

DOSSIÊ SOBRE CULTURA POPULAR URBANA

FUNK OSTENTAÇÃO EM SÃO PAULO: IMAGINAÇÃO, CONSUMO E NOVAS TECNOLOGIAS DA INFORMAÇÃO E DA COMUNICAÇÃO

POR ALEXANDRE BARBOSA PEREIRA

RESUMO *O artigo aborda a configuração recente de um movimento musical, protagonizado principalmente por jovens de origem pobre, em São Paulo, o funk ostentação. A partir da pesquisa em casas noturnas e da observação de vídeos na internet, explora-se a importância das referências a marcas de diferentes produtos e bens de valor elevado e a imagem como componente fundamental para a apresentação e divulgação desse estilo musical. Nesse circuito funk, a proposição de Arjun Appadurai sobre a centralidade do deslocamento pelas migrações e novas tecnologias da comunicação mostra-se como um caminho importante para se refletir sobre esse funk a partir da ideia de imaginação.*

PALAVRAS-CHAVE *Funk ostentação
Imaginação Consumo*

ABSTRACT *The article discusses the recent setting of a musical movement, played mainly by young people from poor backgrounds in São Paulo, the ostentation funk. Through search in nightclubs and watching video clips on the Internet, explores the importance of references to brands of different products and goods of high value and the image as a key component for the presentation and dissemination of this musical style. In this circuit funk, Arjun Appadurai's proposition about the centrality of migration and displacement by new communication technologies shows up as an important way to think about this funk from the idea of imagination.*

KEY WORDS
*Ostentation Funk
Imagination
Consumption*

*Não é imaginação,
É a realidade,
Já virou passado
Miséria, necessidade
(Mc Boy do Charmes)*

DO PROIBIDÃO

“Rouba carro, rouba moto, bandido não anda a pé”, esse era o refrão de uma das músicas que ouvia tocar alto, em salas de aula, a partir dos aparelhos de telefone celular dos estudantes de escolas públicas do ensino médio noturno em bairros da periferia de São Paulo. O funk carioca era o gênero musical predileto, principalmente no estilo chamado proibidão por falar da criminalidade e, muitas vezes, exaltar facções criminosas como o Comando Vermelho. Essa, aliás, era uma das principais reclamações dos gestores e dos professores das escolas que acompanhei em pesquisa durante os anos de 2007 e 2010: a presença dos telefones celulares durante as aulas e o que os estudantes faziam com eles para desestabilizar a dinâmica escolar (PEREIRA, 2010). Não apenas as ligações, mas principalmente as músicas, as fotografias, os vídeos e todos os recursos que tais aparelhos poderiam disponibilizar. Desde então, tanto a relação com os equipamentos tecnológicos, como a grande difusão do funk carioca em São Paulo, particularmente entre jovens moradores de bairros periféricos, tornaram-se os principais vilões da manutenção da ordem, tão cara aos estabelecimentos de ensino. Apesar de partir das escolas, essa pesquisa não se restringiu a elas, mas se voltou também para o seu entorno, para os bairros onde se inseriam, com o objetivo de apreender como se desenvolviam as relações de sociabilidade dos jovens nas suas localidades de moradia e estudo. Nesse sentido, acompanhei também festas realizadas nas ruas, cuja música, o funk, era veiculada pelos equipamentos de som dos carros. Tais eventos eram chamados de pancadões, em referência à forte batida da música funk.

Meu interesse pelo funk carioca em São Paulo inicia-se, portanto, com essa pesquisa para o meu doutorado, defendido em 2010, em Antropologia Social, sobre práticas culturais juvenis em bairros periféricos, a partir das escolas.

Além disso, desde então, o funk carioca propagou-se enormemente por São Paulo e o meu desejo por pesquisar as práticas que eram agenciadas em torno dele cresceu na mesma proporção. Por um lado, essa difusão despertou a atenção da mídia, muitas vezes com enfoques criminalizantes e moralizantes, acusando os pancadões de serem eventos promovidos por criminosos e marcados pelo consumo de drogas e por sexo ou práticas consideradas libidinosas. Por outro, muitos moradores começaram a reclamar do barulho e do fechamento das ruas [1]. A partir daí surgiu então a chamada Operação Pancadão, uma ação policial cuja proposta principal era coibir a realização dessas festas de ruas, com dois objetivos principais de combate: o barulho e a presença de menores consumindo bebidas alcoólicas em tais eventos. Nesse ano de 2013, um vereador da cidade de São Paulo, ex-policial, integrante da bancada da bala[2], apresentou projeto de lei proibindo a realização de festas funk ou qualquer outro tipo de festa nos espaços públicos da cidade.

A partir do início do segundo semestre de 2012, comecei uma pesquisa mais focalizada especificamente sobre as práticas de lazer e redes de sociabilidade articuladas em torno do funk em São Paulo. Esse artigo que apresento é, portanto, o resultado dessa primeira aproximação etnográfica ao tema e, ao mesmo tempo, uma tentativa inicial de produzir uma reflexão mais aprofundada sobre esse fenômeno no estado de São Paulo, mais especificamente na capital e na Baixada Santista. Ademais, retomo aqui também parte da discussão que apresentei sobre o funk ostentação no *Seminário Estudos Culturais e a Cultura Popular Urbana*, realizado em novembro de 2012 na EACH/USP[3].

A OSTENTAÇÃO

Embora tenha observado alguns pancadões de rua durante minha pesquisa de doutorado, essa outra pesquisa sobre o funk, como já afirmado, iniciou-se num momento em que houve uma maior repressão às festas de rua. Com isso, tornou-se muito mais difícil encontrar os pancadões, seja porque eles não aconteciam devido à repressão policial – que dispersava, com bombas de gás lacrimogêneo e *sprays* de pimenta, a multidão que se aglomerava para dançar em torno dos carros que tocavam o som – seja também porque as poucas festas que aconteciam passaram a não ter a mesma periodicidade de antes, nem a divulgar datas, horários e locais de suas realizações. Nesse contexto, adentrar as casas noturnas que tocavam funk na cidade de São Paulo revelou-se a estratégia principal de aproximação inicial. A pesquisa começou a partir da observação de uma casa noturna que toca funk na zona sul de São Paulo, região de Santo Amaro, a *Nitronight* [4]. Posteriormente, também fiz incursões à *Conexão Urbana* [5], em Cidade Tiradentes. Nesses locais, além

das músicas tocadas pelos DJs, ocorrem também apresentações ao vivo de Mcs de Funk.

A primeira ida à casa noturna foi uma experiência bastante reveladora do poder de mobilização do funk na cidade. Num sábado à noite, o lugar estava cheio, fila para entrar e anúncio de que haveria o *blackout* – um determinado período da festa em que a casa ficaria totalmente às escuras, iluminada apenas pelas pulseiras, distribuídas na entrada, nas cores verde e vermelha, indicando, respectivamente, disponibilidade ou não para “ficar” ou “beijar” outras pessoas. Nessa balada, como também são chamados tais lugares, destacava-se a circulação de rapazes com bebidas. Aqueles que comprassem as bebidas mais caras, como garrafas de uísque acompanhadas de energéticos, carregavam-nas em baldes de plástico com gelo e com artefatos produtores de faíscas presos à ponta das garrafas, chamando a atenção para os compradores. O som da casa era extremamente alto e houve momentos em que se tocaram outros gêneros musicais como axé, pagode e sertanejo universitário^[6], entretanto era o funk a música mais tocada e a que mais empolgava o público, sendo o principal motivo de sua presença.

Empreender pesquisa de campo em locais como esse envolve uma relação bastante complexa entre o olhar e o escutar. O ambiente escuro e lotado permite ver apenas o que acontece mais próximo ou o que é apresentado no palco. O som altíssimo, por sua vez, não nos permite ouvir com muita clareza o que as pessoas conversam ao nosso lado. Enfim, é um lugar onde, paradoxalmente, ao mesmo tempo em que se vê e ouve muito, vê e ouve-se muito pouco. Contudo era possível contemplar as danças. As meninas eram as que mais dançavam, requebrando os quadris e, vez ou outra, descendo até o chão flexionando os joelhos com os quadris empinados, ou com um rapaz segurando-as pela cintura por trás. Podia-se perceber também nessa casa noturna de Santo Amaro o clima de paquera, com os meninos andando em busca de meninas desacompanhadas. Havia certo respeito às meninas que estavam acompanhadas por rapazes, não sendo abordadas pelos outros meninos. Certa vez, estava perto de algumas meninas dançando e prestei atenção na abordagem de um menino. Ele, quando notou o meu olhar atento, voltou-se assustado para mim pedindo desculpas e perguntando se as meninas estavam comigo. Fato que logo neguei para seu alívio.

Se podia pouco ouvir do que as pessoas conversavam, comecei a prestar mais atenção às letras das músicas que tocavam para anotar e, posteriormente, buscá-las na internet. Comecei a encontrar os seus autores e também certas regularidades no que era cantado. Cheguei então às primeiras músicas e a descoberta de recorrências nas abordagens desse funk tocado nas casas noturnas de São Paulo. “Vida é ter um Hyundai e uma Hornet, dez mil pra gastar, Rolex, Juliet. Melhores kits, vários investimentos. Ai como é bom ser o

top do momento”, música do Mc Danado, por exemplo, cita marcas e modelos de carro, moto, relógio, óculos escuros, entre outras. A expressão kit é recorrente em muitas letras de funk e faz referência às camisetas de marcas específicas e a acessórios de grife, como bonés e óculos escuros. No clipe dessa música, disponível no *Youtube*[7], Mc Danado chega de moto a uma mansão. Dentro dela, muitos carros, motos e mulheres de biquíni bebendo espumante à beira da piscina[8]. Em outra música, Mc Rodolfinho canta: “Bolso esquerdo só tem peixe e o direito tá cheio de onça. Ai meu Deus como é bom ser vida loka”[9], em clipe no qual aparece segurando uma garrafa de uísque dentro de uma limusine com mulheres dançando em sua volta. Rodolfinho atira notas de cem (os peixes) e cinquenta (as onças)[10]. Mc Boy do Charmes, funkeiro da Baixada Santista, por sua vez, canta: “Onde eu chego eu paro tudo, a mulherada entra em pane, meu cordão é um absurdo, meu perfume é da Armani”[11]. Já a Mc Byana, cantora carioca de funk, tem uma música de bastante sucesso entre as meninas nas pistas de dança: “Quem foi que disse que ser mercenária e gostar de dinheiro é ser piranha? Muito prazer eu sou Byana. Joga o dedo pro alto a mulher que gosta de grana” [12]. Nesse momento da música, as meninas levantam o dedo indicador girando-o no alto, como na performance do videoclipe dessa música no *Youtube*.

Não foi fácil, num primeiro momento, entender o que diziam as músicas, foi preciso pesquisar mais detalhadamente em sites de busca para entender que Hornet e Hayabusa[13] eram modelos de motocicletas, Juliet de óculos escuros e Ed Hardy uma marca de roupas, cuja estética traz elementos das tatuagens do próprio Ed Hardy, tatuador da Califórnia. Após, entender o que era a Ed Hardy, comecei, inclusive, a reconhecer, nas festas, a estética característica nas camisetas dos meninos e nos vestidos justos e curtos das meninas. Passei a notar, aliás, a forte presença de vestimentas dessa marca nas baladas de funk e entre os seus admiradores de uma maneira geral. As letras de funk que eu ouvia exaltavam, portanto, grifes, marcas, modelos de automóveis e consumo de bebidas relativamente caras como espumantes Chandon, Uísques Red e Black Label, Tequilas, Vodkas Absolut, entre outras. Na casa noturna que acompanhei na região de Santo Amaro, havia inclusive dias dedicados a marcas específicas em que, quem comparecesse vestido com algum item da Ed Hardy, por exemplo, pagaria um menor valor para entrar na casa e/ou teria acesso livre aos camarotes. Os camarotes são espaços mais reservados, geralmente em piso elevado nas laterais ou no fundo da casa, com vista para a pista de dança e o palco, possui valor mais caro de ingresso e conta com acesso controlado por seguranças.

Comecei então a perceber que se vislumbravam ali muitas novidades nesse funk carioca tocado nas casas noturnas dedicadas a esse gênero musical em São Paulo. A primeira delas, é que se tratava agora de um funk não mais produzido por cariocas que vinham apresentar-se em São Paulo, mas por

paulistas muito jovens. Mc Rodolfinho, por exemplo, tinha menos de 18 anos quando compôs seu maior sucesso, a música: *Como é bom ser vida loka*. A segunda novidade: a diminuição radical das referências diretas à criminalidade, por um lado, e, por outro, a adoção constante e intensa da temática do consumo e das marcas. Esse aspecto, aliás, é o que iria dar nome a esse movimento: funk ostentação. Por fim, outra característica importante: o uso das novas tecnologias e do audiovisual como meio de produção e difusão das criações musicais. Com isso, além de uma rápida e intensa divulgação, muitos dos videoclipes de funk ostentação já passaram dos dez milhões de exibições, há uma preocupação muito grande com a produção da imagem. Eles não apenas cantam os bens de consumo e marcas, mas também os exibem nos videoclipes.

Criaram, assim, um fenômeno importante, o surgimento de profissionais especializados na produção de videoclipes para o gênero funk ostentação. É o caso da Funk TV, empresa de audiovisual do distrito de Cidade Tiradentes, extremo leste da cidade de São Paulo[14]. E, principalmente, é o caso daquele que se tornou a maior referência em direção e produção de clipes de funk ostentação: Kondzilla, nome artístico de Konrad Dantas, então com 24 anos. Os clipes dirigidos por Kondzilla são vistos como primeiro passo para o sucesso, por isso ele é bastante procurado. Inspirado na estética dos videoclipes de raps estadunidenses, principalmente os do estilo *gangsta*, conforme contou o próprio, ele se tornou, talvez, o principal artista do funk ostentação paulista. Todos os seus videoclipes são assinados no início da sua exibição. Enquanto, escrevia esse artigo ele já tinha contabilizado a direção de mais de 60 clipes de funk ostentação, ultrapassando, no conjunto de sua obra, mais de 100 milhões de visualizações no *Youtube*[15].

Esse fenômeno do sucesso dos videoclipes de funk ostentação no *Youtube* tem influenciado, inclusive, a própria composição das músicas. Acompanhei a gravação de um videoclipe de uma música do Mc Gui, pela Funk TV, com a presença de vários itens de luxo, como um iate na cidade do Guarujá, na Baixada Santista, e dois carros importados, uma Ferrari e um Camaro. Durante as filmagens, o irmão do MC, contou que a música *Ela quer*, além da referência à Ferrari e ao Camaro, também cita um carro Lamborghini em seu refrão: “Ela quer, ela quer, meu camaro e meu iate. Ela quer, ela quer, minha Lamborghini e minha Ferrari”[16]. Entretanto a Lamborghini não pôde estar na gravação do vídeo porque o dono da concessionária de carros importados no bairro do Tatuapé [17], na zona leste de São Paulo, amigo do pai do Mc, não conseguiu trazer o automóvel da cidade de Itu para a capital paulista. O irmão do Mc ressaltou que se o Mc Gui soubesse disso, teria retirado a referência a esse modelo de automóvel da música. Isso é revelador de como nesse estilo musical a imagem e a exibição têm papel fundamental. Muitas das letras das músicas já são produzidas tendo em vista a gravação dos videoclipes

para se tentar uma divulgação rápida e intensa. Em outras palavras, canta-se o que se quer mostrar.

IMAGINAÇÃO E FANTASIA NO FUNK OSTENTAÇÃO

Mc Boy do Charmes, cujo nome artístico faz referência ao bairro onde mora, a Vila Charmes em São Vicente, município da Baixada Santista no litoral paulista, em duas de suas músicas usa o mote da imaginação nas letras para de, certa forma, descrever ou apresentar o desejo por bens de consumo de alto valor e a necessidade de ostentá-los. Em uma delas, *Onde eu chego eu paro tudo*, uma voz grave abre a música: “A imaginação é só pra quem corre atrás”. Em outra, *Nóis de Nave*^[18], Mc Boy do Charmes aprofunda ainda mais a importância da dimensão da imaginação. Ele inicia essa música cantando: “Imaginei. Sorrindo eu tô na favela. Sou Robin Hood, eu mato e morro por ela. Sei que a inveja continua rodeando a gente. Sou sofredor, mas tô voltando aí da chapa quente”. E logo em seguida, após dizer que conseguiu comprar uma linda moto modelo XT, ele prossegue: “Vou imaginando e quem imagina levanta a mão. Por ser humilde eu tenho um sonho e não é em vão. E vamos imaginando nós de Porsche ou de Mercedes Bens, de Captiva, BMW ou de 1100” (nesse momento da música há o som incidental do ronco de uma motocicleta de 1100 cilindradas). O clipe mostra-o na Vila Charmes, bairro pobre onde mora, cercado por meninos mais novos, dançando ao seu lado ou brincando de bolinha de gude. Logo a seguir, o vídeo corta para ele entrando num beco em sua moto e encontrando os meninos que ali moram. Ele para, cumprimenta-os e distribui autógrafos. Ao falar da imaginação, Mc Boy do Charmes aparece sentado com os amigos conversando sobre carros e imaginando-se neles. Quando passa uma comitiva com os carros e a moto citados na música, todos param e apontam admirados, inclusive o próprio Mc Boy do Charmes.

Desse modo, ele nos demonstra como esse mundo de riqueza e ostentação, apresentado nas letras das músicas e nos vídeos exibidos no *Youtube*, parte muito mais de uma realidade imaginada do que uma realidade de riqueza material de fato. Nos videoclipes, por exemplo, grande parte dos automóveis exibidos são emprestados ou alugados. O mesmo acontece com mansões, iates e mesmo aviões que aparecem nos vídeos. Ainda que alguns desses Mcs de funk ostentação em São Paulo já façam considerável sucesso no circuito de casas noturnas da cidade, realizando mais de três shows por noite de quinta a domingo, ganhando cachês que podem ultrapassar os cinco mil Reais por cada apresentação, e consigam, assim, comprar alguns dos caros carros por eles cantados, a origem desses jovens não tem nada de riqueza e ostentação. Em sua maioria, são jovens muito pobres ou no máximo de estratos mais baixos

de certa classe média.

Nos videoclipes que gravam e carregam no *Youtube*, eles se apresentam como personagens ricos (ou do modo como imaginam o que seria ser rico), que se divertem exibindo produtos caros e notas graúdas de dinheiro, às vezes jogando-as para o alto. De certo modo, tentam transformar a imaginação em realidade, como outro trecho da música *Onde eu chego eu paro tudo* de Mc Boy do Charmes, citado aqui como epígrafe. Um dos produtores de videoclipes, Montanha da Funk TV, afirmou-me, para explicar o que seria essa tal ostentação, que, assim como as novelas da Rede Globo mostravam frequentemente um mundo de luxo que não existia para a maioria da população brasileira, os funkeiros paulistas criavam também um mundo de luxo no qual eles poderiam imaginar-se como parte e mesmo exibir-se como protagonistas.

Ao discutir a centralidade que o deslocamento, nos últimos anos, tem assumido no mundo, Arjun Appadurai (1997), antropólogo indiano, aponta para a importância nesse processo da intensificação das migrações e do desenvolvimento das tecnologias da informação e da comunicação. Afirma Appadurai que esses dois elementos atuam de maneira fundamental sobre a constituição das subjetividades modernas. Assim, a imaginação assumiria um papel fundamental, pois, mesmo que não se desloquem fisicamente, as pessoas, pelos meios de comunicação podem, cada vez mais, imaginar-se em outros lugares. As tecnologias da comunicação fornecem ferramentas para que se possa imaginar-se como um projeto social em curso. A imaginação, afirma esse autor, saiu do âmbito expressivo da arte para a vida cotidiana. A obra da imaginação, segundo ele, não é necessariamente totalmente emancipadora, nem inteiramente disciplinadora. Appadurai ainda faz uma distinção entre as ideias de imaginação e fantasia. A primeira teria um caráter de projeto e de ações efetivas e mesmo coletivas, já a segunda, a fantasia, não teria esse caráter projetivo e de ação, sendo mais individualista, autotélica e narcísica.

Importante destacar como essa dimensão da imaginação atrelada às novas tecnologias da comunicação mostra-se fundamental para a compreensão desse funk ostentação. Nesse caso, o imaginar-se não implica apenas o estar em outro lugar ou país, mas o imaginar-se em outra classe social, em outro contexto sociocultural, em outra realidade material, em outro mundo do consumo. As duas dimensões da dualidade proposta por Appadurai, imaginação e fantasia, estão presentes de forma bastante associada nas práticas e relações que os protagonistas do funk ostentação estabelecem. Na cena funk – nos videoclipes, nas músicas, no circuito das casas noturnas e dos produtores – percebe-se, ao mesmo tempo, uma dimensão mais atrelada ao consumo e ao hedonismo e outra ligada a um projeto de vida, de ascensão

social e mesmo de reversão de estigmas ou de afirmação de orgulho por pertencer a certa condição periférica ou marginal. A relação com a origem social pobre, por exemplo, é constantemente destacada pelos jovens. Mc Boy do Charmes, além de gravar o clipe da música *Nóis de Nave* no bairro onde mora, apresenta-se para uma entrevista para um documentário sobre o funk ostentação, em uma ponte de madeira sobre um córrego, tendo ao fundo o seu carro do modelo *Captiva* cantado em uma de suas músicas[19].

Apesar de não estar presente massivamente, pelo menos no ano de 2012, na grande mídia tradicional, entendida aqui principalmente por rádio e televisão, o funk ostentação conseguiu articular-se de maneira bastante produtiva e criativa com as novas tecnologias. A produção muito bem feita dos videoclipes por profissionais com certa especialização, como o Kondzilla e a Funk TV, a gestão de certos empresários que vendem um conjunto de shows com vários Mcs para garantir uma noite inteira de apresentações nas casas noturnas, além da própria entrada nesse circuito dessas casas garantiram, de certa maneira, retornos sociais e financeiros e uma visibilidade de massa para esse gênero musical. Medida, principalmente, pelas exibições dos vídeos no *Youtube* e pelo público nas casas noturnas. Na Conexão Urbana, um dos produtores da casa contou que ainda que tragam grupos musicais de outros estilos, como o pagode, é, de fato, o funk o que mais atrai público para as noites de festa. Com todo esse sucesso e com a virada da referência à criminalidade para a exaltação ao consumo, o funk em São Paulo tem conseguido certo espaço na mídia tradicional. Muitos Mcs já se apresentam, ainda que esporadicamente, em programas populares de televisão como os do Ratinho, Luciana Gimenez, Gilberto Barros, *Esquentando* da Regina Casé etc. Nesses programas, os funkeiros do gênero ostentação são caracterizados por fazerem um “funk do bem”, por não falarem de crime, nem de pornografia, ressaltando-se também, na maioria das vezes, a trajetória dos Mcs, de uma origem pobre ao sucesso e ao consumo e posse de bens caros. No clipe de *Nóis de Nave*, do Mc Boy do Charmes, a abertura traz, aliás, a fala de um animador de um programa de concurso de novos talentos musicais[20]

REDE GLOBAL PERIFÉRICA

A associação do funk ostentação às novas tecnologias possibilita estabelecer uma discussão mais ampla sobre as produções culturais juvenis que cada vez mais transcendem as fronteiras das localidades onde foram criadas. Falei muito aqui desse funk ostentação como um funk paulista, essa denominação talvez não seja a mais adequada, pois da mesma forma como a inspiração no funk carioca é grande, o próprio funk carioca tem se tornado um gênero musical nacional, dada a sua enorme propagação pelo país. Além disso, o funk

paulista não rompe com o carioca, mas amplia as relações com este, reinventando-o e propondo novas possibilidades de atuação. As referências ao consumo e à ostentação já estavam em outros funks do Rio de Janeiro, embora de maneira menos intensa e ainda muito atreladas à criminalidade. Em São Paulo, apenas ocultou-se a criminalidade e exaltou-se muito mais o consumo e as grifes, fato, aliás, também feito hoje, em grande medida, pelos funkeiros cariocas e de outras localidades do país. Talvez, nessa vertente ostentação, fosse possível falar de um funk carioca apaulistanado.

Essa difusão do funk carioca por outras grandes cidades brasileiras é um dos aspectos que quero destacar aqui, a princípio, como a globalização do periférico. Muito se tem discutido sobre o processo de globalização de outra expressão cultural juvenil, o hip hop, com coletâneas de pesquisadores que enfocam as dinâmicas locais de reinvenção desse movimento musical em diferentes partes do planeta. Com destaque para os trabalhos: *The vinyl ain't final*, organizado por Dipannita Basu e Sidney Lemelle (2006), e *Global noise*, organizado por Tony Mitchell (2001), no qual afirma que a globalização da música rap não seria uma simples apropriação de um idioma cultural e musical dos Estados Unidos, mas envolveria diferentes modalidades de indigenização e sincretismo. Esse autor trabalha especificamente com o hip hop entre os Maori na Nova Zelândia. Percebe-se então que gêneros musicais criados em determinadas localidades, quase sempre por influência ou pela junção de outros gêneros, que expressam as condições marginais em que viveriam os jovens protagonistas e consumidores desses estilos, acabam conseguindo difusão mais ampla. Entretanto, apesar de identificados fortemente com uma determinada localidade e de serem bastante criminalizados e marginalizados – o próprio funk carioca, por exemplo – esses estilos têm, por meio da agência das novas tecnologias e de processos alternativos de produção e difusão, expandindo-se de modo mais amplo por outros bairros das cidades onde surgiram e mesmo por outras cidades e países.

Exemplos similares ao do funk no Brasil podem ser encontrados em outros países da América Latina, como é o caso da *cumbia villera*^[21] em Buenos Aires, Argentina. Surgido nos bairros pobres da periferia da região metropolitana de Buenos Aires, a *cumbia villera* seria uma reinvenção da cumbia, gênero musical de origem colombiana, engendrada principalmente por migrantes de outros países da América do Sul para a capital porteña, como peruanos, bolivianos e colombianos. Da mesma forma que o funk carioca no Brasil, a *cumbia villera* tem conquistado muitos adeptos entre os jovens pobres e sido extremamente marginalizada por ser considerada uma música de mau gosto e com letras consideradas pobres. Por outro lado, ao mesmo tempo, de modo similar ao que acontece com o funk no Brasil, hoje, a *cumbia villera* já é trilha sonora de muitas discotecas frequentadas por jovens de camadas mais abastadas de Buenos Aires. Outro estilo que tem evocado

fenômenos semelhantes são as *narcobaladas*, também conhecidos como *norteñas* na Colômbia. As *narcobaladas* seriam desdobramentos dos *narcocorridos* mexicanos ou *corridos prohibidos*, caracterizados por músicas que exaltam a criminalidade e o tráfico de drogas. No repertório musical, há letras como a que retoma o lema de um dos cartéis colombianos de tráfico de drogas: *prefiero una tumba en Colombia a una carcel en Estados Unidos*[22], além de outra que exalta: *Gracias a la coca*[23], por exemplo. Ambos os gêneros misturam referências regionais com outras mais globais, que podem ser tanto a criminalidade e o tráfico internacional de drogas como o consumo. Na Europa, por sua vez, há um movimento musical muito semelhante em alguns aspectos ao funk ostentação, trata-se do *coupé-decalé*, criado nos anos 2000 por migrantes costa-marfinenses e difundido nos subúrbios de Paris. O *coupé-decalé*, além da mistura de ritmos, também buscou associar-se a marcas e produtos de luxo e a ideia de ostentação[24].

O estudo de tais práticas pode trazer contribuições importantes para o campo de discussão sobre as diferenças, pois todas elas estão de alguma forma articuladas de modo bastante complexo com questões de classe social, idade e geração, raça, nacionalidade e território, gênero, sexualidade etc. Podemos observar em todos esses estilos, o fenômeno apontado por Marshall Sahlins (1997), de indigenização da modernidade, ou, nesse caso específico, de periferização da modernidade. Portanto, entender como esses diferentes estilos, articulados em circuitos mais amplos, são produzidos e recebidos e/ou consumidos por uma parcela considerável da juventude em diferentes localidades, implica também entender como algumas modalidades de produção estética, como as aqui descritas, têm problematizado ou tensionado algumas dicotomias utilizadas para analisar as relações sociais estabelecidas no mundo contemporâneo, particularmente nas grandes cidades. Assim, ideias como a contraposição entre o global e o local ou mesmo entre centro e periferia são postas em questão a partir desses novos agenciamentos juvenis. Por isso mostra-se importante tentar escapar do procedimento apontado por Arjun Appadurai (1988) de encarcerar os “nativos” em seus lugares. Pelo contrário, deve-se pensar fenômenos como esse da difusão e da reinvenção do funk carioca em São Paulo a partir da dimensão das *ethnoscapes* apontadas por Appadurai como a paisagem de pessoas construindo os mundos mutáveis que habitam, “porque cada vez mais pessoas e grupos se relacionam com a realidade de terem de se mover ou com a fantasia de quererem mover-se” (APPADURAI, 1997, p. 34).

Outro aspecto importante de fenômenos culturais como esses está na proposição de Stuart Hall (2003) de que haveria um grande fascínio, dentro do campo da produção cultural contemporânea, pelo popular e o marginal. Esse fenômeno seria uma decorrência das políticas de diferença que teriam propiciado o surgimento de novos sujeitos no cenário político cultural. O pós-

moderno, afirma esse autor, estabeleceria uma abertura ambígua para a diferença e para as margens.

Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao mainstream, nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, à ocupação dos de fora (HALL, 2003, p. 38).

Nesse sentido, a observação da articulação em rede com outras produções culturais e juvenis do mundo mostra-se como um caminho bastante promissor para se entender esses fenômenos, por meio de uma perspectiva etnográfica multilocalizada, conforme a discussão feita por George Marcus (1995). A dinâmica do funk paulista já tem apresentado temas importantes para se pensar essas relações a partir do circuito das casas noturnas no Brasil, já percorrido pelos Mcs paulistas de funk ostentação[25] e da relação ambígua com a periferia – há a valorização da origem pobre, mas também a exaltação de práticas de consumo de produtos de alto valor. Diz o MC Boy do Charmes, em *Onde eu chego eu paro tudo*, que sua maior riqueza é a humildade, porém, mesmo assim, afirma ir atrás da fartura, porque “a riqueza não traz felicidade, mas afasta a tristeza”. Além disso, como já demonstrado, deve-se atentar para as particularidades das relações desses jovens com o consumo e com a rede de serviços urbanos e mesmo com os fluxos que estabelecem por meio dos complexos e sofisticados usos inovadores das novas tecnologias da informação e da comunicação.

PERSPECTIVAS

As referências desse funk que exalta o consumo de bens de alto valor têm despertado sentimentos contraditórios. Por um lado, há uma maior aceitação nas casas noturnas e mesmo em programas da grande mídia, por não falar de crime e sexo abertamente, como na versão proibidão. Por outro, em setores mais intelectualizados e mesmo em ONGs, esse movimento do funk ostentação tem sido visto com certa reserva e mesmo aversão em alguns casos. Essa visão decorre de uma postura muito comum nesses meios sociais específicos, que é a de tentar ver as práticas culturais ou movimentos juvenis, principalmente dos mais pobres, como potencialmente revolucionários ou transformadores, repudiando tudo que soe como apolítico ou não contestador. Geralmente, esse tipo de visão decorre de um modo de ver o jovem pobre dentro de três perspectivas: a do delinquente, a da vítima ou a do revolucionário. Essa aversão ao funk é potencializada ainda pela influência e grande aceitação do hip hop nesses segmentos sociais, pois o funk,

principalmente nessa vertente ostentação, não traz as referências políticas como aconteceu com esse outro movimento. O funk ostentação não porta também marcas de elementos transgressores que poderiam ser entendidos como potencialmente transformadores.

O hip hop, aliás, pode servir-nos como um contraponto interessante para essa tentativa de apresentar e caracterizar o funk ostentação em São Paulo. Retomo mais uma vez uma explicação de Montanha da Funk TV, para ele, que se iniciou no audiovisual a partir dessa sua inserção no hip hop e em ONGs como a Ação Educativa[26], há uma diferença fundamental entre os dois movimentos musicais. O hip hop estaria mais voltado para o âmbito da cultura, entendido por ele como atrelado intrinsecamente à política, já o funk para o lazer. O primeiro propiciaria um espaço de expressão e de manifestação cultural/política. O segundo, de encontro, lazer e sociabilidade juvenil. Esse espaço proporcionado pelo funk está ligado diretamente a um aspecto de forte diferenciação entre os dois movimentos: a participação das mulheres. Enquanto o hip hop teria pouco espaço para as mulheres, seja como público, seja como protagonista das expressões estéticas, o funk garante um espaço fundamental para a mulher: a dança. O modo como a mulher é tratada ou abordada no funk pode até ser criticado por tender ao sexismo e/ou ao machismo, mas não se pode negar que a mulher é seu público fundamental e tem participação ativa nas festas. Encontra nele, portanto, protagonismo e destaque que não encontrava no hip hop.

Aponta-se, inclusive, para o que é considerado por alguns como uma debandada dos fãs do hip hop para o funk. Entretanto, cabe também o alerta de que não se pode construir, particularmente em São Paulo, uma dicotomia entre funk e hip hop, pois, muitas músicas do primeiro trazem referências do segundo e, ademais, presenciei muitos shows nos quais os Mcs de funk incluíam raps em seu repertório, principalmente músicas dos Racionais Mc's. Contudo, um DJ de hip hop, certa vez, apresentou-me a seguinte explicação para esse movimento de aumento de adeptos do funk e diminuição de adeptos do hip hop nas periferias de São Paulo:

O hip hop perdeu um pouco a referência porque o funk pegou pesado, porque a batida do funk é hip hop, vem do *miami bass*. E eles pegaram a nossa base: a juventude da periferia. O funk seduziu pelo sexismo e o machismo. Pegou primeiro as mulheres, e depois os homens foram de embalo. Muitos nem dançam, mas como tem mulher... O funk levou muitos dos jovens que estavam nas baladas de hip hop. O hip hop errou um pouco e perdeu público. Tem gente dentro do hip hop que se bandeou.[27]

A fala do DJ, apesar de bastante lamuriosa, por conta do declínio do público do hip hop aponta para dois aspectos importantes para se entender, ao

mesmo tempo, esse refluxo do rap, por um lado, e o avanço do funk, por outro. Um deles e, talvez o mais importante, seria o espaço que o funk concederia a dança, no qual as mulheres teriam um papel fundamental, ao contrário do hip hop, em que a dança, o *break*, ainda que não exclusivamente masculina, teria um imenso domínio dos homens e seria marcada por componentes agonísticos mais associados a padrões hegemônicos de masculinidade e/ou virilidade. O outro, decorrente direto desse, seria a grande presença de mulheres nas baladas funks, o que atrairia os homens, conforme destaca o DJ.

Se atentarmos, além disso, para as músicas, notamos o quanto a mulher nas letras do hip hop são, muitas vezes, depreciadas[28]. Basta observar algumas músicas do mais importante grupo de hip hop de São Paulo e do Brasil, os Racionais Mc's. Numa delas, o próprio título e refrão já evidencia: “mulheres vulgares, uma noite e nada mais”. Em outra, *A fórmula mágica da paz*, eles cantam:

Eu sei como é que é, é foda parceiro, é a maldade na cabeça o dia inteiro.
Nada de roupa, nada de carro, sem emprego, não tem ibope, não tem rolê,
sem dinheiro.
Sendo assim, sem chance, sem mulher, você sabe muito bem o que ela quer.
Encontre uma de caráter se você puder,
É embaçado ou não é?

Por outro lado, o chamado funk ostentação, tem sua versão exaltação da mulher, com músicas como: *Ela é top* do Mc Bola e *Ela é terrível*, do Mc Pikeno e Menor, cujas letras afirmam, por exemplo, respectivamente:

Ela não anda, ela desfila
Ela é top, capa de revista
É a mais mais, ela arrasa no look
Tira foto no espelho pra postar no Facebook.
(Mc Bola)[29]

Pode deixar que ela vai,
Escolher uma noitada
Não é interesseira,
Mas quer andar bem acompanhada
(Mc Pikeno e Menor)[30]

Curiosamente, uma percepção de um suposto apego das mulheres ao consumo e uma maior admiração por homens que detenham certo poder econômico, criticado pelos rappers, é o item mais valorizado e exaltado como

comportamento ideal de uma mulher por esse estilo ostentação no funk.

Essa questão de gênero é uma das perspectivas importantes para se prosseguir uma discussão mais aprofundada sobre essa vertente do funk em São Paulo, que apenas indico aqui não como conclusão, mas justamente como potencialidades e perspectivas futuras para reflexões mais focalizadas nesse fenômeno. O mesmo vale para o consumo, que aqui foi levantado, mas não devidamente aprofundado. A proposta nesse artigo, de certa forma, foi a de apresentar uma descrição inicial, uma espécie de primeiro mapeamento, desse movimento que se iniciou há tão pouco tempo, traçando suas relações e apontando para a importância, nele, da imagem e da imaginação. Contudo, não se pretende aqui caracterizar o funk ostentação como um movimento bem delimitado, mas justamente mostrar como essas expressões juvenis têm a capacidade de transformar-se, construir-se e reconstruir-se, indicando uma forte tendência dessas práticas articuladas em torno desse estilo musical em agenciarem constantemente, novas possibilidades, configurações e referências. No limite, o que descrevo aqui são apenas alguns dos elementos que compõem esse funk ostentação, a partir de minhas experiências de campo iniciadas de forma mais intensiva no segundo semestre de 2012. Muitas mudanças ocorreram desde a cena funk descrita no clássico *O Mundo Funk Carioca* de Hermano Vianna (1988) e muitas outras transformações têm ocorrido e certamente outras ainda se realizarão no circuito do funk em São Paulo e no Brasil.

Uma última ressalva a ser feita com relação à questão da ostentação é de que ela não é novidade, pois já estava presente nos funks chamados proibidões. Ao perceber essas continuidades e rupturas que essa prática cultural musical estabelece com a sua origem carioca, a preocupação maior deve ser, portanto, com o que, nessa nova modalidade, o funk é capaz de agenciar a partir da articulação das diferentes redes de sociabilidade *online* e *offline*. Pode-se dizer também que muito do que é apontado como luxo e ostentação nesse contexto do funk, não o seria nos contextos de ostentação e riqueza de fato. Contudo, considero esse aspecto o menos importante, pois o mais central, ao menos para essa pesquisa, é justamente pensar em como essa dimensão é mobilizada e imaginada por esses jovens e, ainda mais central, apontar para a necessidade de se refletir sobre como criminalidade e consumo podem se constituir em dois lados de uma mesma moeda que podem ser mobilizados e entendidos de maneiras diferentes, conforme o contexto.

notas de rodapé

[1] Reclamações sobre os pancadões, aliás, são constantes em reuniões dos Conselhos Comunitários de Segurança (CONSEGs) pela cidade. Esses Conselhos Comunitários de

Segurança fazem reuniões com agentes da segurança pública – delegados, e responsáveis por policiamento local – e moradores dos bairros onde se instalam as delegacias responsáveis pela segurança da área. Acompanhei muitas dessas reclamações em reuniões do CONSEG Cidade Ademar entre os anos de 2007 e 2010.

[2] Como é conhecido o grupo de ex-policiais com mandato no legislativo municipal em São Paulo.

[3] Nas primeiras incursões junto ao funk em São Paulo, pude contar com um parceiro de campo, Leonardo Cardoso, que realiza pesquisa sobre as controvérsias do som e dos ruídos em São Paulo para sua tese de doutorado pela Universidade do Texas. Ele, interessado em compreender como o funk insere-se na polêmica das discussões sobre poluição sonora e as políticas de silêncio urbano em São Paulo e eu, em refletir sobre o funk como produção cultural dissonante e dispositivo de sociabilidade juvenil em São Paulo.

[4] TESTE - Disponível em: <http://www.nitronight.com.br/>. Acesso em: 28 mar. 2013.

[5] Disponível em: <http://www.conexaourbana.com/>. Acesso em: 28 mar. 2013.

[6] Para uma reflexão sobre o uso do designativo “universitário” em alguns gêneros musicais, ver Daniela Alfonsi (2007), em pesquisa sobre o forró universitário em São Paulo.

[7] Site de compartilhamento de vídeos na internet.

[8] Mc Danado, *Top do Momento*. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=PISt7KScE60>. Acesso em: 24 mar. 2013.

[9] Mc Rodolphinho, *Como é bom ser vida loka*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=p0oFWqWUqHU>. Acesso em: 24 mar.2013.

[10] Alusão às figuras impressas na parte posterior das notas de 100 e 50 Reais.

[11] Mc Boy do Charmes, *Onde eu chego eu paro tudo*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=M095niM05iw>. Acesso em: 24 mar.2013. Esse videoclipe, particularmente, já ultrapassou 22 milhões de visualizações no Youtube.

[12] Mc Byana, *Luxúria*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=xLKaRaelzpg>. Acesso em: 24 mar.2013.

[13] Mc Dede, *Rolê de Havabusa*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=cB-GCEBnDWQ>. Acesso em: 28 mar.2013.

[14] Disponível em: <http://funk.tv.br/>. Acesso em: 28 mar.2013.

[15] Disponível em: <http://kondzilla.com/>. Acesso em: 28 mar.2013. Embora Kondzilla também tenha dirigido videoclipes de outros estilos, especializou-se de fato e tornou-se bastante reconhecido pelo funk ostentação. Em seu site, afirma que “3 dos 10 vídeos mais assistidos no Youtubedo Brasil em 2012 foram dirigidos por KondZilla”.

[16] Mc Gui, *Ela quer*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=QLK6ZJW-oF8>. Acesso em: 24 mar.2013. Mc Gui tinha 14 anos quando da gravação desse clipe.

[17] Bairro que, nos últimos anos, tem sido alvo de intensa especulação imobiliária, com a elevação do valor do metro quadrado, a construção de inúmeros prédios de luxo e sua consequente transformação em uma localidade de classe média alta.

[18] Mc Boy do Charmes, *Nóis de Nave*. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=ckHt1qD_TDs. Acesso em: 24 mar.2013. A palavra nave faz referência a carros potentes e caros.

[19] *Funk Ostentação, O Filme*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=5V3ZK6jAuNI>. Acesso em: 27 mar.2013.

[20] Astros, na emissora SBT.

[21] *Villa* em referências às *villas de emergência* ou *villas misérias*, designações para as favelas na Argentina. Sendo assim, *cumbia villera*, seria o mesmo que *cumbia de favela*. Um exemplo da música e das referências desse estilo pode ser assistido aqui:

<http://www.youtube.com/watch?v=TztPz6eOv4s&feature=fvwrel>. Acesso em: 24 mar.2013.

[22] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=uxcc7T3UkRg>. Acesso em: 24mar. /2013.

[23] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=SoEQy0rkhKU>. Acesso em: 24 mar./2013.

[24] Para um exemplo do estilo musical ver: <http://www.youtube.com/watch?v=WeLnKerpLO4>. Acesso em: 24 mar.2013.

[25]Os Mcs de maior sucesso do funk ostentação postam constantemente, em seus perfis em redes sociais como o *Twitter*, relatos de viagens para cidades do interior de São Paulo e para outras capitais e importantes cidades brasileiras como Porto Alegre, Belo Horizonte, Florianópolis etc.

[26]Disponível em: <http://www.acaoeducativa.org/>. Acesso em: 28 mar.2013.

[27]Informação fornecida pelo DJ Tom em São Paulo, em 2009.

[28]Tricia Rose (1994) desenvolve uma importante reflexão sobre a presença das mulheres no hip hop no contexto estadunidense em um dos capítulos do seu livro *Black Noise*.

[29]Mc Bola, *Ela é top*. Disponível em:

http://www.youtube.com/watch?v=3iUV_WlqPJw. Acesso em: 26 mar.2013.

[30]Mc Piken e Menor, *Ela é terrível*. Disponível em:

http://www.youtube.com/watch?v=eQvjFzp_9G8. Acesso em: 26 mar.2013.

bibliografia

ALFONSI, Daniela. O forró universitário em São Paulo. In: MAGNANI, J.; MANTESE, B. (Orgs.). *Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2007.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

_____. Putting Hierarchy in Its Place. *Cultural Anthropology*, Durham, 3, p. 36-49, 1988.

BASU, Dippanita & LEMELLE, Sidney (Orgs.). *The vinyl ain't final: hip hop and the globalization of black popular culture*. Londres: Pluto Press, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

MARCUS, George. *Ethnography In/Of the World System: the Emergence of Multi-Sited Ethnography*. *Annual Review of Anthropology*, Palo Alto, CA, v. 24, p. 95-117, 1995.

MITCHELL, Tony. *Kia Kaha! (Be Strong!): Maori and Pacific Islander Hip Hop in Aotearoa-New Zeland*. In: MITCHELL, Tony (Org.). *Global Noise: rap and hip hop outside the USA*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2001.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. *A maior zoeira: experiências juvenis na periferia de São Paulo*. 2010. 264 f. Tese (Doutorado em Antropologia) - FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

ROSE, Tricia. Black Noise. Rap music and black culture in contemporary America. Hanover; London: University Press of New England; Wesleyan University Press, 1994.

SAHLINS, Marshall. O 'pessimismo sentimental' e a experiência etnográfica. In: MANA: estudos de antropologia social, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, PPGAS – Museu Nacional/UFRJ, 1997.

VIANNA, Hermano. O mundo funk carioca. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988.