso em: 05.10.2015.

GARCIA, A. *Funk ostentação é hip hop, mas hip hop não é isso*. Disponível em: <<http://miscerrantenses.blogspot.com.br/2014/01/funk-ostentacao-e-hip-hop-mas-o-hip-hop.html>>, acesso em: 04/11/2014.

GILLIAM, A. *A ideologia do crossover e a sua relação com o gênero*. In: Cadernos Pagu (6-7): 227-240, Campinas, 1996.

GILROY, P. *O Atlântico negro – modernidade e dupla consciência*, Rio de Janeiro: Editora 34, 2001, p. 157 – 220.

GIMENO, P. C. *Poética versão: a construção da periferia no rap*. 16/09/2009, total de folhas 169, Dissertação, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas Universidade Estadual de Campinas. Campinas 2009.

GOHN, M. G., *Movimentos sociais na contemporaneidade*. Revista Brasileira de Educação, v. 16, n. 47, mai/ago. 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v16n47/v16n47a05.pdf>>, acesso em: 23/08/2014.

GOMES, R. L. *Território usado e movimento hip hop: cada canto um rap, cada rap um canto*. 181f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Instituto de Geociências. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

GUIMARÃES, M. E. A. *Do samba ao rap: a música negra no Brasil*. 1998. 271f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

\_\_\_\_\_. *Rap: transpondo as fronteiras da periferia*. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999, p. 39-54.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARTMUT, G. *Pesquisa qualitativa versus pesquisa quantitativa: essa é a questão?* Psicologia: Teoria e Pesquisa, vol. 22 n. 2, 2006.

HERSCHMANN, M. *O funk e o hip hop invadem a cena*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

HOGGART, Richard. “Quem são ‘as classes trabalhadoras?’” e “A paisagem e suas figuras – um cenário”. In: *As utilizações da cultura: aspectos da vida da classe trabalhadora, com especiais referências a publicações e divertimentos*. Lisboa: Editorial Presença, 1973.

INSTITUTO HUMANITAS UNISINOS, *Nova classe média: um discurso economicista*. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/sem-cultura-nao-ha-ascensao-social-0c5k7ftim1idzeyxps0enerta>>, acesso em: 05.09.2015

KWIEZYNSKI, T. I. *Funk vs. Rap: O funk invade as quebradas paulistanas e desbanca a principal expressão cultural, o hip hop*. Disponível em: <http://revistatrip.uol.com.br/revista/175/reportagens/funk-vs-rap.html>, acesso em: 04/11/2014.

LÉVI-STRAUSS, C. *A antropologia diante dos problemas do mundo moderno*. Tradução: Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MAGNANI, J. G. C. *De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana*. Ver. Brasileira de Ciências Sociais, vol. 17, n. 49, São Paulo, jun de 2002.

\_\_\_\_\_ *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*, 3ª Ed. São Paulo: Hucitec/UNESP, 2003.

\_\_\_\_\_ *Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole*. In: Magnani, José Guilherme C. & Torres, Lilian de Lucca (Orgs.) *Na Metrópole - Textos de Antropologia Urbana*. EDUSP, São Paulo, 1996.

MANSONO, S. R. V. *Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade*, Revista de Psicologia da UNESP, 8(2). 2009. Disponível em: <<http://www2.assis.unesp.br/revpsico/index.php/revista/article/viewFile/139/172>>, acesso em: 29/08/2013.

MARTINS, J. S. *Exclusão Social e a nova desigualdade*. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2003, p. 7-23/ 60-129.

MCCRACKEN, G. *Cultura e consumo: uma explicação teórica da estrutura e do movimento do significado cultural dos bens de consumo*. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rae/v47n1/a14v47n1.pdf>>, acesso em 16/11/2015.

MEIRELLES, R. e ATHAYDE, C. *Um país chamado favela: a maior pesquisa já feita sobre a favela brasileira*. São Paulo: Editora Gente, 2014.

NETTO, M. N. *O discurso da diversidade e a world music*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2014.

NEUMAN, C. *Marcas de grife têm vergonha de seus clientes mais pobres, diz Data Popular*. Disponível em: <<http://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2014/02/03/marcas-de-grife-tem-vergonha-de-clientes-mais-pobres-diz-data-popular>>, acesso em: 07.10.2015.

NOBILE, L. *Rap para quem?* Jornal Estadão – versão impressa, 27 de ago. 2013. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,rap-para-quem-1068263,0.htm>>, acesso em: 31 de ago. 2013.

OLIVEIRA, E. M. S., VIANA, K. D. R., OLIVEIRA, N. P. e FONSECA, D. J. *Reprodução e Ressignificação da Cultura na Identidade Nacional*. Anais da SemanaCS. V.1 N. 1, Campinas: IFCH/UNICAMP, 2012.

PADILHA, V. *Shopping Center: a catedral das mercadorias*. São Paulo: Boitempo, 2006.

PAULO, P. P. *O mundo funk paulista*. Disponível em: <<http://especiais.g1.globo.com/sao-paulo/o-mundo-funk-paulista/>>, acesso em 05.10.2015.

PIMENTEL, S. *O livro vermelho do hip-hop*. Disponível em: <<https://clam.sarava.org/sites/clam/files/Pimentel,Spensy.PDF>>, acesso em: jun. 2012.

POCHMANN, M. *Nova classe média: o trabalho na base da pirâmide social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2012, capítulo 1: A base da pirâmide social renovada, p. 13 – 46.

REDAÇÃO-UOL. *Rap e funk se tornaram opostos, diz MV Bill, que lança novo álbum “Monstrão”*. Disponível em: <<http://virgula.uol.com.br/musica/black/rap-e-funk-se-tornaram-opostos-diz-mv-bill-que-lanca-novo-album-monstrao/>>, acesso em: 04/11/2014.

RESK, F. *Após queixas, SP terá rodízio de bailes funk*. Disponível em: <<http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,apos-queixas-sp-tera-rodizio-de-bailes-funk,1662417>>, acesso em 05.10.2015.

ROCHA, C. V. *Democracia em duas dimensões: cultura e instituições*. Sociedade e Estado, Brasília, v. 24,n. 3. p. 868 – 880, set/dez 2009.

ROCHA, L. C. *O perigo dos pobres*. In Estratégias de controle social. Org. FRANÇA, S. ROCHA, L. C. CRUZ, S. P. JUSTO, J. S. e CARDOSO JR, H.R. São Paulo: Arte e ciência, 2004, p. 43 – 67.

SANCHES, P. A. *Reflexões contraditórias sobre funk-ostentação*. Disponível em: <<http://farofafa.cartacapital.com.br/2014/01/28/reflexoes-contraditorias-sobre-funk-ostentacao/>>, acesso em: 04/11/ 2014.

SANSONE, L. *Urbanismo, globalização e etnicidade*. In: PINHO, Osmundo A. e SANSONE, Lívio (Org.), “Raça novas perspectivas antropológicas”, Salvador: Editora EDUFBA, 2008, p. 151 – 186.

\_\_\_\_\_. *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra no Brasil*. Tradução: Vera Ribeiro. Salvador: Edufba; Pallas, 2003, p. 1968 - 208.

SCHWARZ, R. *Sequências brasileiras*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SILVA, J. C. G. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. 286f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

SILVA, J. *O Funk e o Rap contemporâneo tem muito o que aprender com Hip Hop “noventista”*. Disponível em: < <http://www.cartacapital.com.br/blogs/speriferia/o-funk-e-o-rap-contemporaneo-tem-muito-o-que-aprender-com-hip-hop-201cnoventista201d-5780.html>>, acesso em: 04/11/14.

SOAREZ, N. e ALBAN, R. *Crise obriga funk ostentação a se adaptar*. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/geral,crise-obriga-funk-ostentacao-a-se-adaptar,1739611>>, acesso em: 07.10.2015.

SOUTO, J. *Os outros lados do funk carioca*. In: Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais. Org. Hermano Vianna. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

SOUZA, J. *Os batalhadores: nova classe média ou nova classe trabalhadora?* 2ª ed. rer. e ampl./ Jessé de Souza; colaboradores Brand Arenari...[e tal.] – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

SOUZA, R. L. *O movimento hip hop: a anti-cordialidade da ‘República dos Manos’ e a estética da violência*. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, 2009.

TELLA, M. A. P. *Rap, memória e identidade*. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999, p. 55-63.



VALLADARES, L. P. e FIGUEIREDO, A. *Habitação no Brasil: uma introdução a literatura recente*. Disponível em: <  
[http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com\\_docman&task=doc\\_download&gid=341&Itemid=435](http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=341&Itemid=435)>, acesso em: 05 de mar. 2015.

VELHO, G. *O conceito de cultura e o estudo de sociedades complexas: uma perspectiva antropológica*. Rio de Janeiro: Artefato, ano 1, n. 1 1978.

VÍRGULA MÚSICA. *Reis do funk ostentação, MC Guimê e KondZilla creditam sucesso à internet*. Disponível em: <  
<http://virgula.uol.com.br/musica/pop/reis-do-funk-ostentacao-mc-guime-e-konzilla-creditam-sucesso-a-internet/#img=1&galleryId=161604>>, acesso em: 08/12/12.

### **Bibliografia consultada**

ACAYABA, C. *Disco dos Racionais é presente da Prefeitura de São Paulo para o Papa*. Disponível em: <  
<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/07/disco-dos-racionais-e-presente-da-prefeitura-de-sao-paulo-para-o-papa.html>>, acesso em: 19.10.2015.

AMARAL, L. H. *Desigualdade entre ricos e pobres é a causa maior da criminalidade*. Jornal Folha de São Paulo, 03/05/1995. Acesso em: Out/2013. Disponível em: <  
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/9/03/brasil/22.html>>.

CARVALHO, J. J. *O olhar etnográfico e a voz subalterna*. In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 7, n. 15, julho de 2001, p. 107-142.

COUTO, R. *Ostentação no rap: necessidade ou luxo?* Disponível em: <  
[https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0CB0QFjAA&url=http%3A%2F%2Frapnacional.virgula.uol.com.br%2Fostentacao-no-rap-hoje-em-dia-necessidade-ou-luxo%2F&ei=kg41VcLRKsKngwSF2IDIBQ&usg=AFQjCNE\\_53rL4X2pkFCOlqFkvZ50Nqgqw&bvm=bv.91071109,d.eXY](https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0CB0QFjAA&url=http%3A%2F%2Frapnacional.virgula.uol.com.br%2Fostentacao-no-rap-hoje-em-dia-necessidade-ou-luxo%2F&ei=kg41VcLRKsKngwSF2IDIBQ&usg=AFQjCNE_53rL4X2pkFCOlqFkvZ50Nqgqw&bvm=bv.91071109,d.eXY)>, acesso em: 04/11/2014.

FÉRREZ, “Capão Pecado”. São Paulo: Labortexto Editorial 2º Ed., 2000.

\_\_\_\_\_. *Manual prático do ódio*. 1.ed. São Paulo: Planeta, 2014.

GOMES, R. *Prefeitura de São Paulo e PM acertam regulamentação de bailes funk*. Disponível em: <<http://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2015/04/prefeitura-de-sao-paulo-e-pm-acertam-regulamentacao-de-bailes-funk-na-cidade-4954.html>>, acesso em 05.10.2015.

GUIMARÃES, M. E. A. *A globalização e as novas identidades: o exemplo do rap*. Perspectivas, São Paulo, v. 31, p. 169-186, jan./jun. 2007.

MANDRAKE. *Mano Brown é apedrejado com comentários após aparição em videoclipe de funkeiro*. Portal Rap Nacional, 18 de abr. 2013. Disponível em: <<http://www.rapnacional.com.br/portal/mano-brown-e-apedrejado-com-comentarios-apos-aparicao-em-videoclipe-de-funkeiro/>>, acesso em: 02 de set. 2013.

MENDES, B. S. *Shopping center: a catedral das mercadorias*. Resenhas bibliográficas. Revista de Administração Contemporânea. Vol.14 n.1 Curitiba Jan/Fev. 2010. Acesso em: 17/042014. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1415-65552010000100012&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1415-65552010000100012&script=sci_arttext)>.

OLIVEIRA, E. M. S. *Identidade e reconhecimento na cultura de rua*. 2013. 1 CD-ROM. Trabalho de conclusão de curso (bacharelado - Ciências Sociais) - Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/126666>>.

\_\_\_\_\_. *O global-local dentro da cultura de rua*. Revista Movimentação. Vol. 1 n. 1. Grande Dourados 2014.

PIMENTEL, S. “Hip-Hop como utopia”. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999, p. 103-112.

PINO, R. *O funk da ostentação em São Paulo*, Revista Época 08 de Nov. 2012. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/cultura/noticia/2012/09/o-funk-da-ostentacao-em-sao-paulo.html>>, acesso em: 02 de set. 2013.

VIANNA, H. *O funk proibido....* Overmundo, 21 de jul. de 2009. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/o-funk-proibido>>, acesso em: 03 de set. de 2013.

## Audiovisual

### Discografia

CRIOLO. *Convoque seu Buda*. São Paulo: Oloko Records, 2014.

EMICIDA. *O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui*. São Paulo: Gravadora Independente, 2013.

INQUÉRITO. *Corpo e alma*. São Paulo: Dj Duh e Pedro Luce no estúdio SaxSoFunny, 2014.

RACIONAIS MC'S. *Cores e valores*. São Paulo: [Cosa Nostra](#) e Boogie Naipe, 2014.

### Videoclipes

ABECS. *Funk sem ostentação*. [Desconhecido]. Publicado em 15 de abr de 2015, 1,53 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bl8RGp2AgPo>>, acesso em:

BACKDI E BIO G3. *É classe A*. [Desconhecido]. Nois por nois, La Máfia produções. Publicado em 8 de jul de 2012. 3,21 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8XkN9nmXIK0>>, acesso em: 17/08/2014.

\_\_\_\_\_ *Vem com os truta*. [Desconhecido]. Nois por nois, La Máfia produções. Publicado em 18 de mar de 2013. 4,44 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0Pcqcjfa6EY>>, acesso em: 17/08/2014.

\_\_\_\_\_ *Bonde da Juju*. [Desconhecido]. Vídeo amador. Enviado em 25 de abr de 2009. 2,53 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dfkW81o6uPc>>, acesso em: 17/08/2014.

\_\_\_\_\_ *É desse jeito*. [Desconhecido]. Nois por nois, La Máfia produções. Publicado em 23 de nov de 2013. 3,16 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CCYMrJIE-fQ>>, acesso em: 17/08/2014.

BOY DO CHARME. *É charme chave*. [Desconhecido]. Pedro Maufera, Kondzilla. Publicado em 24 de nov de 2014. 2,43 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IjLUw8UPbEU>>, acesso em: 17/08/2014.

\_\_\_\_\_ *Embarque na nave*. [Desconhecido]. Kondzilla. Publicado em 4 de nov de 2013. 3,13 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-cdujdfJpRU>>, acesso em: 17/08/2014.

\_\_\_\_\_ *Megane*. [Desconhecido]. Pepito Funkmp3.net, Diretoria Filmes. Publicado em 31 de mai de 2011. 3,11 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pUmEeigOCR8>>, acesso em: 17/08/2014.

\_\_\_\_\_ *Onde eu chego, paro tudo*. [Desconhecido]. Pepito Funkmp3, Kondzilla. Publicado em 19 de jan de 2012. 2,11 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=M095niM05iw>>, acesso em: 17/08/2014.

DJ K-DINHO, DJ JULINHO DA TIJUCA, “Tanta faz tanto fez”. [vídeoclipe]. Produção de Dj K-Dinho e Dj Julinho da Tijuca. São Paulo, Produtora funk chique produções, 2013, 4:02 min. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded) [HYPERLINK "http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=8HxZ\\_XKFqx4"&HYPERLINK "http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=8HxZ\\_XKFqx4"v=8HxZ\\_XKFqx4](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=8HxZ_XKFqx4)>, acesso em: 03 de set. 2013.

HENRIQUE, T. “Dexter - Respostas para o funk ostentação e alguns rap”. [vídeoclipe]. Vídeo Amador de Tales Henrique, 2013, 6:28 min. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=6cx6sPSbrr8>>, acesso em: 02 de set. 2013.

MENOR DO CHAPA. *Eu sou patrão, não funcionário*. [Mc Márcio BH] DJ Rd da Nh, Padrão vídeoclipes. Publicado em 26 de jul de 2012. 3,52 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fMuem7dvIX0>>, acesso em: 17/08/2014.

\_\_\_\_\_ *Firma milionária*. [Desconhecido] Tom produções vídeoclipes. Publicado em 3 de dez de 2013. 4,53 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=k2fS8L7o4LE>>, acesso em: 17/08/2014.

\_\_\_\_\_ *Malandragem é ser malandro vivo*. [Desconhecido] Tom produções vídeoclipes. Publicado em 23 de jul de 2014. 3,32 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cK7yzbKWwHE>>, acesso em: 17/08/2014.

\_\_\_\_\_ *Os invejosos vem.* [Desconhecido] Tom produções videoclipes. Publicado em 27 de abr de 2013. 3,14 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Q9IxeodcQ90>>, acesso em: 17/08/2014.

MIRANDA, A., DJ CUCA, “Estilo Gastar”. [videoclipe]. Produção de Alex Miranda e Dj Cuca. São Paulo, Trator filmes, 2013, 5:28 min. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Z3CPTzsyys0>>, acesso em: 02 de set. 2013.

MC GUIME. *Eu vim pra ficar.* [Desconhecido]. MAXIMO PRODUTORA. Publicado em 25 de nov de 2014. 3,18 min. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=rniB\\_hnvQvI](https://www.youtube.com/watch?v=rniB_hnvQvI)>, aceso em: 17/08/2014.

\_\_\_\_\_ *Na pista eu arraso.* [Desconhecido] Trator filmes. Publicado em 23 de mai de 2013. 3,26 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=O4t94cFV7zM>>, acesso em: 17/08/2014.

\_\_\_\_\_ *Plaquê de 100.* [Desconhecido] MAXIMO PRODUTORA. Publicado em 2 de jul de 2012. 2,54 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gyXkaO0DxB8>>, acesso em: 17/08/2014.

\_\_\_\_\_ *Relaxa.* [Desconhecido]. DJ Wilton, MÁXIMO PRODUTORA. Publicado em 22 de dez de 2014. 4,11 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KxXvhVqEGSE>>, acesso em: 17/08/2014.

\_\_\_\_\_ *Tá patrão.* [Desconhecido]. Diego Malla, Kondzilla Enviado em 10 de nov de 2011. 3,11 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QToec6FkpzY>>, acesso em: 17/08/2014.

\_\_\_\_\_ *Você vale o que você tem 3.* [Desconhecido]. Vídeo amador. Enviado em 22 de abr de 2011. 3,19 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HZMKWEpYZnA>>, acesso em: 17/08/2014.

\_\_\_\_\_ *Vida de bacana.* [Desconhecido]. Vídeo amador. Publicado em 25 de out de 2013. 2,22 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CmidvskKlp4>>, acesso em: 17/08/2014.

## Documentário

KONDZILLA. *Funk ostentação, o filme*. [Konrad Dantas]. Lançamento: ago. de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Z5jqujaN5as>>, acesso em: 08/12/2014.

## ANEXO I



**FÓRUM MUNICIPAL DA CULTURA**  
**HIP HOP**  
**de Boituva**  
**"Hip Hop como Instrumento Social e Educativo"**  
 "Debate sobre a Semana Municipal da Cultura Hip Hop instituída pela Lei Municipal 2408/2014."  
 "Elaboração de propostas para o Poder Público"  
**BREAK**  
**MC DJ**  
**GRAFFITI**  
 Nome: *Elaine*  
 Prefeitura Municipal de Boituva  
 Câmara Municipal de Boituva  
 Fundação de Cultura de Boituva  
 K2