

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo

GUSTAVO ARAUJO COSTA

A VOZ (DIGITAL) DAS MARGENS:
Uma análise do fenômeno Funk Ostentação nos contextos reticulares

São Paulo
2013

Gustavo Araujo Costa

**A VOZ (DIGITAL) DAS MARGENS:
Uma análise do fenômeno Funk Ostentação nos contextos reticulares**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – habilitação em Relações Públicas.

Orientador: Professor Doutor Artur Matuck.

São Paulo

2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

Assinatura: _____

Data: _____

Catálogo na publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

COSTA, Gustavo.

A Voz (Digital) das Margens: Uma análise do fenômeno Funk Ostentação nos contextos reticulares / Gustavo Araujo Costa – São Paulo, 2013.

72 p. : il. ; 30 cm.

Monografia de conclusão de curso – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo.

Orientador: Professor Doutor Artur Matuck

1. Redes 2. Cibercultura 3. Autonomia 4. Funk 5. Ostentação.

COSTA, Gustavo. *A Voz (Digital) das Margens: Uma análise do fenômeno Funk Ostentação nos contextos reticulares*. Trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Relações Públicas.

Avaliação: _____

Aprovado em: ____/____/____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Artur Matuck (orientador)

Instituição: ECA USP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

_____ (Examinador(a))

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

_____ (Examinador(a))

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

À Universidade de São Paulo e à Escola de Comunicações e Artes, minha especial e indescritível gratidão.

Ao meu orientador Artur Matuck, que de braços abertos acolheu esse trabalho.

Aos meus professores Clóvis de Barros Filho, Vinicius Romanini, Massimo Di Felice e Luli Radfahrer (o tão citado ANTUNES neste trabalho), por suas excelentes aulas.

Ao bonde, em especial aos amigos e mais fieis companheiros de bailes, Fabio Henrique de Souza, Mateus Truffi e Wandré Gouvêia. Sem vocês eu jamais teria coragem e condições de encarar um tema como esse.

Ao Alexandre Suenaga e nossas conversas inspiradoras.

À Camila Acosta e seu apoio motivador.

À Camila Hama e seu sorriso tranquilizador.

A todo pessoal da página do Facebook “Só no Charme e Melody”, pela qual obtive tantas boas referências.

À Liga do Funk, pela imersão na realidade do Funk de São Paulo proporcionada.

À minha irmã, Mariana Araujo Costa, amiga de hoje e sempre.

E aos meus pais, Marisa Silva Araujo Costa e Wagner Barbosa Costa, por toda sua paciência, incentivo e amor.

A periferia (cultural, social e econômica) do Brasil cansou de esperar seu lugar ao sol,
e tomou para si o direito de dizer e fazer o que pode, sabe e gosta.

Israel do Vale

Resumo

Este trabalho se propõe a analisar a relevância dos contextos reticulares no estabelecimento da individualidade e na construção da identidade de grupos sociais historicamente marginalizados (econômica, social e culturalmente), a partir do estudo do fenômeno Funk Ostentação, movimento cultural proveniente das periferias paulistas. Será defendida a tese de que esse gênero musical encontrou no ciberespaço vias para que seus atores criassem, disseminassem e consumissem produtos artísticos e culturais de maneira autônoma, o que culminaria no protagonismo digital deste gênero.

Palavras-chave: Redes; Cibercultura; Autonomia; Funk; Ostentação.

Abstract

This paper aims to analyze the relevance of the networking contexts for the establishment of individuality and identity construction of historically marginalized social groups (economic, social and cultural), based on the study of the phenomenon of Ostentation Funk, a cultural movement from the periphery of São Paulo. Will be defendend the thesis that this musical genre found in cyberspace avenues for its actors to create, spread and consume artistic and cultural products autonomously, which would culminate in digital protagonism of this genre.

Keywords: Networks; Cyberculture; Autonomy; Funk; Ostentation.

Lista de Figuras

Figura 1. As redes de Paul Baran.	14
Figura 2. Vínculos fortes e fracos segundo Mark Granovetter	16
Figura 3. MC Daleste no videoclipe de Ostentação “São Paulo”	48
Figura 4. MCs Samuka e Nego no videoclipe de Ostentação “Tá Bombando”	49
Figura 5. “Kit”	58
Figura 6. MC Guimê e a Modelo e repórter d’A Liga Mariana Weickert no videoclipe da Ostentação “Na Pista eu Arraso”	59
Figura 7. Perfil de MC Guimê no Instagram com 342,963mil seguidores no dia 08 de novembro de 2013.....	63

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
I – SOBRE A SOCIEDADE EM REDE.....	13
1.1. Evolução matemática das redes	13
1.2. Web Interativa.....	19
1.3. Redes Sociais Digitais	21
1.4. Ator-rede.....	23
1.5. Cultura nas redes.....	26
1.5.1. Evolução do conceito de cultura.....	26
1.5.2. Cibercultura.....	28
1.5.2.1. O áudio e o visual digital.....	30
1.6. Autonomia e Protagonismo.....	33
II – SOBRE O FUNK.....	36
2.1. Do <i>Funk</i> ao Funk carioca.....	37
2.2. A função sintetizadora cultural do Funk.....	39
2.3. O estilo “Funkeiro”.....	40
2.4. Violência e estigma no Funk.....	41
2.5. Funk carioca atual.....	43
III - SOBRE O PROTAGONISMO NA E PELAS REDES – O CASO DO FUNK OSTENTAÇÃO.....	45
3.1. São Paulo: do hip-hop ao Funk.....	45
3.2. O Funk Ostentação.....	46
3.3. A fórmula da Ostentação.....	48
3.4. A identidade no Funk Ostentação.....	50
3.4.1. Ostentação e Consumo.....	51
3.4.2. Linguagem da Ostentação.....	54
3.4.3. Da imaginação à Ostentação.....	58
3.5. O protesto no Funk Ostentação.....	60
3.6. A Alavanca Digital.....	62
3.7. O Funk Feminino.....	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	66
REFERÊNCIAS.....	68

INTRODUÇÃO

Este trabalho se dedicará a analisar o papel das redes digitais e das tecnologias de comunicação que configuram o ciberespaço nas transformações sociais e culturais contemporâneas responsáveis por dar voz a grupos sociais historicamente marginais.

A internet e as tecnologias digitais não inventaram sozinhas a condição pós-moderna¹ de nosso tempo (a qual dada sua fluidez e não totalidade é de difícil definição, podendo ser denominada também modernidade líquida, era da complexidade ou era pós-paradigmática, de acordo com cada pensador do tema), a qual é fruto também de diversos eventos de ordem social, econômica, política e cultural. Porém, certamente a dinâmica que o ciberespaço atribui à comunicação o coloca como condição crucial no funcionamento dessa sociedade. Ao dar voz a milhares de pessoas antes enclausuradas na condição de receptores passivos, vítimas do velho mundo analógico, o ciberespaço promove a individualidade e a interconectividade, o que rompe com a lógica que reforçava o monopólio de grandes instituições nos processos comunicacionais na sociedade, desvalidando os tradicionais conceitos de emissor e receptor. Esses novos contextos interativos e colaborativos, produzidos pelas novas arquiteturas de redes, são denominados contextos reticulares.

O Funk Ostentação, fenômeno musical brasileiro e paulista, em que jovens de origem pobre exibem-se, áudio e visualmente, portando objetos caros, é fruto dessa conjuntura. Somado aos fatores sociais e econômicos que culminaram na eclosão desse subgênero ostensivo do Funk carioca, que também serão analisados neste trabalho, o ciberespaço configura-se como palco sem centro nem fronteiras para indivíduos acostumados com as margens. Margens sociais, econômicas, e culturais, porém cada vez menos tecnológicas e comunicacionais.

Compreendendo-se o papel das redes como fundamentais ao surgimento do Funk Ostentação, optou-se nesse trabalho por seguir uma estrutura de análise que parte do estudo da sociedade em rede para a abordagem do fenômeno musical em questão. Com isso, conduzir-

¹ Segundo Antunes (2002, p.41) “mesmo que não se chegue a uma definição precisa sobre o que é o pós-modernismo – o que é, em última instância, correto, já que a fluidez dos conceitos é contrária à rigidez das categorias – é possível se certificar que a multiplicidade de estímulos, a maleabilidade dos processos e a fragmentação dos conceitos são algumas de suas mais marcantes características”.

se-á o leitor por veredas que lhe proporcionarão rigidez conceitual para a compreensão dos fatores que condicionaram o atual protagonismo digital do movimento Funk Ostentação.

A primeira parte do trabalho (Capítulo I) se dedica a desbravar a evolução dos estudos reticulares, decifrando os efeitos que estes trazem à sociedade e à cultura contemporâneas. Nesta etapa, pensadores como Albert-Laszló Barabási, Massimo Di Felice, Manuel Castells, Pierre Lévy, Zygmunt Bauman, dentre outros, fornecerão as bases teóricas para as análises desenvolvidas.

O tema da segunda parte deste trabalho (Capítulo II) é o Funk. Nesta etapa o foco será entender como se deu o surgimento e desenvolvimento do estilo, que deve sua origem ao Funk norte-americano, mas que, graças às então emergentes tecnologias de digitalização e compartilhamento de músicas, foi reapropriado pelas camadas pobres do Rio de Janeiro que o transformaram em manifestação cultural brasileira legítima, traduzindo todas as peculiaridades inerentes às massas populares que lhe deram vida. Tais estudos serão conduzidos à luz de estudiosos do assunto, como Silvio Essinger e Hermano Vianna.

A terceira parte do trabalho (Capítulo III) se dedicará ao entendimento do fenômeno Funk Ostentação à luz dos estudos reticulares até então analisados. Ao ostentar os objetos caros, tais indivíduos ostentam também uma identidade de essência digital, baseada no consumismo, e frenética por ser reconhecida e validada, não apenas pelos participantes de seus grupos sociais mais próximos, mas por toda sociedade que sempre lhes segregou. Desta maneira, buscar-se-á desvendar os motivos que impulsionaram camadas acostumadas à opressão econômica, social e cultural a desejar assumir um suposto status social pelo consumo, encontrando na música, no vídeo e nas redes seu meio e sua mensagem.

As análises conduzidas neste capítulo serão baseadas em autores de comunicação e sociologia, como Luiz Guilherme de Carvalho Antunes (Luli Radfahrer) e Pierre Bourdieu. Além disso, esta etapa do trabalho será amplamente sustentada por análises de letras de músicas do gênero, fragmentos de entrevistas com seus artistas e na afinidade do autor pelo tema, a qual lhe orientou a vivenciar experiências imersivas, tendo participado de eventos festivos e coletivos de debates em cuja temática ostentação fora trazida à tona.

Por fim, nas Considerações Finais serão feitas as conclusões das análises que culminarão no esboço de perspectivas futuras tanto para o gênero Funk Ostentação quanto para o gênero Funk.

I – SOBRE A SOCIEDADE EM REDE

1.1. Evolução matemática das redes

Para entendermos a concepção reticular que permeia o pensamento complexo latente na contemporaneidade, se faz essencial o entendimento da evolução das topologias de rede e dos estudos que se incidiram sobre elas nas últimas décadas. Os primeiros estudos sobre a relação entre os elementos de um grupo se deram no âmbito de uma época ainda pautada pelo modo determinista e cartesiano de pensamento. A iniciativa em tomar como objeto de estudos as redes, contudo, pode ser considerada um marco importante para a o início da transição desse pensamento rumo à pós-modernidade.

Podemos considerar que o estudo das redes começou no século XVIII com a teoria dos grafos, iniciada pelo matemático Leonhard Euler, a partir do problema das pontes de Königsberg. Euler definiu que um grafo é um conjunto de nós conectados por links. Inaugura-se, portanto, com a teoria dos grafos, uma ciência que persiste desafiando pesquisadores de todos os ramos científicos até hoje, o entendimento das redes nos mais diversos âmbitos, uma vez que a construção e a estrutura de grafos ou redes são a chave para entender o complexo mundo que nos rodeia (BARABÁSI, 2002, p.11).

Dois séculos depois da constatação de Euler, outros dois matemáticos debruçaram-se sobre a problemática das redes. Erdős e Rényi trataram de entender como se dava a distribuição dos links entre os nós de um determinado grafo. Novamente, o pensamento matemático incide sobre essa problemática buscando entender as leis que organizam a estrutura dos grafos.

Valendo-se da aleatoriedade, Erdős e Rényi instituíram aos estudos da teoria dos grafos o principio da igualdade, ao passo que entendiam que, sob as leis da natureza, os nós de um grafo possuem igual chance de receberem links. Deste modo, o universo randômico das redes aparece dominado pelas médias:

O universo randômico de Erdős e Rényi é dominado pelas médias. Prediz que a maioria das pessoas possui aproximadamente o mesmo número de conhecidos; a maioria dos neurônios conecta-se aproximadamente ao mesmo número de outros neurônios; a maioria das empresas negocia com aproximadamente o mesmo número de outras empresas; a maioria dos sites da internet é acessada aproximadamente pelo

mesmo número de visitantes. Como a natureza lança cegamente os nós a sua volta, a longo prazo nenhum nó é favorecido ou isolado (BARABÁSI, 2002, p.20).

Erdős e Rényi, utilizando o princípio da aleatoriedade, buscavam um padrão para a estrutura das redes da natureza. Contudo, quando observamos as redes compostas por elementos humanos, como a economia, a política, e as redes sociais, percebemos que tal abordagem é insuficiente. Sendo assim, à luz dos estudos reticulares contemporâneos é nítida a inadequação de um modelo randômico na compreensão estrutural das redes. Ao se supor que a distribuição dos links dentre os nós de uma rede acontecesse de maneira aleatória, renegar-se-iam características fundamentais na formação das redes sociais, a serem analisadas no transcorrer deste trabalho.

Na década de 60, um outro cientista empreendeu estudos sobre as redes. Incumbido de criar um sistema de comunicação suficientemente forte para resistir a um ataque nuclear, Paul Baran verificou três tipos de redes existentes:

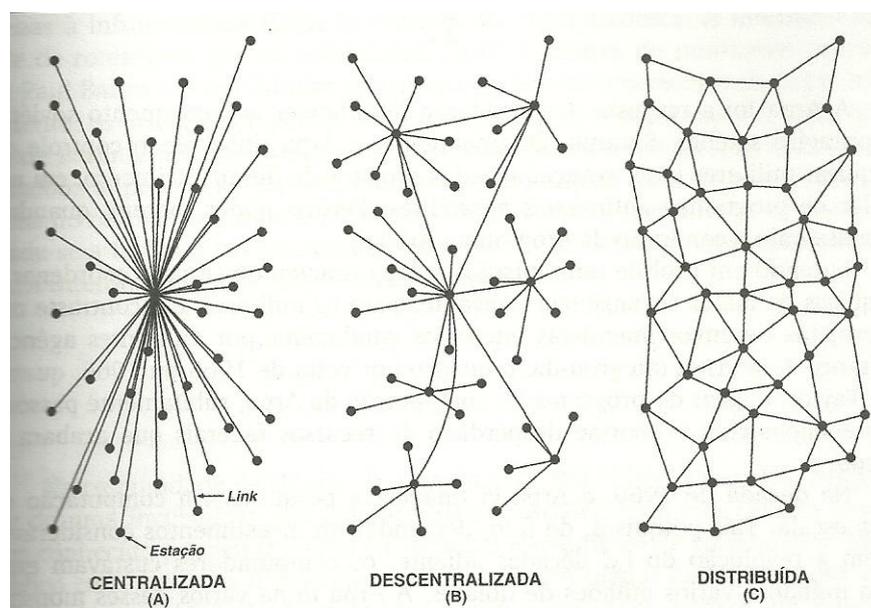


Figura 1. As redes de Paul Baran

Levando em consideração a vulnerabilidade que as redes dos tipos Centralizada e Descentralizada apresentam, uma vez que se derrubados seus poucos nós que concentram mais links, estas redes tenderiam ao colapso, Baran considerou a rede de tipo Distribuída como sendo a arquitetura ideal, capaz de manter a rede ainda que vários de seus nós fossem derrubados. Os conceitos de Baran foram de grande valia para o desenvolvimento da Internet

quando descobertos pela Agência de Pesquisas em Projetos Avançados (Arpa), dez anos mais tarde (BARABÁSI, 2002, p.130).

Partindo do pressuposto da estrutura comunicativa e das tipologias das redes, encontramos a primeira formulação elaborada por P. Baran (1964), artífice da distinção entre os três modelos de redes aos quais se denomina “redes centralizadas”, “descentralizadas” e “distribuídas”, definindo esta última como um modelo no qual a informação navega de forma distribuída, horizontal, dialógica e redundante e onde cada nó tem igual importância e poder de interdependência (DI FELICE, 2011, p.4).

Observamos que o modelo de rede distribuída encontrada por Baran se assemelha às redes randômicas de Erdős e Rényi. A horizontalidade e igualdade entre nós presentes em tais topologias seriam postas em xeque pelos estudos que lhes sucederiam, a partir de um questionamento central: Ora, como poderiam as redes reais serem compostas por nós iguais, se grande parte das redes existentes tanto na natureza quanto na sociedade apresentam topologias que mais se assemelham com Descentralizadas que com aquelas Distribuídas?

Assim, os estudos de Baran, Erdős e Rényi foram fundamentais para colocar em pauta a necessidade de se levantar reflexões acerca das leis por trás das arquiteturas de redes, os quais viriam a se desdobrar em novas teorias a partir dos estudos que lhes sucederam.

Os estudos que advieram focaram-se em entender as interconexões que permeiam uma rede, buscando padrões que explicassem distâncias entre dois nós quaisquer em seu interior.

Nesse sentido, em 1967, o sociólogo Stanley Milgram empreendeu um experimento que objetivava descobrir a “distância” entre duas pessoas quaisquer nos Estados Unidos. Para tal, enviou uma remessa de cartas a habitantes aleatoriamente selecionados nas cidades de Wichita e Omaha, convidando-os a participar do estudo. Na carta havia instruções sobre como dar andamento ao experimento. Em resumo, cada pessoa que recebesse a carta deveria enviá-la a um destinatário pré-determinado. Caso não conhecesse pessoalmente o destinatário, a pessoa deveria enviar a carta à pessoa que acreditasse ter maior probabilidade de conhecer o alvo final da carta. Ao final, 42 das 160 cartas enviadas atingiram seu alvo. Concluindo o estudo, Milgram constatou que a média da quantidade de pessoas necessárias para a carta atingir seu alvo era 5,5, ou 6, arredondando-o. Nascia, assim, os “seis graus de separação”, conceito que, graças à peça de teatro homônima, dirigida por John Guare, instaurou o mito de que os seis graus não se aplicariam apenas a duas pessoas quaisquer dentro dos Estados Unidos, mas a duas pessoas em qualquer lugar do planeta (BARABÁSI, 2002, p.27).

Stanley Milgram nos conscientizou de que não apenas estamos conectados, mas também vivemos em um mundo no qual ninguém está mais do que alguns poucos apertos de mão de qualquer outra pessoa. Em outras palavras, vivemos em um mundo pequeno. (BARABÁSI, 2002, p.27).

Os estudos das estruturas das redes receberam outra grande contribuição do sociólogo Mark Granovetter. Em seus estudos, Granovetter percebeu a importância que os links sociais fracos, como denominados por ele, possuem na manutenção de uma rede, sendo até mais relevantes do que aqueles links considerados fortes (RECUERO, 2009, p.62).

A partir de um estudo sobre os fatores que levam as pessoas a conseguirem empregos, Granovetter percebeu que os conhecidos são os principais responsáveis pelas indicações que culminam na aquisição do emprego, em detrimento das indicações vindas daqueles considerados amigos íntimos. Em outras palavras, quanto mais forte o vínculo entre duas pessoas, maior a sobreposição entre seu vínculo de amigos (BARABÁSI, 2002, p.39).

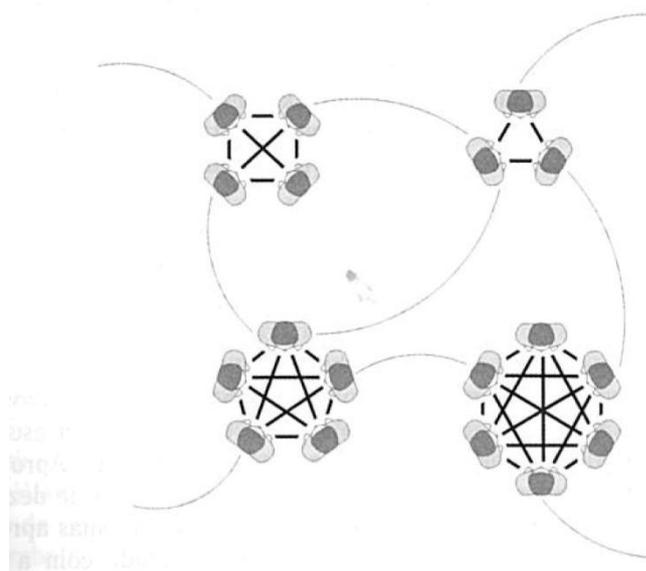


Figura 2. Vínculos fortes e fracos segundo Mark Granovetter

Esse fenômeno acontece porque um grupo de nós altamente conectados entre si formam um cluster. A clusterização, portanto, fragmenta uma rede em uma série de grafos completos, sendo o fator que garante que esses grafos não se isolem totalmente os laços fracos que existem entre os nós de diferentes clusters.

Na sociedade granovetteriana, uma teia fragmentada de aglomerados totalmente interligados que se comunicam através de elos fracos, é mais verdadeira para nossa experiência cotidiana do que a descrição absolutamente randômica proposta por Erdős e Rényi. (BARABÁSI, 2002, 39).

Apesar dos avanços nos estudos reticulares, a concepção randômica de Erdős e Rényi ainda lhes atribuíra forte influência. A ruptura mais significativa com o conceito de aleatoriedade nas redes se deu a partir dos estudos de Barabási sobre as conexões na Web.

Valendo-se de um software que mapeava a Web, em 1999 Barabási e sua equipe trouxeram à luz uma série de contribuições quanto à topologia das redes, bem como sobre o comportamento dos elementos que as compõem. Desta forma, seus estudos foram capazes de, pela primeira vez, esboçar padrões de ordem por trás do crescimento de uma rede.

Sua primeira grande revelação foi a de que a teoria randômica de fato não se aplica à Web. Caso fosse válida para explicá-la, se pressuporia que todos os nós dessa rede possuiriam a mesma quantidade de links, configurando uma Web igualitária, em que qualquer página ou documento teria chances equiparáveis de ser acessadas, sem distinções de conteúdo. O que se pôde constatar, entretanto, foi algo que passou bem longe disso: de acordo com o robô de Barabási, 80% dos links da Web eram dirigidos a somente 15% das Webpages. Ou seja, a maioria dos nós possuía poucos links, enquanto uma minoria era responsável pela concentração de muitos links. Com isso revelou-se a presença de hubs, nós que concentram muitos links na rede.

Dada sua natureza, os hubs são responsáveis por encurtar o espaço entre dois nós quaisquer dentro de uma rede. Desta maneira, aparecem como condição essencial para a existência dos "mundos pequenos".

O descobrimento dos hubs inaugura a concepção de redes sem escalas. Em contraponto às leis que explicam uma rede randômica, as redes sem escalas seguem um padrão matemático denominado "lei de potência":

No âmbito matemático, as leis de potência formulam o fato de que, em muitas redes reais, a maioria dos nós tem apenas poucos links e esses numerosos nós pequenos coexistem com poucos hubs, nós que possuem um número anormalmente de links. [...] A distribuição de grau de uma lei de potência obriga-nos, portanto, a abandonar a ideia de uma escala ou de um nó característico. [...] Não há nenhuma escala intrínseca nessas redes. Essa é a razão pela qual meu grupo de pesquisa começou a descrever redes com distribuição de grau em lei de potência como redes sem escala (BARABÁSI, 2002, p.63).

Na decorrência de seus estudos, Barabási constatou que a maioria das redes de importância científica, como a Web, são redes sem escala. Não obstante, descobriu que a maioria dessas redes também compartilha outra característica que lhes atribui tal classificação, o crescimento. Uma rede começa com a presença de alguns poucos nós e vai

crescendo conforme vão se inserindo links, agregando novos nós ampliando o tamanho da rede.

Surge, então, a necessidade de se compreender a lógica por trás das conexões em uma rede sem escala. Ora, se em redes complexas a aleatoriedade aparece como força motriz na distribuição de links entre os nós de uma rede, então como explicar que alguns poucos hubs arrebatem uma quantidade significativamente maior de conexões que a maioria dos nós?

Em resposta, Barabási (2002, p.78), ainda em seu trabalho publicado em 1999 sobre as conexões na Web, verificou que algo que chamaria de “conexão preferencial”, ou seja, os nós de uma rede que possuam mais links conectados a eles tendem a receber mais links, em detrimento daqueles que possuem menos conexões. Isso explica por que alguns nós têm quantidades de links tão superiores a outros nós. Notamos tal fenômeno presente nas mais diversas naturezas de redes, da biologia à economia, e desta última saca-se a expressão atribuída ao fenômeno: “ricos ficam mais ricos”.

A conexão preferencial e o crescimento aparecem como características cruciais no entendimento das redes sem escala. Todavia, tais preceitos nos permitiriam deduzir que os nós mais antigos de uma rede seriam sempre aqueles que acumulariam mais conexões. No entanto a “lei do mais velho” nunca chegou a existir.

Em uma rede real, nem sempre os nós que nela existem há mais tempo agregam mais conexões. É normal que novos nós arrecadem uma grande quantidade de links ainda sendo nós recentes numa rede. Foi o caso do Google, que pouco tempo depois de seu surgimento se tornou um dos nós mais conectados da Web, desbancando outras empresas com mais história e experiência no ramo de buscas online. Intrigado com a questão, Barabási e sua equipe de pesquisa buscaram na mecânica quântica um padrão que pudesse explicar tal fenômeno, cunhando o conceito de modelo de aptidão a partir de estudos sobre a condensação Bose-Einstein. Nele, o nó mais apto tem a chance de arrebatar todos os links de uma rede:

Quando concebemos as redes como aleatórias, modelamo-nas como grafos estáticos. O modelo sem escala reflete nosso despertar para a realidade de que as redes são sistemas dinâmicos que mudam constantemente pela adição de novos nós e links. O modelo de aptidão nos permite descrever as redes como sistemas competitivos nos quais os nós lutam impetuosamente por links. Agora, a condensação Bose-Einstein explica como alguns vencedores têm a chance de levar tudo (BARABASI, 2002, p.97).

Assim, entra em pauta a aptidão do nó em conseguir links. Constata-se que não apenas os nós mais ricos tendem a ficarem mais ricos, mas também os mais adequados às inclinações

dos links de uma rede sem escala se apresentam como fortes competidores. Isso explica fenômenos como o sucesso do Google sobre seus competidores mais antigos, ou a rápida viralização de alguns conteúdos na Web, como é o caso dos clipes de Funk Ostentação, objeto de análise deste trabalho.

1.2. Web Interativa

As leis e padrões abordados até aqui nos elucidam alguns caminhos traçados pela ciência em suas descobertas matemáticas sobre a arquitetura por trás das redes. A mutação de uma topologia homogênea e igualitária, presente nas redes randômicas, para redes sem escalas, dominadas por hubs em constante estado competitivo por links, nos revela alguns padrões essenciais que seguem presentes nas redes atuais, como os conceitos de hubs e as leis do “rico fica mais rico” e o modelo de aptidão. A partir daqui, entretanto, reposicionamos o foco das análises de redes exclusivamente para o campo das redes digitais, mais precisamente para a Web. Na Web, a composição das conexões entre seus incontáveis nós tem a subjetividade humana em sua essência criativa. A partir daqui, buscaremos entender como a evolução matemática das redes culmina na criação de uma rede mundial de computadores permeada pelas mais diversas redes sociais.

Segundo Pierre Lévy (1997, p.160), a página da Web é um elemento representante de uma parte do corpo intangível da Web. Ao mesmo tempo em que cada página se perde dentre as incontáveis outras que compõem a Web, ela estabelece links e determina bifurcações em meio a essa inundação de informação. Desta forma, “em uma face, a página da Web forma uma gotícula de um todo em fuga, enquanto na outra propõe um filtro singular do oceano da informação” (1997, p.160).

Na Web, tudo encontra-se no mesmo plano. E no entanto tudo é diferenciado. Não há hierarquia absoluta, mas cada site é uma agente de seleção, de bifurcação ou de hierarquização parcial. Longe de ser uma massa amorfa, a Web articula uma multiplicidade aberta de pontos de vista, mas essa articulação é feita transversalmente, em rizoma, sem um ponto de vista de Deus, sem a unificação subjacente (LÉVY, 1997, p.160).

Ainda representando um marco crucial na evolução da comunicação digital, na Web do período que vai de sua invenção, no início da década de 90, até meados dos anos 2000, a comunicação entre suas páginas ainda dava-se de maneira pouco descentralizada.

Sobre os hubs, principais elementos de uma rede sem escala, Barabási (2002, p.53) levanta o questionamento: “os hubs são o mais forte argumento contra a visão utópica de um ciberespaço igualitário. Sim, todos temos direito de colocarmos o que quisermos na Web. Mas alguém perceberá?”.

A inauguração da Web 2.0 e o advento das redes sociais digitais inserem os estudos sobre as estruturas das redes em um patamar mais complexo. Essa nova configuração da Web nos permite colocar em xeque a consideração de Barabási supracitada.

Até meados de 2000 a Web vigente, que viria ser denominada 1.0 ao ser comparada com suas formas mais evoluídas e contemporâneas, representava o ápice das potencialidades da comunicação digital, porém sua estrutura ainda dominada por hubs passaria por mais uma evolução impactante.

A nova estrutura da Web, inaugurada com o advento da popularização da banda larga, do compartilhamento de dados Peer-to-Peer (sem a necessidade de um servidor central) e da transmissão de conteúdo em tempo real, é denominada Web 2.0. Tal Web é dotada por redes sociais digitais que abrem espaço para um ambiente democrático, a partir do estabelecimento de canais que potencializam o caráter rizomático nesta estrutura. A partir deles, cada indivíduo, ou nó na Web, recebe autonomia para produzir e divulgar conteúdo e interagir diretamente com outros inúmeros nós de sua rede.

É bem verdade que as ferramentas sociais atuais que dão o tom à Web 2.0, como o Facebook o Instagram ou o Youtube, podem ser consideradas hubs nesta rede. Contudo, diferentemente dos hubs que dominaram a Web até o surgimento dos primeiros sites de redes sociais, em que as informações eram distribuídas a partir desses hubs para os nós menores trazendo uma dinâmica assimétrica de comunicação, os sites de redes sociais promovem a comunicação direta e em tempo real entre os nós menores, configurando um cenário em que a interação e a colaboração possam se estabelecer como características da Web.

Nesse sentido, a interação e colaboração, matérias-primas da Web 2.0, derrubam essa assimetria e reposicionam os pontos de distribuição de informação nessa rede, anulando a centralidade e reestruturando-a com uma topologia mais igualitária e descentralizada que se assemelha àquela randômica encontrada por Baran, Erdős e Rényi, porém agora muito mais complexa.

O surgimento dos sites de redes sociais na Web, somado ao advento das tecnologias de acesso às redes digitais (elementos que inauguraram a recente e ainda alegórica Web 3.0 ou Internet das Coisas), cada vez mais proliferadas e acessíveis, reformulam os papéis e o comportamento dos nós das redes complexas. Nós que, no proceder desse trabalho passam a ser denominados atores, segundo terminologia de Raquel Recuero para se referir aos nós de uma rede social na Internet:

Os atores são o primeiro elemento da rede social, representados pelos nós (ou nodos). Trata-se das pessoas envolvidas na rede que se analisa. Como partes do sistema, os atores atuam de forma a moldar as estruturas sociais, através da interação e da constituição de laços (RECUERO, 2009, p.25).

O entendimento das características desta nova Web é essencial para que compreendamos os fatores condicionantes do sucesso do fenômeno Funk Ostentação, o qual se vale amplamente das redes digitais e da autonomia de atores que até então não detinham condições para fazer incidir suas mensagens e produções artísticas na sociedade. Tais conceitos serão trabalhados nos capítulos seguintes.

1.3. Redes Sociais Digitais

A comunicação digital, a qual já vinha sendo utilizada por grandes corporações desde o começo a internet na década de 50, ganha relevância e instala-se como um dos principais elementos determinantes das transformações na sociedade que assistimos atualmente graças ao surgimento de plataformas sociais digitais.

A ascensão desta nova configuração da internet se dá, segundo Di Felice (2011, p.3), pelo avanço das tecnologias digitais e com o advento da banda larga, que passaram a permitir a produção, distribuição e armazenagem de vídeo, áudio, sons etc. Com isso, presenciamos não apenas um aumento na quantidade de informação sendo veiculadas, mas também o surgimento de redes sociais digitais temáticas, responsáveis por multiplicar as relações sociais online e desenvolver novas práticas de interação.

Sobre o surgimento das redes sociais digitais, Recuero teoriza:

Essa capacidade alterou de forma significativa os fluxos de informação dentro da própria rede. O surgimento da Internet proporcionou que as pessoas pudessem difundir as informações circulando nos grupos sociais. Juntamente com essa complexificação, o aparecimento de ferramentas de publicação pessoal, tais como os Weblogs, fotologs, e mesmo o Youtube, por exemplo, deu força e alcance para esses

fluxos (Adar & Adamic, 2005) ampliando a característica de difusão das redes sociais. (RECUERO, 2009, p. 116).

Desde então, mais e mais plataformas refinadas voltadas ao compartilhamento de conteúdo, interação entre usuários e criação colaborativa invadem o ciberespaço.

Os sites de redes sociais se estabelecem, assim, como um avanço importante na condição comunicativa das redes. Segundo Recuero (2009, p.31):

Estudar a interação social compreende, deste modo, estudar a comunicação entre os atores. Estudar as relações entre suas trocas de mensagens e o sentido das mesmas, estudar como as trocas sociais dependem, essencialmente, das trocas comunicativas.

As conexões nas redes sociais da internet são denominadas laços sociais entre os atores. Para que haja essa institucionalização das conexões, é necessária que a interação social entre eles aconteça construída no tempo. Um laço é a humanização de um link, é o que garante a consistência das redes sociais contemporâneas. Caso as interações entre os agentes da rede fossem somente pontuais e sazonais, extinguindo-se tão logo estabelecidas, toda sua estrutura reticular estaria condenada. Nesse sentido, lembremos da definição de links fortes e fracos de Granovetter: os primeiros são responsáveis por manter os clusters de uma rede, os segundos, por interligar esses clusters. Ambos são necessários para a manutenção e desenvolvimento das redes.

Laços consistem em uma ou mais relações específicas, tais como proximidade, contato frequente, fluxos de informação, conflito ou suporte emocional. A interconexão destes laços canaliza recursos para localizações específicas na estrutura dos sistemas sociais. Os padrões destas relações – a estrutura da rede social – organiza os sistemas de troca, controle, dependência, cooperação e conflito (RECUERO, 2009, p.39).

Segundo Recuero (2009), grande parte do processo de sociabilidade está baseada nas impressões que os atores sociais percebem e constroem quando iniciam sua interação. A colaboração nas e pelas redes, outra característica da Web 2.0, nasce, portanto, como produto indissociável dessa interação. Apenas um ambiente permissível à plena comunicação direta entre seus atores garante que haja entre eles a colaboração na criação de um produto comum. Esses produtos, nascidos em terras digitais e filhos de inúmeros pais, podem ser desde um documento científico à criação conjunta de produtos artísticos e culturais.

Segundo Manuel Castells:

[...] a atividade mais importante da internet hoje se dá por meio dos sites de rede social (SNS, de Social Networking Sites), e estes se tornam plataformas para todos os tipos de atividade, não apenas para amigos ou bate-papos pessoais, mas para

marketing, e-commerce, educação, criatividade cultural, distribuição de mídia e entretenimento, aplicações de saúde e sim, ativismo socio-político (2013 p.169).

Ainda segundo Castells (2013, p.169) os sites de redes sociais são espaços vivos que conectam todas as dimensões da vida das pessoas. Esta é uma tendência importante para a sociedade em geral. Ela transforma a cultura ao induzir o compartilhamento.

As redes sociais na internet também permitem que cada pessoa se represente digitalmente de diversas maneiras. Um mesmo ator na rede social digital pode se comunicar de diversas formas diferentes, interagindo com outros atores sob perfis que variam de rede social para rede social. Assim, todo tipo de representação de pessoas pode ser tomado como um nó da rede social: Weblogs, perfis no Facebook, Google Plus, Instagram, nicknames etc.

Nesse sentido, Turkle (apud ANTUNES, 2002, p.321) afirma que :

A anonimidade dos ambientes virtuais multiusuário dá às pessoas a oportunidade de expressar aspectos múltiplos e frequentemente inexplorados do eu, brincar com sua identidade e tentar outras. Eles tornam possível a criação de uma identidade tão fluida e múltipla que se excede os limites conceituais. Identidade, afinal, se refere às similaridades entre duas qualidades, nesse caso entre uma pessoa e sua persona. Mas nesses ambientes, um pode significar várias.

O processo de construção da identidade de um ator na rede do Funk Ostentação será estudada no capítulo “A identidade no Funk Ostentação”.

1.4. Ator-rede

A roda é uma extensão do pé. O livro é uma extensão do olho. Roupas, uma extensão da pele. Circuitos elétricos, uma extensão do sistema nervoso. A mídia, ao alterar o ambiente, provoca em nós graus únicos de percepção dos sentidos. A extensão de qualquer sentido altera as formas com que pensamos e agimos – a forma com que percebemos o mundo. Quando esses graus [de percepção] mudam, o homem muda (MCLUHAN, 2001 apud ANTUNES, 2002, p.70).

As invenções tecnológicas sempre introduziram nas sociedades novas perspectivas de mundo à medida que se instauraram e se popularizaram. A transição da sociedade oral para a sociedade escrita, a invenção da imprensa e o advento da eletricidade que culminou no surgimento dos meios de comunicação de massa promoveram revoluções que multiplicaram visões de mundo, segundo Gianni Vattimo:

O que de fato aconteceu, não obstante todos os esforços dos monopólios e das grandes centrais de capitalistas, foi que o rádio, a televisão e os jornais se tornaram elementos de uma explosão e multiplicação generalizada de Weltanschauungen, de visões de mundo. Essa multiplicação vertiginosa da comunicação, esta tomada de palavra por parte de um número crescente de subculturas, é o efeito mais evidente

dos mass media e é também o fato que - interligado com o fim ou, pelo menos, com a transformação radical do imperialismo europeu - determina a passagem da nossa sociedade para a pós-modernidade (1992, p.52).

Vattimo sugere um ponto importante para os estudos contemporâneos ao pensar as tecnologias e as mídias não apenas sob o aspecto instrumental, mas como agentes de transformação social (DI FELICE, 2011, p.2).

A técnica e os aparelhos inserem-se como elementos condicionantes dessas transformações sociais e multiplicação de pontos de vista. Conforme teoriza Pierre Lévy (1999, p.25), “dizer que a técnica condiciona significa dizer que abre algumas possibilidades, que algumas opções culturais ou sociais não poderiam ser pensadas a serio sem sua presença”.

Tais inserções tecnológicas na sociedade culminaram em verdadeiras revoluções na maneira como o homem enxerga e interage com a natureza. Sobre tal interação, Di Felice (2009, p.48) afirma que “a percepção da natureza, depois de Galileu, se tornará o resultado de uma tríplice relação que põe em diálogo o sujeito, os instrumentos técnicos de observação e o mundo, recolocando o ver e a experiência sensorial dentro da experiência cognitiva e não em uma relação instrumental”.

O surgimento das redes digitais elevou ainda mais o grau de interação entre homem e natureza ao proporcionar novas formas de interação e compreensão da natureza que os rodeia. A ascensão do digital intensifica passagem de uma lógica de pensamento antropocêntrica, que opunha o homem de seu ambiente, para uma maneira de pensar que entende a natureza como influenciada e ao mesmo tempo influenciadora, em que o homem passa a se situar de maneira dinâmica.

Observamos o nascimento de novos contextos digitais simbiótico-transorgânicos. Neles, segundo Di Felice (2011, p.11), vimos surgir novas formas de interação entre o humano e o tecnológico que superam a visão antropocêntrica, apontando para práticas tecnológicas da sociabilidade onde as práticas sociais são flanqueadas pelas interfaces digitais e pelas formas de interações entre humanos e tecnologias da informação, constituídas por fluxos comunicativos em rede que parecem anular a distinção analógica entre emissor e receptor.

Sobre a relação simbiótica entre humanos e tecnologia, Di Felice (2009, p. 283), apresenta a definição de “Ator-Rede”, cunhada por Bruno Latour.

Na Teoria Ator-Rede, a ideia de ator social é ampliada para uma noção além da ação social produzida por sujeitos humanos. "Ator" é tudo o que age, deixa traço, produz efeito no mundo - incluindo pessoas, instituições, coisas, animais, objetos, máquinas, enfim, humanos e não-humanos. Latour sugere, portanto, o termo actante.

Assim, a "teoria ator-rede" de Latour que se propõe a pensar a realidade comunicativa nos contextos de rede, leva em conta as formas de hibridação (DI FELICE, 2011, P. 12).

Os dispositivos tecnológicos de fotografia, gravação de vídeo e áudio em tempo real, como os celulares smartphones e os tablets, com recursos mais refinados para tais fins, bem como sites de armazenamento e distribuição de vídeos, são exemplos de actantes que também poderiam ser caracterizados atores ativos nesses contextos.

No caso do objeto a ser analisado nesse trabalho, o Funk Ostentação, notamos nítida conexão entre os atores sociais e as tecnologias não humanas das quais se valem para a produção e disseminação de suas produções artísticas. Desde a música, essencialmente eletrônica, à lógica de divulgação dos vídeos, galgada pela plataforma digital Youtube e sites de redes sociais, passando pelo processo de produção desses videoclipes, observamos a relevância que cada ator não humano também adquire sobre tal fenômeno artístico-cultural.

O conceito do tecno-ator, portanto, rompe com a dialética entre homem e máquina tão presente na forma analógica e determinista de se pensar os processos comunicativos, a partir da hibridação envolvente de atores sociais e recursos tecnológicos, configurando novas práticas de atuação e comunicação em redes digitais. Não obstante, os efeitos dos avanços das tecnologias de comunicação na topologia das redes propõem que a tendência à interconexão transporta as noções de canal e rede a uma sensação de espaço envolvente, “para além de uma física da comunicação, a interconexão constitui a uma humanidade em um contínuo sem-fronteiras” (LÉVY, 1999, p.127).

Este capítulo buscou entender os principais fatores determinantes da atual cibercultura, que se instaura na sociedade contemporânea como elemento progressivamente ativo nos mais diversos campos, que vão da educação à produção cultural, e a qual, segundo Lévy, “aponta para uma civilização da telepresença generalizada” (LÉVY, 1999, p.127). O próximo capítulo se dedicará a desbravar essa cibercultura.

1.5. Cultura nas redes

1.5.1. Evolução do conceito de cultura

Nesse estágio do trabalho, vale uma reflexão quanto à evolução do conceito de cultura, que sofreu transformações nos últimos dois séculos, encontrando no seio dos contextos reticulares a cibercultura, menos sólida e imersa na atual “modernidade líquida”, termo que o autor Zygmunt Bauman atribui ao fenômeno da pós-modernidade.

Bauman (2013, p.12) relata que segundo seu conceito original, cunhado no Iluminismo, a cultura seria o agente de mudança do status quo. O pensamento iluminista conferiu à cultura (compreendida como atividade semelhante ao cultivo da terra) o status de ferramenta básica para a construção de uma nação, de um Estado e de um Estado-Nação, ao mesmo tempo restringindo às mãos das classes instruídas essa ferramenta. Tais classes do topo teriam a missão de educar o povo, ou seja, as bases dessa sociedade, de acordo com os gostos, costumes e modo de pensar elitistas, definidos pelas próprias elites como estando no sentido correto da evolução social rumo à condição humana universal.

A cultura era associada a um “feixe de luz” capaz de ultrapassar os telhados das residências rurais e urbanas, para atingir os recessos sombrios do preconceito e da superstição que, como tantos vampiros (acreditava-se), não sobreviveriam quando expostos à luz do dia (BAUMAN, 2013, p.12).

A obra *La Distinction*, de Pierre Bourdieu (apud. Bauman, 2013, p.16) publicada em 1979, virou às avessas o conceito iluminista de cultura. Nela, a cultura se transforma numa força “socialmente conservadora” pela qual conscientemente destina-se a assinalar diferenças de classe e salvaguardá-las. Assim, Bourdieu (apud Bauman, 2013, p.16) “captou a cultura em seu estágio homeostático, a cultura a serviço do status quo, da reprodução monótona da sociedade e da manutenção do equilíbrio do sistema”.

Antes do advento das redes digitais, toda produção cultural capaz de atingir um grande contingente de público era incentivada e disseminada por grandes instituições, detentoras de poder de comunicação em um ambiente analógico, em que o fluxo comunicacional se dava de poucos emissores para muitos receptores passivos através dos meios de comunicação de massa tradicionais. Tais emissores valiam-se das ferramentas culturais como agentes segregadores de classes e endossadores das hierarquias de poder.

A popularização do jornal e o surgimento do rádio, cinema e televisão ao longo dos últimos dois séculos contribuíram para a construção da cultura de massa. Conforme já

mencionado, as tecnologias de comunicação de massa foram responsáveis por uma explosão e multiplicação generalizadas de Weltanschauungen, de visões de mundo. Contudo, ainda que representando um avanço importante na diluição dos pontos de vistas centrais e das grandes narrativas fortemente presentes nas sociedades pré-industriais, os meios de comunicação de massa ainda não atingiam a plenitude comunicacional rizomática que testemunharíamos com as revoluções digitais ulteriores.

Assim, Bourdieu afirma que:

As ideologias [...] servem interesses particulares que tendem a apresentar como interesses universais, comuns ao conjunto do grupo. A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções (2007, p.10).

Ao passo que poucas instituições controlam os principais meios de comunicação, sua ideologia também é acentuada no processo comunicacional. O resultado disso é o esmagamento da autonomia de grupos sociais marginalizados e o fortalecimento de pontos de vista responsáveis por ditar tendências e promover a cultura hegemônica por meio das indústrias culturais. A sociedade de massa foi criticada assiduamente por alguns pensadores da Escola de Frankfurt no século XX, os quais teciam seus argumentos embasados no fato de que a centralidade na difusão dos meios de comunicação era responsável pela alienação da sociedade, a qual consumia a cultura hegemônica passivamente, ao passo que ainda inexistiam meios de comunicação efetivos que lhes atribuíssem autonomia para expressar-se contrariamente à produção e difusão cultural vigente. A disseminação de informação e conteúdo passava por filtros de interesses dessas grandes instituições, o que culminava, dentre outros efeitos de natureza social, política e econômica, no aumento e ratificação do poder de grandes instituições. Agindo de fora para dentro, a hegemonia das mídias de massa impunha empecilhos à reflexão individual.

Um exemplo derradeiro do efeito esmagador do uso das mídias de massa para o fortalecimento de ideologias dominantes é o aparelho propagandístico de Hitler e Goebbels. A ideologia nazista era disseminada pelo uso do rádio, jornal e cinema, que formatavam a opinião pública em uma espécie de lavagem cerebral passional, exaltando a comoção social em prol da adesão da população à ideologia nazista.

De fato, essa noção de cultura ainda guarda resquícios no senso comum brasileiro contemporâneo. Não raro é possível observar a deslegitimação de manifestações culturais provindas das bases da sociedade, geralmente desferida pelas classes elitizadas que fazem seu julgamento de valores baseando-se na noção de segregadora da cultura. Essa conceituação de cultura, entretanto, vê a perda de sua posição se aproximando depressa na ascensão dos contextos digitais que dão o tom à pós-modernidade.

Liberada das obrigações impostas por seus criadores e operadores – obrigações originárias de seu papel na sociedade, de início missionário e depois homeostático -, a cultura agora é capaz de se concentrar em atender às necessidades dos indivíduos, resolver problemas e conflitos individuais com os desafios e problema da vida das pessoas (BAUMAN, 2013, p.17).

Tal modelo social permite o fortalecimento de culturas populares pós-modernas “baseadas em pensamento individual, conhecimento tecnológico, rápido intercâmbio através de redes de comunicação e muita criatividade” (ANTUNES, 2002, p.97). Assim, o capítulo que segue buscará entender com mais profundidade as transformações que o digital atribui à cultura na sociedade em rede.

1.5.2. Cibercultura

O que caracteriza o novo sistema de comunicação, baseado na integração em rede digitalizada de múltiplos modos de comunicação, é a sua capacidade de inclusão e de abrangência de todas as expressões culturais (CASTELLS, 2003, p.460).

A consolidação efetiva desse fenômeno de ruptura com a hegemonia dos pontos de vista centrais, portanto, só se dará efetivamente com a introdução da era digital e se agravará com a generalização dos sites de redes sociais e acesso às tecnologias de comunicação.

Tais condições oferecem às pequenas narrativas a oportunidade inédita de poder comunicar seu ponto de vista, trazendo à luz dos contextos reticulares seu recorte de realidade, suas visões de mundo e sua produção intelectual, artística e cultural. Nessa nova arquitetura das redes digitais, a mensagem flui por canais que desafiam o tradicional fluxo no qual os interlocutores detentores do poder de fala hegemônico aparecem como principais emissores e moderadores das mensagens.

Para expressar os efeitos que essa multiplicação de pontos de vista introduzem na sociedade, Lévy se vale da metáfora bíblica da arca de Noé. A arca descrita na história oficial representa “a totalidade reconstituída” (LÉVY, 1997, p.15). Essa arca representa a totalidade

de visões de mundo fechadas, que Lévy denomina “universal totalizante”, concebendo a imposição das culturas hegemônicas capazes de fazer proliferar valores, crenças, costumes e ideologias que delas provirem de maneira impositiva e dogmática. No entanto, em face à inundação informacional contemporânea, não há terra firme para que essa arca repouse e prospere sozinha. Em contraposição à arca da história bíblica, Lévy descreve uma nova situação, condizente com essa inundação, repleta de Noés em suas mais diversas arcas:

Quando Noé, ou seja, cada um de nós olha através da escotilha de sua arca, vê outras arcas, a perder de vista, no oceano agitado da comunicação digital. E cada uma dessas arcas contém uma seleção diferente. Cada um quer preservar sua diversidade. Cada uma quer transmitir. Estas arcas estarão eternamente à deriva da superfície das águas (LÉVY, 1997, 15).

Assim, o ciberespaço abre caminhos para que infinitas subculturas se expressem. A autonomia que a rede oferece a esses atores permite que mostrem seus pontos de vista. O choque dessas diferentes manifestações culturais é responsável pela geração de novas formas de cultura e de arte, nascidas nesses ambientes digitais, as quais Lévy denomina cibercultura (1997, p.17). Segundo o autor, a cibercultura é a reunião do conjunto de técnicas, práticas, atitudes, modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço.

A arca do primeiro dilúvio era estanque, fechada, totalizante. As arcas do segundo dilúvio dançam entre si, trocam sinais. Fecundam-se mutuamente. Abrigam pequenas totalidades, mas sem nenhuma pretensão ao universal. Apenas o dilúvio é universal. Mas ele é intotalizável. É preciso imaginar um Noé Modesto (LÉVY, 1997, 15).

As pequenas narrativas emergem no seio das redes sob a égide da ideologia das liberdades, de acordo com Castells:

[...] a internet funda um novo padrão de comunicação e também uma nova cultura, estruturada em quatro camadas culturais que contribuem para uma ideologia da liberdade: a cultura tecnomeritocrática (dos produtores/usuários), a cultura hacker, a cultura comunitária virtual, e a cultura empresarial (CASTELLS, 2003 apud DI FELICE, 2011, p. 6).

É importante ressaltar que o ciberespaço e a cibercultura não extinguem os meios de comunicação de massa tradicionais, mas instauram um contexto em que tais formas de comunicar se encontrem também a mercê dos efeitos das redes digitais, retirando seu monopólio comunicacional, como já analisado. Ademais, a democracia das redes configura um campo em que esses veículos de natureza analógica dialoguem também nas e pelas redes.

O ciberespaço com suas potencialidades não totalizantes abre espaço para trocas em diversos âmbitos. Conforme propõe Castells:

[...] talvez a característica mais importante da multimídia seja que ela capta em seu domínio a maioria das expressões culturais em toda sua diversidade. Seu advento é equivalente ao fim da separação e até da distinção entre mídia audiovisual e mídia impressa, cultura popular e cultura erudita, entretenimento e informação, educação e persuasão. Todas as expressões culturais, da pior à melhor, da mais elitista à mais popular, vêm juntas nesse universo digital que liga, em um supertexto histórico gigantesco, as manifestações passadas, presentes e futuras da mente comunicativa. Com isso, elas constroem um novo ambiente simbólico. Fazem da virtualidade nossa realidade (CASTELLS, 2003, p. 458).

A inclusão das diversas expressões culturais que se baseiam na produção, distribuição e intercâmbio de sinais eletrônicos digitalizados impactam significativamente as formas e processos sociais. A multiplicação de visões de mundo enfraquece consideravelmente o poder simbólico dos emissores tradicionais, como a religião, moralidade, autoridade, valores tradicionais, ideologia e política. A menos que se recodifiquem no novo sistema, são enfraquecidos ao passo que se desvanecem dentre uma infinidade de novos valores simbólicos que o digital abriga. (CASTELLS, 2003, p.461).

1.5.2.1. O áudio e o visual digital

Um novo paradigma comunicativo alçado nessas tecnologias de informação e comunicação emerge, sendo artífice da metamorfose de um processo de produção cultural burocrático para uma estrutura reticular e horizontal que favorece as culturas populares. Tal estrutura é aberta e capaz de expandir-se ilimitadamente, abraçando quaisquer novos nós dispostos a nela alocarem-se e comunicarem-se através de um código comum.

A integração potencial de texto, imagens e sons no mesmo sistema – interagindo a partir de pontos múltiplos, no tempo de preço acessível – muda de forma fundamental o caráter da comunicação. E a comunicação, decididamente, molda a cultura porque, como afirma Postman “nós não vemos... a realidade... como ela é, mas como são nossas linguagens”. E nossas linguagens são nossos meios de comunicação. Nossos meios de comunicação são nossas metáforas. Nossas metáforas criam o conteúdo de nossa cultura (CASTELLS, 2003, p.414).

A música, sem dúvida, é uma das metáforas mais pulsantes na criação das culturas, e a cibercultura causou transformações na maneira de se criar, manipular, divulgar e consumir música. Desta forma, o ciberespaço abre alas para que metáforas inéditas surjam, tendo na música criada a partir da manipulação de sons digitalmente, a que Lévy chama de música tecno, um grande propulsor. Assim, “A música tecno inventou uma nova modalidade de tradição, ou seja, uma forma original de tecer o laço cultural” (LÉVY, 1997, p. 142).

“Assim como fizeram em sua época a notação e gravação, a digitalização instaura uma nova pragmática de criação e audição musicais” (LÉVY, 1997, p.140). O que Pierre Lévy quer dizer é que os músicos não são mais reféns das estruturas analógicas e hierarquizadas que lhes impunham barreiras à criação e divulgação de sua produção artística. A técnica no contexto digital quebra esse protocolo ao traduzir um estúdio - antes condição sem a qual não se era possível gravar uma música - digitalmente, trazendo suas funcionalidades para o alcance individual, por meio das tecnologias digitais.

As formas de criação musical vigentes até a ascensão do ciberespaço eram concentradas nas empresas gravadoras. Toda música, para tornar-se reproduzível, havia de ser gravada e finalizada em estúdios próprios para tais fins. A digitalização, contudo, dissolve esse processo para o alcance das mãos do orçamento dos próprios criadores. O estúdio digital pode ser comandado por um simples computador pessoal ou até pelos dispositivos móveis como smartphones ou tablets atualmente. Dentre suas funções, citemos o sequenciador para o auxílio na composição, o sampler, para digitalização do som, a mixagem e o arranjo do som digitalizado, sem esquecer do sintetizador, cuja funcionalidade está na produção de sons a partir de códigos digitais. Além disso, o padrão MIDI (Musical Instrument Digital Interface), criado na década de 70, permite que sequências de instruções musicais criadas por qualquer estúdio virtual sejam tocadas em qualquer sintetizador do planeta (LÉVY, 1997, p. 142). Os consumidores passam a ser também produtores.

Segundo Pierre Lévy:

No tecno, cada ator do coletivo de criação extrai matéria sonora de um fluxo em circulação em uma vasta rede tecno-social. Essa matéria é misturada, arranjada, transformada e depois reinjetada na forma de uma peça original no fluxo de música digital em circulação. Assim, cada músico ou grupo de músicos funciona como um operador em um fluxo em transformação permanente em uma rede cíclica de cooperadores. Nunca antes, como ocorre nesse tipo de tradição digital os criadores estiveram em relação tão íntima uns com os outros, já que o laço é traçado pela circulação do material musical e sonoro em si, e não apenas pela audição, imitação ou interpretação (1997, p. 142).

A própria noção tradicional de músico como sendo aquele indivíduo que possui o dom e/ou estudo, bem como a oportunidade regalada por uma gravadora para compor ou interpretar músicas, é posta em xeque. Com a digitalização da música, democratiza-se também o título de músico. Qualquer um pode compor músicas segundo sua própria criatividade e interpretá-las sem que sua qualidade seja um empecilho para sua produção. Ou seja, novos músicos digitais passam a poder controlar todo o conjunto da cadeia de produção

musical sem necessariamente ter de passar pelos filtros intermediários que os sistemas de gravação utilizavam para definir quem é ou não é um músico, também se isentando de toda a sistematização burocrática para divulgação musical que a indústria musical num contexto analógico exigia, tais como editores, grandes estúdios, lojas etc.

Outro passo essencial à democracia musical nas redes foi a criação do site Napster em 1999, ainda antes da eclosão dos sites de redes sociais, sendo considerado o embrião das redes Peer-to-Peer, ou P2P, para compartilhamento de arquivos serviços e dados sem a necessidade de um servidor central. O Napster possibilitava, sobre tudo, o compartilhamento de arquivos de música no formato MP3 de maneira descentralizada, em que um computador conectado à sua rede interpretava tanto o papel de cliente quanto de servidor. Desta maneira, o site Napster e o formato digital MP3 revolucionaram o cenário musical mundial e foram responsáveis pelo início da decadência das grandes gravadoras que, desde o ano 2000, vêm sofrendo perdas vertiginosas.

Aliado a difusão das músicas MP3, surgem também os aparelhos próprios para reproduzir esse formato de música. A Apple passa então a comercializar seu tocador musical iPod que, somado à venda de música em formato digital por preços bem abaixo dos oferecidos pelas gravadoras, impulsiona ainda mais essa revolução.

A despeito da comercialização de musica digital, a grande maioria das transações de músicas MP3 pelas redes é feita de forma ilegal, segundo a legislação vigente de direitos autorais. Entretanto, esta parece não mais dar conta das transformações que o compartilhamento de dados digitais vem instaurando desde a eclosão da Web 2.0. Tais leis foram cunhadas no seio de uma sociedade analógica e ainda não estão preparadas para lidar com as circunstancias que os contextos digitais apresentam. Apesar da suposta ilegalidade que há no compartilhamento sem autorização de músicas e vídeos digitais, essa ação já se instaurou como comum nas redes.

Atualmente a possibilidade de se reproduzir músicas digitais se estendeu da exclusividade dos aparelhos como iPod para os celulares e tablets, cada vez mais presentes na sociedade, e que vão além da mera reprodução da música.

Com o advento das plataformas digitais de vídeos, a qual tem no Youtube seu protagonista atual, a música digitalizada passa a também poder ser audiovisual. Pelos aparelhos individuais e portáteis a experiência criativa individual encontra recursos de

máquinas fotográficas, gravadores de som e filmadoras (aparelhos cujas técnicas para obtenção de qualidade se refinam a cada novo lançamento) para criar produções inéditas e compartilhá-las em tempo real nas redes. Com maior ou menor resolução e qualidade técnica, os músicos da internet passam a fazer os clipes de suas músicas. Vê-se aí mais um salto na autonomia que as redes digitais lhes atribuem. Não se é possível apenas criar e divulgar músicas inéditas, mas criar os videoclipes que mostrarão os rostos até então anônimos desses novos artistas.

O fato é que a digitalização da música, sua disponibilidade para download e seu compartilhamento digital, as tecnologias da comunicação (cada vez mais portáteis e personalizadas) e as plataformas de vídeos online surgem como agentes transformadores da cultura do século XXI. O próximo capítulo, portanto, se volta a refletir sobre a autonomia que leva os indivíduos a valerem-se desses recursos em busca do protagonismo digital.

1.6. Autonomia e Protagonismo

Além da promoção de uma nova cultura, com a expansão da Internet, surgiu uma série de movimentos de ação direta, com práticas sociais e comunicativas específicas, explicitando uma rede de relações e de novos conflitos sociais [...] (DI FELICE, 2012 p.34).

A proposta deste capítulo é analisar e entender os principais elementos que oferecem às redes digitais contemporâneas seu potencial democrático e participativo, características fundamentais para que manifestações culturais naturais de segmentos da sociedade historicamente marginalizados social encontrassem um campo fértil para fazer sua voz ecoar pela sociedade.

O desenvolvimento das novas tecnologias da informação e da comunicação é, ao mesmo tempo, a causa e o efeito do acúmulo de conhecimento e da ação desse conhecimento sobre conhecimento. Esse círculo virtuoso, conforme se desenvolve, mais culmina num empoderamento das sociedades e dos indivíduos, ao passo que, como observado até aqui, as revoluções tecnológicas em prol da comunicação democratizaram a produção e acesso a conteúdos, e isso parece ser um caminho sem volta, como toda revolução.

Assim, o empoderamento do indivíduo é responsável pelas transformações sociais cada vez mais rápidas e efetivas que testemunhamos atualmente. Antes de atuar o sujeito leva

em conta sua subjetividade e sua capacidade de fazê-lo, e é a autonomia em pensar seus próprios valores e interesses que lhe impulsiona a tornar-se um protagonista digital.

Segundo Manuel Castells, o conceito de autonomia pode se referir a atores individuais ou coletivos. “Autonomia refere-se à capacidade de um ator social tornar-se sujeito ao definir sua ação em torno de projetos elaborados independentemente das instituições da sociedade, segundo seus próprios valores e interesses” (CASTELLS, 2013, p. 168).

Quando atribuída à tendência cultural que enfatiza os projetos do indivíduo como supremo princípio orientador de seu comportamento, a autonomia torna-se propulsora da individuação. Acerca do termo, Castells ressalta a diferença entre individuação e individualismo. A individuação permite que os projetos individuais sejam adaptados à ação coletiva e a ideias comuns, exemplificando práticas ativistas como a preservação do meio ambiente ou a criação de uma comunidade digital. O individualismo, por outro lado, faz do bem-estar individual o principal objetivo de um projeto particular. (CASTELLS, 2013, p. 168).

O efeito é particularmente positivo para indivíduos com baixa renda e pouca qualificação, habitantes do mundo em desenvolvimento e mulheres. Aprovação, autonomia e reforço da sociabilidade parecem intimamente conectados à prática de entrar frequentemente em rede pela internet (CASTELLS, 2013, p. 170).

O fato é que no ciberespaço há autonomia para que cada ator pratique tanto a individuação quanto o individualismo. A causa disso é a democracia digital, em que indivíduos passam a ter voz para expressar-se, independentemente de seus objetivos.

Essas vozes ativas, individuais e subjetivas ecoam pelas redes num coro complexo, as quais em contato umas com as outras oscilam entre o dissonante e o afinado. Naturalmente, algumas vozes serão mais ouvidas que outras. O avanço que o ciberespaço impõe é que agora as vozes de grandes instituições não mais detêm o monopólio dos instrumentos dessa sinfonia para sobressair-se hegemonicamente. Os novos instrumentos digitais inserem-se na sociedade abrindo espaço para que novas vozes ecoem. Tais vozes podem ser a de um índio clamando pela preservação de sua cultura, de um jovem lutando por direitos ou de um novo artista de periferia musicando seus anseios junto a uma batida digital repetitiva, como em uma música rap ou Funk.

As redes sociais digitais baseadas na internet e nas plataformas sem fio são ferramentas decisivas para mobilizar, organizar, deliberar, coordenar e decidir. Mas o papel da internet ultrapassa a instrumentalidade: ela cria as condições para uma

forma de prática comum que permite a um movimento sem liderança sobreviver, deliberar, coordenar e expandir-se (CASTELLS, 2013, p. 166).

Nesse sentido, a semente que faz germinar manifestações sociais articuladas pelas redes, como Occupy Wall Street, os Indignados na Espanha e as Jornadas de junho e julho de 2013 no Brasil, é a mesma semente que fez vingarem as mais variadas produções artístico-culturais pelos ambientes digitais, como fenômenos variados da música pop mundiais, diversos artistas amadores que pelo Youtube alcançaram o sucesso, assim como o objeto que será analisado à luz dos estudos reticulares nos próximos capítulos deste trabalho, o Funk Ostentação.

Todas essas são vozes que alcançaram entonação de destaque social, seja individualmente ou ressoando junto a outras vozes cujas afinidades de interesses lhes atribuem harmonia, e se valeram das redes para isso. Quando uma voz, ou um conjunto delas, é intensa e amplamente ouvida, se destacando na sinfonia complexa das redes, eis aí o protagonismo digital. “Com isso, alguns grupos considerados “minorias” (mesmo que numericamente, culturalmente ou até economicamente não o sejam), ganham força de expressão e passam a influenciar a sociedade” (ANTUNES, 2002, p.100).

II – SOBRE O FUNK

O Funk brasileiro, manifestação cultural legítima nascida nos morros do Rio de Janeiro, local que lhe atribuiu a alcunha de Funk carioca, é um protagonista digital. No Brasil, manifestações culturais provenientes de camadas de base da sociedade sempre existiram antes do digital. Muitas se consagraram, como o samba, o axé, o forró, o maracatu, o brega e o sertanejo. Porém, seu caminho para o sucesso e o reconhecimento como manifestações culturais brasileiras legítimas enfrentaram caminhos longos e sinuosos, em que artistas estavam a mercê do julgamento elitizado de uma indústria cultural tendenciosa e orientada ao lucro de grandes gravadoras.

Os gêneros musicais populares nascidos na era digital também tiveram que enfrentar o preconceito das elites, porém os contextos digitais lhes concederam “atalhos” no caminho em busca de reconhecimento. O ciberespaço, conforme estudado até aqui, retira o monopólio comunicacional das mãos dos interesses de poucas instituições, que antes se configuravam como hubs na rede da indústria musical analógica. As redes digitais e as tecnologias da comunicação atribuem a essas manifestações artísticas todas as características que lhe são inerentes, como a manipulação digital da música em primeira instância e, posteriormente, a autonomia para o compartilhamento digital de seus produtos criativos.

Ainda que muitas vezes literalmente desafinadas e longe dos padrões estéticos e artísticos eruditos, as produções musicais do gênero Funk ecoam afinadas nas redes, entendendo-se essa afinação como a adequação desse conteúdo às afinidades de produção e consumo de atores dessa rede. Atores estes que, se valorizam essa produção, é porque se identificam com ela, porque seus valores individuais e coletivos são simbolizados tanto na forma quanto no conteúdo dessas produções.

Desse berço nasceram muitos ritmos que romperam os tradicionais filtros que até pouco tempo definiam o que é arte e o que não é, consagrando-se socialmente. A cultura hip-hop de São Paulo, o tecnobrega do Pará e o forró eletrônico do Nordeste são alguns desses exemplos. Para fins analíticos, nos aprofundaremos em apenas um dentre os diversos ritmos que encontraram no ciberespaço um campo fértil para seu desenvolvimento e disseminação, o Funk, e, mais especificamente, o Funk Ostentação.

2.1. Do *Funk* ao Funk carioca

O Funk é um gênero musical que já nasceu feito pelas e para as massas populares. Antes de instalar-se no arcabouço cultural brasileiro, o Funk já era um ritmo que embalava os bailes nas periferias de cidades nos Estados Unidos, onde se consagrava como manifestação artística e cultural típica da juventude negra e marginalizada. A origem do gênero *Funk* é datada da década de 60. O gênero é derivado da *soul music*, que, por sua vez, provém da mescla entre o *rhythm & blues* e a música gospel. O principal interventor desses ritmos foi James Brown que, por mudar o tradicional ritmo 2:4 para o 1:3, é considerado o inventor desse gênero musical. (MEDEIROS, 2006 apud LAIGNIER, 2008, p. 14).

Ao chegar ao Rio de Janeiro, na década de 70, o gênero Funk ainda remetia a um universo em que não havia produção originalmente nacional. Durante as décadas de 70 e 80 os bailes Funk já aconteciam amplamente nos subúrbios cariocas, porém apenas tocavam músicas 100% internacionais. Ainda assim, o movimento já vinha ganhando força a ponto de configurar o que Hermano Vianna, antropólogo pioneiro nos estudos do gênero, chamaria de “mundo Funk carioca”.

A característica básica do Funk carioca, assim como em grande parte de gêneros musicais afrodescendentes muito presentes na América Latina, é o elemento rítmico. Formouse, como o conhecemos hoje, sob a influencia do Funk dos anos 1960, passando por influencias do Rap estadunidense do final da década de 1970, bem como na batida eletrônica Miami Bass, dos anos 1980:

O miami bass é um gênero musical cujos elementos principais são algumas batidas eletrônicas com forte apelo dançante, a utilização de uma base musical formada por baixo sintetizado e camadas de teclado e melodias “adocicadas” com letras românticas. Entrou no Brasil em meados dos anos oitenta e tornou-se o gênero mais difundido nos bailes Funk realizados no Rio de Janeiro na segunda metade dos anos 80 e primeira metade dos anos 90. Sua forma estética foi a base para a concepção e produção das primeiras canções de Funk realizadas no Rio de Janeiro, inclusive sendo algumas destas apenas uma versão em português das canções originais em inglês (LAIGNIER, 2008, p.3).

Durante as pesquisas de sua tese de mestrado, concluída em 1987 e que mais tarde daria origem ao livro “O mundo Funk carioca”, Vianna interagiu com a emergente cultura Funk a ponto de ter regalado a Fernando Matos da Mata, o DJ Marlboro, uma bateria eletrônica que mudaria os rumos da música Funk no Brasil. Marlboro já atuava como DJ nos bailes desde 1977, mas depois de receber o presente de Vianna, inaugurou suas atividades como produtor:

A bateria que eu ganhei do Hermano em 1985 era o que eu precisava... eu podia fazer música dentro do baile, ou podia revolucionar, fazer minhas próprias músicas. Com a bateria você pode fazer o tipo de batida que você quiser... a batida é a coisa principal do baile... Eu tendo uma bateria para programar, fazer minha própria batida, eu achava aquilo muito bom, porque era a maneira de eu me expressar... e em cima daquela batida eu juntava outras coisas, outros sons [...] (DJ MARLBORO apud VIANA, 2010, p.11).

É a partir dessas experiências que em 1989 Marlboro lança o primeiro LP de Funk legitimamente carioca, o Funk Brasil, e abre espaço para que uma nova figura na cena Funk carioca surja: os MCs (Master of Ceremony) brasileiros, pessoas que cantam letras em português sobre a batida comandada pelos DJs.

Embaladas pelos MCs, as letras que surgiram ao longo dos anos 1990 traziam temas variados. Os primórdios do gênero brasileiro são pautados pela produção de músicas cuja temática ia de músicas mais românticas, os chamados Funks Melody, a narrativas de um cotidiano sofrido, como o Rap do Arrastão, de Ademir Lemos, passando por letras com bom-humor, como o Melô da Mulher feia, de Abdullah, primeiro Funk em português gravado.

*Quando estava triste o meu coração
Eu fui para um canto e fiz essa canção
(DJ, solta o solitário para todos os apaixonados)*

(Rap do Solitário - MC Marcinho, 1995)

Esconde a grana, o relógio e o cordão (cuidado, vai passar o arrastão). E o crioulo, o que diz: 'Mas o que foi que eu fiz?'

(Rap do Arrastão - Ademir Lemos, 1989)

Mulher feia, cheira mal como um Urubu.

(Melô da Mulher feia – Abdullah, 1989)

A produção de Funks em português atribui a essa cultura traços que acompanham o gênero até hoje: o protagonismo de camadas urbanas consideradas excluídas do mundo sócio-econômico hegemônico para falar sua realidade pela música.

Sendo assim, diferente do samba, principal elemento cultural representativo das categorias negro-pobre-favelado no Rio de Janeiro durante boa parte do século XX e cujos elementos percursivos eram (e ainda são) tocados acusticamente, o Funk, como teoriza Sá (2007), já pode ser considerado “música eletrônica popular brasileira”.

2.2. A função sintetizadora cultural do Funk

O Funk, assim como outros ritmos nascidos na era digital, tem no processo de *sampling* sua essência. A reinvenção do gênero se dá a cada nova música que surge. Cada nova produção do estilo traz inscritos traços culturais presentes nos diversos fragmentos digitais que compõem a inédita composição, seja ela musical ou audiovisual.

Nos primórdios do Funk carioca, no final da década de 80 e ao longo da década de 90, a batida que embalava as músicas do gênero baseava-se primordialmente no *Miami Bass*, que evoluiu para o “tamborzão” quando acrescido do tambor de influência africana em meados do ano 2000. Com isso, institui-se um padrão rítmico quase unânime para todas as músicas que são definidas pelo estilo. Esse traço lhe é característico e permite que uma música Funk seja facilmente identificável. Contudo, há outros elementos que transcendem sua batida padrão e complementam de sentido uma música Funk. Um deles é a “montagem”, prática em que, segundo o pesquisador do Funk carioca, Silvio Essinger (2005), sobre a batida do Funk os produtores jogam simplesmente frases soltas com as sílabas das palavras repetidas várias vezes e coladas juntas, seguindo um determinado padrão que produz efeito de grande força rítmica. Assim, o Funk reúne fragmentos sonoros diversos, que vão de sons de coxadas de sapo a rangers de motores, passando por rifes de guitarra, ritmos do axé, saxofones de músicas românticas e mais uma infinidade de sons que estão à mercê apenas da criatividade desses artistas. Tais fragmentos sonoros são introduzidos em harmonia com a batida padronizada, porém que, em sua composição em ordem, oferecem a originalidade particular da música.

Segundo o repórter e crítico musical Leonardo Linchote:

Há um jogo, uma dinâmica que remeto ao mecanismo do folclore ou das tradições populares, no ato de se cantar letras em português para músicas em inglês – procedimento feito nos primórdios do baile Funk, quando não havia uma produção nacional do gênero, que transformava “You talk too Much” do Run DMC, em “Taca Tomate” por exemplo. O ato de picotar o solo de sax de “Your Last Trick”, do Dire Straits, transformando o romantismo quase meloso em suíngue irresistível. A abertura para o faroeste estilizado extraído da dupla sertaneja Léo Canhoto & Robertinho e seu “Jack, o matador”. O uso do violão pop associado ao tamborzão em “Se ela dança, eu danço”. O canto dos puxadores de escola de samba (“eu só queeeero é ser feliz/Feliz, Feliz, Feliz”, ou em chamadas como Fé em Deus, DJ). Tudo interessa ao Funk (LICHOTE, , 2013, p.32).

Esses fragmentos de sons, ou *samples*, são símbolos muito característicos da música Funk. Em uma música com teor mais erótico, temática bastante recorrente nos Funks cariocas, é comum que se escutem “gemidos sexuais”, geralmente femininos, inseridos de forma rítmica junto à batida. Posteriormente, em um Funk Ostentação, sons de motores de carros e motos, ou até de caixas registradores, completam de sentido a composição musical e, no caso dos videoclipes, visual, ao serem sincronizadas com imagens de automóveis de luxo e dinheiro.

Se seu potencial agregador de estilos musicais variados é, por um lado, fruto da cibercultura em que foi gerado e evolui, por outro, têm no contexto brasileiro uma fonte cultural única e miscigenada que o alimenta, como afirma DJ Marlboro (2009, apud. VIANA, 2010): “O Funk não poderia ter sido criado em outro lugar a não ser no Brasil. O Funk é multicultural. Mostra que ele é cada vez mais brasileiro porque ele é a mistura de cultura como o brasileiro é.”

Assim, cada música de Funk é uma obra ao mesmo tempo completa e incompleta, afinal, seus fragmentos podem ser facilmente *sampleados* em novas produções, alimentando assim o círculo evolutivo-criativo do gênero. Tais obras encontram seu ponto de convergência na mensagem complexa de todo um universo cultural que transmitem.

2.3. O estilo “Funkeiro”

Em seu processo de consolidação no Brasil, nos anos 1990, o Funk carioca importou dos Estados-Unidos também a moda que deslumbrava a juventude por lá. A vontade dos jovens das periferias cariocas em se vestir como os rappers norte-americanos era refletida tanto nas roupas de marcas como Nike, Readley e Adidas, que apareciam quase como um uniforme dos “Funkeiros” da época (ainda que, por conta do alto custo, muitas vezes eram

adquiridas suas réplicas “piratas”), quanto nas letras de Funks que surgiam, as quais exaltavam o estilo dos frequentadores de bailes Funk:

*Eu sou Funkeiro ando de chapéu
Cabelo enrolado, cordãozinho e anel
Me visto no estilo internacional
Reebok ou de Nike sempre abalo geral*

*Bermudão da Ciclone, marca original
Meu cap importado é tradicional
Se ligue nos tecidos do Funkeiro nacional
A moda Rio-Funk melhorou o meu astral*

(Rap da Diferença – MCs Dollores e Marquinhos, 1995)

Essas narrativas que promoviam o ideal de como um Funkeiro deveria se vestir podem ser consideradas os primeiros esboços da busca por uma identidade que encontraria na maneira de se vestir mais um artifício para sua construção. Segundo Antunes (2002, p.94):

Nos últimos 50 anos, a ascensão das subculturas – pequenos subgrupos sociais marcados por seu estilo (como hippies, punks etc) – tem reforçado o papel da aparência como um fator fundamental para a identificação da associação de um indivíduo de um grupo. Com os signos tribais, códigos de vestimenta identificam os membros desses grupos, que frequentemente são chamadas de tribos urbanas.

Essa tendência, já observada nos primórdios do Funk carioca, viria a culminar, anos mais tarde, em seu subgênero musical Funk Ostentação e na formação de seu estilo, processo a ser analisado posteriormente nesse trabalho.

2.4. Violência e estigma no Funk

O fato é que retratando temas recorrentes na vida do jovem pobre, o Funk conseguiu promover uma estética que exalta um pertencimento a um grupo específico, até então carente simbólica e tecnicamente de vias para expressar-se. Com isso, os bailes eram cada vez mais numerosos e constantes e o Funk conquistava cada vez mais o gosto das massas a ponto de chamar atenção da Rede Globo, maior emissora do país, no momento em que DJ Marlboro foi

chamado para participar do programa de TV Xuxa Park, permanecendo no ar durante 3 anos (VIANA, 2010, p.5).

Tanta exposição foi responsável por introduzir o Funk em grandes gravadoras, criando artistas de exposição nacional, como os MCs Claudinho e Buchecha e Latino. Entretanto, a narrativa nua e crua do sofrimento das classes pobres presentes em boa parte das músicas do gênero incomodava a opinião pública elitizada brasileira.

Durante os anos noventa, a forte cobertura midiática sobre o gênero não se restringiu em promover artistas, mas também em retratar, muitas vezes de maneira sensacionalista, todo universo cultural do Funk, com destaque para seus pontos negativos. Os chamados “Proibições”, Funks que traziam letras consideradas chocantes, tais como erotismo explícito e apologia ao crime, somados à onda de violência que atingia os bailes Funk e se estendiam para outros espaços públicos, como praias, recebiam intensa cobertura midiática e contribuíram para que o preconceito com todo o gênero crescesse, associando-o a facções criminosas.

O não-reconhecimento do outro como sujeito de interesses e aspirações representa nada mais do que uma forma de sociabilidade que por hora não se completa, porque regida por uma lógica de anulação do outro como identidade. Como seria de se esperar, os habitantes dos espaços empobrecidos das grandes metrópoles brasileiras são tidos como marginais, ou seja, tudo aquilo que a sociedade considera como impróprio (MARTINS, 2003, p.19).

Como resultado desse estigma, nos anos 1990 “o termo “Funkeiro” substitui o termo “pivete” passando a ser usado emblematicamente na enunciação jornalística como forma de designar a juventude “perigosa” das favelas e periferias da cidade.” (HERSCHMANN, 2000, p.69)

O documentário “Funk Rio”, de 1994, dirigido por Sergio Goldenberg, faz um recorte empírico da fase mais intensa na consolidação do gênero Funk carioca. Nele, percebemos que os bailes representavam para os jovens das periferias tanto um espaço de entretenimento e sociabilidade, quanto um ambiente para extravasarem por meio da violência toda tensão de um cotidiano sofrido, pautado pela pobreza, desigualdade social e pelo preconceito.

Quem tem poder quer ficar com o mundo sozinho só pra eles, se eles pudessem mandar matar todo mundo que é pobre era ligeiro, mas eles não manda matar que eles precisa de empregado (Bebeto, FUNK RIO, 1994).

A fome é um fator principal que ajuda a violência hoje em dia, muita gente é

revoltada, vai pro baile revoltado - Eu não tenho nada dentro de casa, eu não tenho nada a perder (Alex, FUNK RIO, 1994).

A revolta observada nesses relatos dos jovens frequentadores dos bailes Funk traduz muito do que a cultura Funk absorvia na década de noventa. Ainda que em menor intensidade, a presença da violência no universo Funk segue vigente atualmente. Desde 2010, cinco MCs, um DJ e um empresário de Funk foram mortos no Estado de São Paulo. O mais recente assassinato ocorreu em julho de 2013, quando MC Daleste, um dos mais ilustres ícones do Funk Ostentação de São Paulo, foi morto em cima do palco durante um show na cidade de Campinas com um tiro no peito. O momento de sua morte foi filmado com celulares por varias pessoas que viam o show e publicado no Youtube, reverberando pelas redes sociais e exaltando os ânimos tanto de outros artistas do gênero e simpatizantes, que prestaram digitalmente suas homenagens, quanto de pessoas carregadas de rancor e preconceito não apenas com Daleste, mas com todo o gênero Funk. Essas últimas chegaram a reverenciar a morte do MC alegando que por já ter feito músicas de apologia ao crime tenha criado as circunstancias de seu assassinato - ainda não esclarecido. O fato desse gênero musical ainda refletir muito da realidade das periferias contribui para que a violência e o preconceito ainda parem sobre ele.

A despeito da violência e da estigmatização, os anos 1990 e 2000 foram pautados por uma crescente e vibrante produção musical no Funk, que continuaria desenvolvendo uma estética e linguagem tipicamente brasileiras e carregadas de símbolos das periferias, inicialmente as do Rio de Janeiro, mas posteriormente das camadas pobres de todo o Brasil.

2.5. Funk carioca atual

O Funk no Brasil sempre teve seu campo de simbolismos muito atrelado ao Rio de Janeiro. Seu berço, onde nasceu, cresceu, se reproduziu ainda dita ritmos e tendências que nos permite afirmar que o gênero em sua cidade natal ainda está bem longe da “morte”. A cena “Funkeira” carioca ainda é a mais forte do Brasil, mantendo um ambiente cultural regional ativo, repleto de bailes já consagrados e figuras de extrema importância para o gênero, como Mr. Catra e Valesca Popozuda. Tais artistas são alguns dos responsáveis por impulsionar o Funk carioca para a agenda midiática nacional, seja pela polêmica em misturar em suas músicas temas como sexo, religião e violência, no caso do primeiro, seja pelo fortalecimento da figura da mulher como protagonista no Funk, no caso da segunda. Além disso, o Rio de

Janeiro ainda gera novas produções do gênero que, não raro, atingem sucesso internacional alçados nas plataformas digitais para tanto. O grupo de funk “Os Leleks”, “bonde” (assim é chamado um grupo de artistas ou grupo de amigos no universo semântico do Funk) que, com um vídeo amador feito pelo celular, já alcança a marca de 40 milhões de visualizações no Youtube em outubro de 2013 e é um exemplo de como a cidade que criou o Funk no Brasil ainda pulsa criatividade.

Contudo, o fato é que o Rio de Janeiro não detém mais o monopólio sobre o gênero que observávamos até pouco tempo atrás. O sucesso e repercussão do estilo já lhe impulsionaram à visibilidade - e apropriação – de regiões em todo o Brasil. Nesse processo de diáspora do gênero, o Funk consolida-se como linguagem das massas brasileiras e como tradução legítima de suas frustrações e anseios e, quando chega a São Paulo, dá voz aos novos e pulsantes desejos dos jovens das periferias paulistas. Surge, aí, o Funk Ostentação.

III - SOBRE O PROTAGONISMO NA E PELAS REDES – O CASO DO FUNK OSTENTAÇÃO

3.1. São Paulo: do hip-hop ao Funk

Durante as últimas décadas, enquanto o Rio de Janeiro tinha no Funk seu movimento cultural de periferia mais marcante, São Paulo via a cena hip-hop crescer cada vez mais forte entre as classes sociais menos favorecidas da cidade.

Ainda que vivenciando duras realidades parecidas, pautadas pela pobreza, desigualdade social, falta de oportunidades, indiferença e preconceito, mazelas que assolam tanto as classes pobres cariocas como as paulistanas, a maneira que cada uma dessas localidades encontrou para confrontar esse sistema e tentar fazer ouvir suas lamentações por meio da música tiveram sua evolução sob estéticas e temáticas diferentes. Enquanto o Rio de Janeiro encontrava no Miami Bass e no Tamborzão as batidas que pautariam o discurso do Funk carioca, São Paulo inspirou-se na combatividade de já consagrados grupos de rap norte-americanos, como o Public Enemy, para tecer a estética do rap.

Sobre essa distinção de maneiras em se manifestar realidades por meio da música, o repórter e crítico musical Leonardo Lichote observa que as almas dessas duas cidades, ao abrigar as vocações de cada local, podem ser consideradas fatores agravantes dessa diferença de discurso:

Se o Rio é Solar, São Paulo é cinzenta. Se o Rio é hedonista, São Paulo é responsável. Se o Rio é sorridente, São Paulo é séria. Construíram-se, assim, dois discursos fundamentais – e opostos – a partir da periferia brasileira. O hip-hop de São Paulo via o Funk como alienante – apesar de a crítica social estar presente, à maneira carioca, de forma contundente no “Rap da Felicidade” e no Rap do Silva”, por exemplo. Para o Funkeiro, o rap paulistano soava chato, puro discurso antidança – apesar de suas bases carregarem lições de mestres do ritmo (americanos e, cada vez mais, brasileiros) (2013, p.33).

Essa distancia hoje é menor. Ao abrir espaço para a disseminação de qualquer gênero musical, o ciberespaço cria um ambiente rico em diversidade sem o potencial totalizador e hegemônico que determinava os produtos que seriam consumidos em larga escala em tempos analógicos. O resultado disso é a apropriação e ressignificação regional de elementos musicais produzidos em regiões muitas vezes geograficamente distantes, na formação de gêneros

inéditos como resultado da miscigenação de culturas que esses contextos digitais impulsionam. O surgimento do Funk em São Paulo é um exemplo derradeiro disso.

O Funk Ostentação funde as batidas do Funk carioca com as temáticas tradicionais do gênero rap estadunidense atual, a exemplo de artistas como 50 cent e Lil Wayne, cujo discurso já há algum tempo trazia os signos da riqueza, como carros, joias de ouro e mulheres em abundância. Ao fazê-lo, tal gênero musical toma um rumo diferente do tradicional discurso combativo que dava o tom ao rap feito em São Paulo.

Fazendo-se valer dos elementos provenientes dessas duas vertentes musicais e os ressignificando a partir de sua particularidade regional, o Funk Ostentação não anula seu precursor conterrâneo, o rap paulistano, pelo contrário, bebe também em sua fonte para somar ao arcabouço cultural das periferias do Estado uma nova maneira de discursar pela música a realidade de classes menos favorecidas, transformando a cena cultural de periferia ao mesmo tempo que lhe atribui maior visibilidade.

Se a cultura hip-hop e seu elemento musical, o rap, prioritariamente busca confrontar a desigualdade social presente na sociedade brasileira, retratando o cotidiano nu e cru das periferias, o Funk Ostentação encara essa desigualdade não mais a partir de uma crítica social contestadora, mas do engajamento escancarado nessa lógica capitalista, na qual o status social da pessoa é maior conforme maior seu poder financeiro.

3.2. O Funk Ostentação

Segundo o DJ Baphafinha (FUNK OSTENTAÇÃO – O FILME, 2012), um dos primeiros DJs de Funk do Estado de São Paulo, o Funk chegou à cidade de Santos em 1995, trazido por Lourival Fagundes, dono da discoteca Footloose, que trouxe para a baixada equipes de som do Rio de Janeiro e deu início à cultura Funk em São Paulo. Nessa época ainda havia poucos DJs que tocavam o estilo ainda acanhado, recluso a poucas casas noturnas e bastante ofuscado pelo rap, que, nessa época, estava no auge.

A primeira música Funk a fazer sucesso na baixada santista é credenciada à dupla de MCs Jorginho e Daniel e leva o nome “Fubanga Macumbeira”, cuja letra era bem-humorada, como são muitos dos Funks produzidos até os dias de hoje. Abordando temas como a criminalidade e o erotismo, o Funk paulistano na década de 90 e até meados de 2008 teve sua

trajetória de sonoridade e temática ainda semelhante àquela do Funk carioca. A crescente popularidade do gênero na Baixada Santista no passar desses anos foi angariando adeptos, e com novos artistas e novas produções, o estilo foi reciclando-se e aproximando-se de uma identidade cada vez mais particular que o distanciava de seu precursor carioca, culminando então no sucesso do estilo original Funk Ostentação, em 2011.

Esse novo gênero do funk é denominado Ostentação pelos próprios artistas envolvidos em sua produção, que, não raro, citam a palavra “Ostentação” em suas músicas. Tal gênero pode ser definido como a vertente do Funk que possui letras em que os artistas falam sobre uma vida de luxo e as regalias que ela lhes oferece, descrevendo nas músicas e ostentando nos vídeos os objetos caros que possuem, como carros, motos, bebidas de luxo, joias de ouro etc., não se esquecendo de citar suas marcas.



Figura 3. MC Daleste no videoclipe de Ostentação “São Paulo”, Direção: Renato Barreiros, 2012 (printscreen do vídeo no Youtube)

Se a gestação do Funk Ostentação se deu na baixada santista, seu nascimento para o Brasil aconteceu na cidade de São Paulo. Foi na capital do Estado que o novo gênero musical encontrou espaços para festivais maiores, que viriam a revelar novos artistas, e onde viriam a se concentrar os recursos técnicos que o projetariam ao sucesso em escala nacional: a produção audiovisual de suas músicas. O tema ostentação sempre esteve presente de alguma maneira nas músicas Funk, tanto carioca (como já observado neste trabalho na letra do Rap da Diferença) quanto paulista, porém a introdução da linguagem visual à produção musical extrapolaria o marasmo meramente auditivo que até então definiam o embrião do gênero.

Se pudéssemos resumir o Funk Ostentação em uma segunda característica (a primeira seria a própria ostentação, obviamente), essa seria “visual”. Pela primeira vez na história do Funk paulista, as letras das músicas receberam seu equivalente visual numa produção profissional de custo efetivamente mais baixo do que os custos de produção de um vídeo clipe tradicional, aos moldes das grandes empresas produtoras. Com isso, os diversos artistas que já galgavam seu sucesso cantando, gravando amadoramente e divulgando virtualmente suas músicas, conseguiram produzir seus videoclipes com qualidade de recursos que não deixa nada a se desejar perante uma produção audiovisual de uma grande produtora.

O primeiro clipe de Funk Ostentação foi “Imagina Eu de Megane”, do ex-pedreiro, MC Boy do Charmes, em 2011. Dirigido, montado e finalizado ainda na baixada santista por Konrad Dantas, o “Kondzilla”, o clipe inaugura o gênero como o conhecemos hoje.

A partir daí, o sucesso veio rápido. A eclosão do estilo Ostentação ganhou o gosto dos jovens das periferias da capital e conquistou um espaço que antes apenas o rap havia conquistado.

3.3. A fórmula da Ostentação

Konrad Dantas é um dos grandes responsáveis pelo atual sucesso do Funk Ostentação. Tendo dirigido a maioria dos clipes que impulsionaram o gênero, Kondzilla criou a linguagem visual que vêm sendo adotada até os dias de hoje, dois anos após o primeiro clipe de Funk Ostentação e cuja fórmula sofreu até agora poucas alterações.

A gente se propôs a mudar a linguagem, a mudar toda essa estética, porque todas as pessoas que tinham capacidade técnica para executar o trabalho tinham um preconceito absurdo, odiava Funk do fundo do coração, tá ligado? Daí surgiu um novo segmento pro Funk, a galera começou a entender que se não fizesse videoclipe ia ficar para trás. O público começou a cobrar (Konrad Dantas, FUNK OSTENTAÇÃO – O FILME, 2012).

Essa fórmula consiste em basicamente mostrar no clipe, da maneira mais fidegnina possível, todos os elementos de luxo descritos na música. Ou seja, no trecho da música “Imagina Eu de Megane”, quando MC Boy do Charmes canta: “Imagina Eu de Megane, ou de 1.100, Invadindo os baile, não vai ter pra ninguém, Nosso bonde assim que vai, é euro, dolar e nota de 100”, tanto o carro, quanto as notas são mostrados, ou melhor dizendo, ostentados no vídeo pelo artista.

Somam-se a isso muitas pessoas se divertindo ao som da música, representando o “bonde”, ou grupo de amigos cuja afinidade em comum é o gosto pelo Funk e pelo luxo, o que atribui ao artista a imagem de popularidade que o status social atingido pela riqueza supostamente lhe angaria.

Por fim, adiciona-se o elemento feminino, quase unanimemente objetificado nos clipes do gênero, que predominantemente são protagonizados por artistas homens. Nesses clipes, a presença de muitas mulheres em trajes de banho ou com pouca roupa, dançando em meio ao luxo que completa a linguagem audiovisual da ostentação, é, ao que parece, o “fim de todos os meios”, ou seja, conseguir status social por meio do luxo e da ostentação é um caminho para conseguir estar rodeado por mulheres, reafirmando o status social de poder masculino embasado no machismo fortemente enraizado na cultura brasileira, que prediz que homens que conseguem ter relações sexuais com a maior quantidade de mulheres, e com as consideradas mais belas, têm maior prestígio em seus ciclos sociais. Dá-se aí o círculo virtuoso do Funk Ostentação. Sua explicação, conforme MC Boy do Charmes canta em sua música, é que “Dinheiro traz dinheiro, e dinheiro chama mulher” (a despeito disso, observamos um aumento na presença feminina como artistas do gênero Funk, fato que será abordado mais profundamente no capítulo 3.7).



Figura 4. MCs Samuka e Nego no videoclipe de Ostentação “Tá Bombando”, Direção: Konrad Dantas (Kondzilla), 2012 (*printscreen* do vídeo no Youtube)

Com isso, o gênero Ostentação inaugura uma estética nova no Funk.

3.4. A identidade no Funk Ostentação

O Funk Ostentação concretiza no Brasil o que a pesquisadora Tricia Rose já falava sobre o hip-hop nos anos 90: "É um teatro contemporâneo para os desprivilegiados, que interpretam inversões de status e hierarquias, invertendo e subvertendo o script dominante (LEMOS, 2012).

A definição de uma identidade e linguagem próprias de grupos sociais específicos já vinha ganhando força desde as primeiras multiplicações de pontos de vista que os meios de comunicação analógicos começaram a promover na sociedade. A digitalização dos meios de comunicação intensifica e acelera esse processo, dando aos indivíduos mais estímulos e autonomia para construir suas identidades de modo menos atrelado aos padrões definidos pela relação com os grupos sociais a que fazem parte. Martins (2003, p.19) afirma que se outrora as identidades modernas eram territoriais e quase sempre monolíngüísticas, consolidando na subordinação de regiões e etnias dentro de uma nação, por outro lado, as identidades pós-modernas aparecem como transterritoriais e multilíngüísticas.

Nesse sentido, Antunes aponta:

Como estrangeiro e sem vínculos sociais fortes, o indivíduo participante de uma sociedade pós-moderna precisa "construir" sua identidade, pois não mais a recebe pronta em seu ambiente. Para isso, esse indivíduo tem que escolher assumir uma postura ativa com relação a ela e escolher, dentre os estímulos oferecidos, quais são os mais adequados à sobrevivência e destaque social (2002, p.83).

Assim, a identidade na pós-modernidade irá se formar de acordo com a "interatividade" entre diferentes estímulos à disposição e os diferentes valores que cada um deles detém, numa combinação cujo parâmetro será definido individualmente.

O modelo de identidade seguido pelos artistas do gênero Funk Ostentação apresenta certo padrão – ainda que um padrão maleável. Isso acontece porque, segundo Antunes (2002, p.84), para cada novo encontro – que pode ser sua apresentação em um baile ou a criação de uma nova música ou videoclipe - o indivíduo deverá escolher – mesmo que inconscientemente – qual será a identidade e papel a representar, da mesma forma que deverá se lembrar dessa identidade quando esses encontros se repetirem, de modo que estabeleça harmonia e constância em sua personalidade. Para que se assuma como um artista de Funk Ostentação, espera-se que o artista assuma uma identidade que condiga com os valores que sustentam o gênero. Os objetos simbólicos como a música, a vestimenta, a linguagem podem servir nesses grupos como mecanismos através dos quais a identidade passa a ser definida (MARTINS, 2003, p.19).

A atual concepção de “moda” é responsável por impulsionar a construção identitária em um mundo moderno líquido. Siammel (apud. BAUMAN, 2013, p.25), sugere que “a moda é uma forma de vida particular, que procura garantir o acordo entre uma tendência no sentido da igualdade social e outra no sentido do isolamento social”.

Sobre essas duas forças opostas da moda, Antunes afirma:

Cada indivíduo quer pertencer a um grupo social maior, mas ao mesmo tempo não estar tão preso a ele a ponto de não ter individualidade. Parece haver, na sociedade atual, uma necessidade de se ser social e individual ao mesmo tempo, e a cultura popular é a principal candidata a arena para a negociação entre esse complexo conjunto de desejos frequentemente contraditórios. (2002, p.100).

Deste modo, além do advento dos contextos reticulares, outros fatores de ordem social e econômica contribuem para que um fenômeno como o Funk Ostentação surja.

3.4.1. Ostentação e Consumo

A popularmente chamada “ascensão da Classe C”, camada que representa hoje aproximadamente metade da população do país, segundo último o Censo do IBGE, caracteriza o aumento do poder aquisitivo das classes sociais que até pouco tempo conviviam fortes restrições em seu consumo, o que lhes obrigava a consumir apenas o necessário para sobreviver. Soma-se a isso o aumento das taxas de emprego, o aumento das linhas de crédito e de parcelamento de compras no país. Em tal conjuntura, objetos de desejo que esses grupos sempre almejavam, mas não tinham condições de comprar, finalmente puderam ser adquiridos. Assistiu-se aí à explosão do consumo de categorias como imobiliária, vestuário, eletrodoméstica e eletrônica. Com isso, pessoas que antes dependiam de lanhouses para acessar a internet, passaram a ter seus próprios computadores e, mais recentemente, seus smartphones e tablets, repletos de recursos multimidiáticos e com acesso instantâneo à internet.

Está configurado o contexto propício para que um movimento como o Funk Ostentação se desenvolva: com maior poder aquisitivo e mais dispositivos móveis em circulação, mais pessoas passam a armazenar músicas e em maior quantidade, além de passar a poder escutá-las em qualquer lugar que estejam. A mobilidade também amplia o acesso às redes digitais, o que intensifica o fluxo de compartilhamento desses conteúdos entre os usuários.

Essa condição da economia liberta o frenesi consumista pela busca de um status social historicamente distante. O sentimento de celebração ganha força nos discursos das classes marginalizadas. As periferias passam a não mais restringir-se em combater a desigualdade social e a marginalidade social e econômica que sempre lhe foram impostas - como sempre fez o rap em São Paulo - e se tornam novos “caçadores” (BAUMAN, 2013) em busca da satisfação e status social pelo consumo.

Segundo análise de Antunes (2002, p.88), ao assumir uma nova identidade o indivíduo dispensa certos vínculos e se apropria de outros, em um processo equivalente aos tradicionais “ritos de passagem” das sociedades tradicionais. Nesse caso, a ascensão econômica poderia se configurar como um acontecimento externo que impactará na formação de uma nova identidade desse indivíduo.

Ao que parece, no mercado são colocados à disposição juntos diferenciados elementos do “identikit” do eu numa ampla gama de identidades que podem ser usados diferentemente, isto é, que produzem resultados diferentes uns dos outros e que são assim personalizados, feitos sob medida para melhor atender às exigências da individualidade como parte de um estilo de vida especial, de modo que o consumidor em perspectiva possa conscientemente adquirir símbolos da auto-identidade que gostaria de possuir. (BAUMAN, 1998 apud MARTINS, 2003, p.21).

Assim, no Funk Ostentação, a tal “liberdade” em se construir identidades menos atreladas às territorialidades e às grandes narrativas se dá na égide do capitalismo. Com a nova conjuntura que intensifica o consumismo esses indivíduos passam a buscar construir suas identidades segundo a lógica hiperconsumista em que a riqueza e a luxúria são percebidos como “sistemas simbólicos” asseguradores de um status social de poder e dominação entre classes, segundo Pierre Bourdieu (2007, p.11):

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os “sistemas simbólicos” cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra [...]

O consumo é parte essencial do estilo ostentação. É importante para ambos, artistas e fãs, estarem adequados a aos padrões do estilo para se afirmarem como indivíduos no grupo. Dentre os objetos simbólicos, a vestimenta aparece como requisito primordial na construção da identidade. Marcas como Oakley, Nike, Armani, Ecko e Lacoste são constantemente mencionadas nas letras das músicas e amplamente usadas por esses Funkeiros.

Comprar um determinado vestuário, portanto, passa a ser quase a condição de circulação no espaço público, gerando uma identificação valorizada que assume papel

importante na simbolização das diferentes identidades no interior desse universo juvenil. Testemunhamos essa condição no relato do MC Dedê, um expoente do gênero, no documentário “Funk Ostentação – O Filme”, de 2012, dirigido por Kondzilla:

Eu comecei a fazer Funk Ostentação quando a gente começou a colar nuns bailes. A gente colava com um sapatinho meio rasgado e tal, via aquela rapaziada colar “nuns kit”. Na época tava muito na moda da Oakley, e a gente sempre teve também uma vontade de ter uma coisinha, então o que acontece: eu comecei a escrever música de ostentação [...] Então a galera começou curtir, tanto que a gente começou a colar em muitas periferia, e a gente ficou até meio surpreso, a molecada, as vezes que não tinham condições e tal, comprava aqueles “Romeo 2”, tudo réplica, eu tinha uma réplica também, e todo mundo virou febre, febre mesmo nas periferias. (MC Dedê, FUNK OSTENAÇÃO – O FILME, 2012).

Com a melhoria econômica das classes D e C, cada vez mais essas pessoas estão conseguindo adquirir tais produtos originais. Para eles, isso é motivo de orgulho, ao não usar um produto “réplica”, essas pessoas exaltam seu esforço e superação em conseguir comprar um produto que antes era reservado às classes mais ricas.

Na cultura da ostentação, o indivíduo almeja destacar-se dos outros de seu grupo social angariando maior status via consumo exacerbado, ao mesmo tempo que deseja manter-se inserido nesse grupo, que representa seu ciclo de sociabilidade e sua origem humilde. Notamos isso em diversas músicas do estilo, a exemplo da música “Onde eu chego eu paro tudo” (2011), do MC Boy do Charmes, que após ostentar marcas caras, se auto proclama “humilde”:

BMW, Audi Q7

Um Infinity Camaro

Nois dá banho nas piranha

Com o champanhe do mais caro

E no meu vocabulário

Não existe economia

Nois investe no poder

E usufrui da putaria

Não é imaginação

É a realidade

*Já virou passado
Miséria e necessidade*

*Não traz felicidade
Mas afasta a tristeza
Talvez minha humildade
Seja minha maior riqueza*

O consumo, portanto, é visto como a alternativa para a superação das injúrias que tal grupo social sempre sofreu. Aqueles que conseguiram alcançar algum sucesso se apresentam como exemplos a serem seguidos pelos outros indivíduos de origem pobre, criando com eles um vínculo ao mesmo tempo de superioridade e empatia, como canta MC Tchesko em sua música “É bem assim que a gente tá” (2012):

*Vim de uma quebrada pobre
Mas minha rica vontade
Fez correr atrás do corre
Não seja lock vá em frente que nem eu
Tive muita fé em deus
Olha o que aconteceu*

*Antigamente era só role de bike
Agora é nave na pista de Amarok
Porsche Cayene, 1100 pra cilindrar
Olha como é que nois tá
Nessa vida nível A*

3.4.2. Linguagem da Ostentação

A linguagem também se configura como elemento manipulado – consciente ou inconscientemente - em busca de aceitação ou destaque. O uso particular de certas formas de linguagem seja no uso de gírias, códigos ou jargões são códigos de linguagens restritos e somente reconhecidos em sua totalidade pelos membros do grupo que o usam (ANTUNES, 2002, p. 15).

O Funk, assim como o rap, possui uma linguagem própria dos grupos sociais que movimentam o gênero musical. É a partir do uso dessa linguagem, repleta de gírias, desvios da norma culta e jargões próprios, que os gêneros musicais confeccionam um campo semântico acolhedor, pelo qual esses jovens se identificam. A linguagem invade a cena poética e gera identificações como parte de um diálogo comum (SILVA, 1998, apud. MARTINS, 2003, p.21).

O rap em São Paulo busca confrontar as injustiças que esses grupos sociais enfrentam a partir da construção de imagens claras dos atores opressores em suas narrativas, simbolizados pela figura do “playboy” (ou “boy”), e dos oprimidos, jovens que moram na periferia, comumente representados por “manos” ou até por “vida loka” (termo usado por criminosos ou simpatizantes para descrever a vida que levam, tentando dar uma conotação positiva). Em suas letras, o rap busca exteriorizar a indignação com a desigualdade social e concentra suas críticas, muitas vezes, na figura do “boy”, a qual agrega uma série de códigos que representam os elementos que oprimem os mais pobres. Esses códigos são a cor da pele (geralmente branca, enquanto as periferias são habitadas majoritariamente por negros e pardos) a indiferença, a arrogância, a injustiça e a ostentação.

Na letra de “Hey Boy” (1993), do mais emblemático grupo de rap paulistano, Racionais MCs, percebemos a presença da indignação do pobre quanto ao sistema, condensando essa raiva na figura do “boy”:

*Hey boy o que você está fazendo aqui
Meu bairro não é seu lugar
E você vai se ferir
Você não sabe onde está
Caiu num ninho de cobra
E eu acho que vai ter que se explicar
Pra sair não vai ser fácil
A vida aqui é dura
Dura é a lei do mais forte
Onde a miséria não tem cura
E o remédio mais provável é a morte
Continuar vivo é uma batalha
Isso é se eu não cometer falha*

*E se eu não fosse esperto
Tiravam tudo de mim
Arrancavam minha pele
Minha vida, enfim.*

No Funk Ostentação termos comuns nos discursos das periferias paulistanas, como “boy” e “vida loka”, recebem nova significação. Nesse sentido, termos que representavam figuras antes opostas se aproximam, ao passo que o Funk Ostentação se orgulha tanto da riqueza - condição típica dos “boys” - quanto da origem pobre.

*Bolso esquerdo só tem peixe,
E o direito tá cheio de onça,
Ai meu deus como é bom ser vida loka.*

*De carrão, de motona,
O bagulho te impressiona,
Ela brisa, ela olha, ela pisca, ela chora,
Só pra andar de navona,
Ai meu deus como é bom ser vida loka.*

*Traz bebida pras gatona,
Deixa elas malucona,
Camarote, área VIP, baladinha monstra,
Ai meu deus como é bom ser vida loka.*

(Como é bom ser vida loka - MC Rodolfinho, 2012)

Na música de MC Roldofinho, a vida de luxo, regada a muito dinheiro (com o “peixe” representando as notas de cem reais, e a “onça” as de 50 reais), carros importados (a “navona”) e mulheres (as “gatona”), é endossada pelo refrão “Ai meu Deus, como é bom ser vida loka”, que atribui a esses relativos símbolos de poder elementos de construção da identidade que aqueles que produzem e consomem Funk Ostentação ambicionam. Percebemos, inclusive, que no discurso do Funk Ostentação o termo “vida loka” passa a não mais representar uma pessoa que leva a vida do crime, mas uma pessoa de origem humilde.

Isso porque o discurso de apologia ao crime, bastante presente em músicas de rap e de Funk anteriores ao estilo, não é visto com bons olhos pelos atores da rede da ostentação. Assim, tais termos que remetem à criminalidade paradoxalmente aparecem dentro de um discurso que exalta a ostentação não como fruto do crime, mas como fruto do trabalho duro e da superação.

Na música “Tá Patrão” (2012), de MC Guimê, também notamos a preocupação na construção de uma identidade que alie a riqueza e a origem humilde:

*Quando dá uma hora da manhã é que o bonde se prepara pra Vibe
Abotoa sua pólo listrada da um nó no cadarço do tênis da Nike
Joga o cabelo pra cima ou põe um boné que combina com a roupa
A picadilha pode ser de boy, mas não vale esquecer que somos vida loka*

“Picadilha”, no discurso de periferia significa estilo, maneira de se vestir. Nos cliques do Funk Ostentação, cada pessoa representada está “portando” objetos caros, representados pelas marcas ostentadas, mas, como sugere Guimê, “não vale esquecer que somos vida loka”, quer dizer, apesar de se apropriarem de alguns símbolos da realidade do “boy”, a origem humilde deve ser lembrada e respeitada pelos adeptos do gênero.

O termo “portar” é outro um exemplo importado do campo semântico criminal, em que costuma remeter ao porte de drogas ou de armas. Tal termo é amplamente aplicado no discurso do Funk no sentido de “possuir” ou “vestir”, como na música do Bonde da Juju, uma das precursoras do estilo Ostentação, cujo refrão afirma: “Nois só porta Oakley”. Deste modo, inserido no novo campo semântico que esse gênero de Funk inaugura, “portar” é mais um exemplo de palavra cujo sentido é ressignificado.

Assim, semelhante ao papel da vestimenta, a linguagem assume um importante papel na construção da identidade do Funkeiro da ostentação. No ciberespaço, os interlocutores do gênero concordam em fazer parte desse jogo ao colaborarem para a construção desse discurso que se configura como uma ““espécie de código de vestimenta” para as palavras, conceitos e ideias que, combinados, constroem uma persona e transmitem uma mensagem” (ANTUNES, 2002, p.262).

3.4.3. Da imaginação à ostentação

Ao se selecionar aleatoriamente os perfis do Instagram ou Facebook de um fã do gênero Funk Ostentação, provavelmente deparar-se-á com uma construção de identidade digital que se assemelha à dos artistas do gênero mais famosos. Fotos da pessoa com seus “kits” permearão esses perfis ao lado dos links para videoclipes de Funk, muitas vezes gravações feitas do celular da própria pessoa cantando sua própria ostentação. Entretanto, ainda com todas as variáveis já analisadas que configuram a conjuntura da ostentação, a maioria dos fãs do gênero ainda está longe de vivenciar a realidade do “boy”. Isso porque, mesmo com acesso cada vez maior às tecnologias de comunicação e conectividade e com melhores condições financeiras para eventualmente comprar um tênis ou perfume caro, a massa consumidora do estilo ostentação ainda está bem longe de levar a vida de luxo exagerada que veem nos videoclipes do estilo.



Figura 5. Kit. Foto retirada do perfil de Facebook de um fã de Funk Ostentação

Esse processo de formação, experimentação e exercício de identidades nos ambientes digitais acontece porque estes ambientes são uma poderosa metáfora para que esses usuários pensem sua personalidade como um sistema complexo e distribuído (ANTUNES, 2002, p.321). A partir da interação com outros usuários, o indivíduo valida ou rechaça seu processo

de construção de identidade a partir da constante autorreflexão de acordo com a aprovação ou reprovação dos outros usuários da rede em questão. Tal processo é regulado segundo as regras criadas espontaneamente por essa interatividade.

A ostentação só é real para aqueles que se sobressaíram no gênero. Para estes, o dinheiro veio rápido e em grandes quantidades. Em geral de origem pobre, essas pessoas, que não se resumem aos MCs, mas também produtores, empresários e DJs da ostentação, tiveram no sucesso repentino e arrebatador do gênero uma alternativa para viver a vida que sempre desejaram.

No programa A Liga, da Rede Bandeirantes, que foi ao ar em julho de 2013, MC Guimê, o funkeiro da ostentação de maior sucesso atualmente, conta que chega a fazer 5 shows por noite e chega a cobrar de 25 a 30 mil reais por apresentação. Com 20 anos atualmente, Guimê nasceu na periferia da cidade de Osasco e diz que depois do sucesso já conquistou dois apartamentos, duas casas, dois carros de luxo e uma moto. Se, no início de sua carreira como funkeiro, os objetos caros que ele mostrava nos seus primeiros clipes eram alugados para compor a linguagem audiovisual e criar uma identidade essencialmente digital, nos clipes mais atuais ele tem condições de mostrar seus próprios carros e cordões de ouro.



Figura 6. MC Guimê e a Modelo e repórter d’A Liga Mariana Weickert no videoclipe da Ostentação “Na Pista eu Arraso”, Direção: Fred Ouro Preto, 2013. (printscreens do vídeo no Youtube)

Podemos perceber o caráter imaginativo e de anseio nas primeiras produções desses artistas ao analisarmos o título da música pioneira do estilo: “Imagina Eu de Megane” (2011).

A palavra “imagina” remete mais a um ideal de vida distante e de status social que o artista almeja do que uma realidade que vivencia.

Com o sucesso desses artistas veio o dinheiro e, dentro do ideal de identidade que almejavam e já assumiam digitalmente, passaram a viver a vida de luxo e o suposto status social que sempre quiseram, o status do “patrão”:

Tá pa... Tá pa... Tá patrão

Tá pa... Tá pa... Tá patrão

Tênis Nike Shox, bermuda da Oakley, camisa da Oakley olha a situação

(Tá Patrão - MC Guimê, 2012)

3.5. O protesto no Funk Ostentação

Apesar de toda adequação do estilo ostentação à ideologia capitalista, há uma centelha de protesto à ideologia dominante nesse gênero de Funk. O rap bate de frente com as injustiças que enxerga, busca mostrar uma realidade desigual para elevar a consciência social, característica que também se nota em alguns Funks cariocas. O protesto no Funk Ostentação está mais próximo a um “ainda enfrentando todas as advertências que o pobre brasileiro encontra, eu cheguei lá!”. Assim, o Funk Ostentação pode ser considerado tanto uma prática individualista quanto individuista. No primeiro caso pelas razões óbvias de o artista desse gênero valer-se dos valores capitalistas mais crus e particulares para buscar atingir certo status social. No segundo, pelo fato de a ostentação em si ser um grito desse artista para a sociedade que sempre o estigmatizou.

MC Menor do Chapa, o primeiro MC carioca a fazer sucesso com o gênero ostentação, diz, em entrevista:

Pra mim esse é o Funk da auto-estima, é o Funk que não chinga palavrão, é o Funk que valoriza a mulher, é o Funk que valoriza a comunidade, porque na comunidade, os cara também pode andar de carrão, sem ser bandido, sem ser ladrão, com certeza, pode fazer uma faculdade, tá entendendo? Porque você falar “eu sou patrão, não funcionário, te faz bem”. (MC Menor do Chapa, FUNK OSTENTAÇÃO – O FILME, 2011)

Se o rap lamenta os porquês da desigualdade social, o Funk Ostentação afirma: “eu consegui chegar lá”, ainda que essa afirmação seja, para a maioria dos fãs de Funk, uma realidade com que sonham. Em seu “grito”, esses artistas tomam para si o sentimento comum

de toda uma classe social que, assim como ele, é historicamente marginalizada. Ao fazê-lo ecoar, sua música instaura um protesto de todos os que se sentem pertencentes a esse grupo. A individuação proposta por Manuel Castells está inscrita na individualização.

As mensagens desses atores, portanto, está repleta de símbolos sintetizados entre sua experiência, individual e coletiva, e os meios de comunicação digitais que as emitem. Ao driblarem a intermediação, esses meios asseguram que a mensagem traga a autonomia e particularidade das intenções de quem as emite.

Segundo Antunes:

Ao levar em consideração a afirmação mais conhecida de McLuhan, *o meio é a mensagem*, pode-se supor que o processo de virtualização dê ao homem a capacidade de, sem vínculos com suas raízes materiais ou laços sociais, se transformar em um veículo completo da mensagem que pretende comunicar, sem intermediários. (2002, p.89)

O sentimento de querer comunicar a identidade Funk extrapola o gosto pela música, as vestimentas e a sociabilidade entre seus grupos sociais, a qual se dá principalmente nos bailes. Ele também costuma ser exteriorizado por outros meios e de outras maneiras, muitas vezes chocantes para quem recebe essas mensagens. Para ilustrar, observemos a prática recorrente em São Paulo em que um fã potencializa a sonorização de seu automóvel para poder escutar suas músicas em alto volume, ou quando em espaços públicos como ônibus ou metrô as músicas do gênero são escutadas em alto volume pelos aparelhos sonoros portáteis - smartphones e tablets - dos adeptos do gênero, de modo que a perturbação sonora que isso ocasiona às demais pessoas ao romper com a suposta “ordem pública” pode ser interpretada como uma exaltação da identidade desses adeptos e também como um protesto pós-moderno.

O que os fãs da ostentação querem, muitas vezes, é mostrar que são pertencentes a um grupo social específico. Isso se dá pelas tecnologias que nesse processo se aliam ao sentimento e autonomia de atores, que outrora eram mais fortemente oprimidos pelo sistema, mas agora, inseridos nas redes e com maior poder de aquisição, vêm logrando condições para alcançar um suposto status social dentro dessa lógica, e mostrar a todos, inclusive às classes sociais mais favorecidas, os “boys”, que agora também podem ostentar à sua maneira.

A ostentação, portanto, assume várias formas e canais para se comunicar e, por que não, para protestar à sua maneira.

3.6. A Alavanca Digital

As músicas e videoclipes dos Funks da ostentação são disponibilizados digitalmente pela plataforma de vídeos Youtube, pelos sites de compartilhamento P2P e sites especializados em Funk, os quais disponibilizam o acesso fácil ao download em formato MP3 de músicas. Além disso, os próprios artistas e suas equipes distribuem em shows CDs com suas gravações de uma maneira totalmente independente de gravadoras. O intuito disso é promover as produções do artista e tornar suas músicas mais conhecidas. A facilidade de acesso digital a esses conteúdos fomenta o compartilhamento via redes sociais digitais, dentre elas, citamos o Facebook, o Twitter e o Instagram como sendo as principais plataformas do Funk Ostentação.

No ciberespaço, qualquer conteúdo tem potencial de alcançar milhões de acessos em poucas horas. Os atores envolvidos nesses produções têm consciência da relevância substancial que o ciberespaço atribui às suas atividades. Eles sabem que sem as condições que tanto as redes sociais digitais quanto as tecnologias de comunicação, cada vez mais populares, não haveriam atingido o protagonismo em suas produções artísticas. Como constatamos na entrevista com MC Guimê, feita pela repórter Mariana Weinckert, para o programa A Liga (2013):

Repórter: Qual a importância da internet e das redes sociais pro seu trabalho?

MC Guimê: Essencial, hoje nossos clipes, fotos, músicas... hoje a maior força mesmo é na internet.

Repórter: E isso te fez crescer né, a internet foi bem importante para ti?

MC Guimê: isso, tudo começou dali, aí dali a gente faz CD promocional, mas de qualquer forma a internet hoje é o foco.

Essa consciência surte efeitos nas letras das músicas. É comum que os MCs clamem pela colaboração de seus fãs na divulgação de seus videoclipes, pedindo o compartilhamento via redes sociais.

Estilo Panicat gosta do seu facebook, faz vídeo do MC Gui pra postar no Youtube.

(O bonde passou - MC Gui, 2012)

Se quer saber eu vou dizer, joga lá no Youtube, aproveita e me faz um favor: compartilha esse vídeo lá no facebook.

(Como é bom ser vida loka - MC Rodolfinho – 2012)

Além disso, redes sociais com foco no visual são citadas com frequência nas letras, ressaltando a importância dessa linguagem no universo da ostentação:

Pro Instagram um close, ela comenta, eu caso.

(Na pista eu arraso - MC Guimê, 2013)

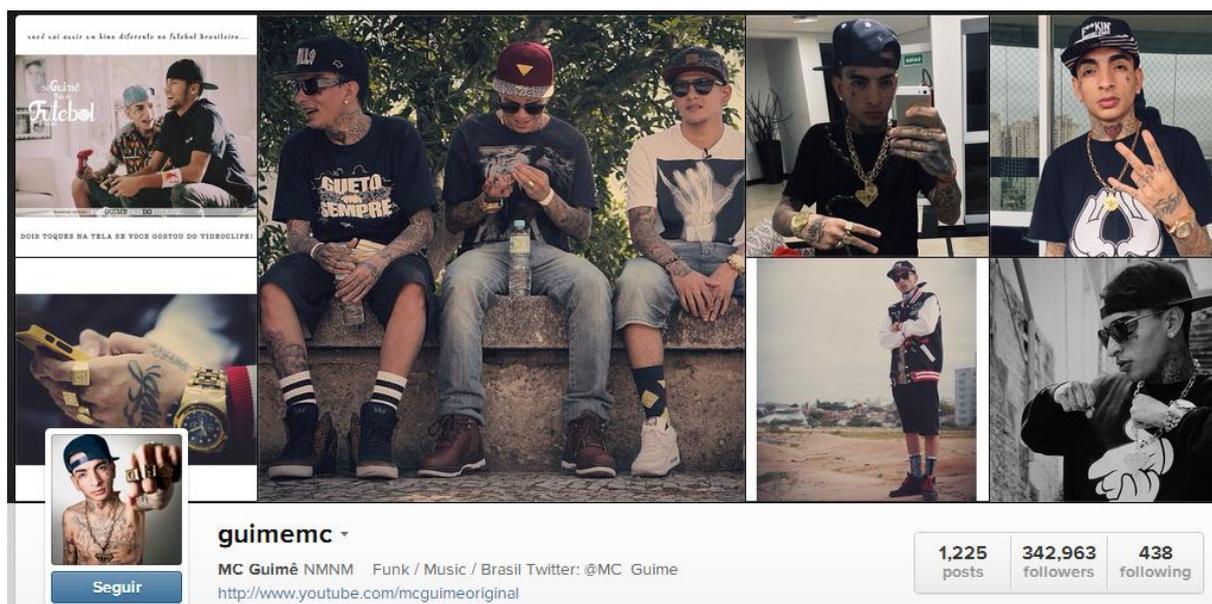


Figura 7. Perfil de MC Guimê no Instagram com 342,963mil seguidores no dia 08 de novembro de 2013.

Toda essa lógica de criação, divulgação e distribuição inseridas no ciberespaço contribui para a construção do sucesso do artista. Quão mais famoso ele for, quer dizer, a grosso modo, quanto mais visualizações seus vídeos tiverem no Youtube, mais fãs em suas páginas oficiais do Facebook, mais seguidores em suas contas no Twitter e no Instagram, maior sua relevância na cena. Para se ter noção, existem clipes do gênero com 40 milhões de acessos no Youtube. Por si só, a audiência do conteúdo nessa plataforma já rende aos seus autores renda considerável, a partir da lógica de remuneração pela publicidade no site. Não obstante, é a partir da relevância e engajamento nas plataformas digitais que provém a maior parte da renda de uma artista, pois é por essa métrica que o cachê dos seus shows é calculada.

O resultado de tanta exposição são shows lotados em diversas casas noturnas que não se restringem mais às periferias. Com o sucesso do gênero ostentação, boates voltadas a todas

as classes sociais passam a contratar shows desses artistas para alavancar seu público. Os artistas mais requisitados já são chamados para fazerem shows por todo o Brasil.

A intervenção mútua dos universos reais e virtuais que o ciberuniverso configura é nítida na lógica de disseminação e consumo do Funk Ostentação. Conforme Pierre Lévy já teorizava nos primórdios dos estudos desse campo:

Assim como o cinema não substituiu o teatro mas constituiu um gênero original com sua tradição e seus códigos originais, os gêneros emergentes da cibercultura como a música tecno ou os mundos virtuais não substituirão os antigos. Irão acrescentar-se ao patrimônio da civilização enquanto reorganizam, simultaneamente, a economia da comunicação e o sistema das artes (LÉVY, 1997, p.146).

Assim, ainda que a disseminação dos conteúdos do Funk Ostentação seja feita gratuitamente pelas redes digitais, o sucesso que angariam entre os fãs que, por não terem que gastar para consumir tais produções artísticas digitalmente reservam seu dinheiro para frequentar os bailes em que seus funkeiros prediletos irão se apresentar, é responsável por alimentar a economia desse gênero musical.

Essa lógica de distribuição de conteúdo gera um círculo virtuoso para os artistas e sua equipe. Quanto mais videoclipes produzem e divulgam, mais fortalecem sua imagem, mais relevância conseguem nas redes e mais público em seus concertos.

Se os bailes Funk tradicionais já contavam com um estilo funkeiro característico, o Funk Ostentação intensificou a significação desses espaços como sendo ambientes voltados à ostentação. Os adeptos do gênero assumem a cultura do luxo e as casas noturnas se tornam ambientes em que cada frequentador busca mostrar seu “kit”, gíria para vestimentas, joias, celulares, dinheiro etc., que endossem o status dentro da lógica da ostentação, assim como afirmam os MCs Samuka e Nego:

Cada dia é um baile

Cada baile é um kit novo

Cada kit uma lupa

E cada lupa um cordão de ouro.

Elas pira na fragrância e reconhece:

Sente o cheiro do dinheiro, sabe que é Ferrari Black

(Tá Bombando - MCs Samuka e Nego, 2012)

3.7. O Funk Feminino

A despeito da democracia digital, algumas barreiras da cultura brasileira seguem resistentes, mas vêm sofrendo rachaduras importantes. Tradicionalmente objetificadas em ritmos musicais brasileiros, que vão do erudito ao popular, as mulheres vêm conquistando seu espaço também como protagonistas no funk ostentação.

MC Pocahontas mostra que a mulher não precisa ser só ostentada e que ostentar também é “coisa de menina”, como ela mesma diz em sua canção “Gosto de ostentar e essa é a minha vida/ Mulher do Poder, assim que eu sou conhecida” (Mulher do poder, 2012). A paranaense MC Mayara é uma das responsáveis pelo sucesso do estilo Eletrofunk, que alia o modo de cantar e as letras do Funk à batida da música eletrônica pop. No Rio de Janeiro, Tati Quebra Barraco, Valesca Popozuda, MC Beyoncé e a MC de ostentação, Marcelly, apontam que a tendência é que cada vez mais as mulheres assumam os vocais no Funk.

O tema, inclusive, já chama atenção a ponto de suscitar estudos acadêmicos, como a tese de mestrado em andamento: ““My pussy é poder – A representação feminina através do Funk no Rio de Janeiro: Identidade, feminismo e indústria cultural.”, de Mariana Gomes, 24 anos, que com seu projeto passou em segundo lugar na Pós-graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se os primórdios dos bailes nas periferias cariocas já nasceram graças à digitalização musical e à autonomia e liberdade que isso oferecia às massas populares, o advento das redes potencializaram o desenvolvimento e abrangência desse fenômeno bruscamente. As redes digitais não admitem fronteiras. Nelas inseridas, a linguagem e estética de periferia que compõem o Funk Ostentação empreendem uma jornada sem limites para sua disseminação, a qual em um mundo analógico era restrita a ilhas regionais. As milhões de visualizações dos vídeos do gênero no Youtube, o intenso compartilhamento desses conteúdos pelas redes sociais digitais e a disseminação de fotos em que esses atores aparecem “portando” os objetos caros contribuem com o protagonismo que esse gênero adquire digitalmente.

A tendência é que com a imersão ao mesmo tempo disseminadora e transformadora que o ciberespaço proporciona, essa linguagem “de periferia” passe ser reapropriada por populações que originalmente não a reconheciam.

Se São Paulo hoje é o epicentro do Funk Ostentação, também já não detém mais seu monopólio, como aconteceu quando o Funk extrapolou as fronteiras cariocas. Quando uma manifestação artística que representa valores de um grupo social passa a ser percebida por novos grupos que compartilhem tais valores, ela se expande e logo passa a traduzir novas realidades. Realidades que a ressignificam. Hoje o Funk Ostentação está presente em todo o Brasil e sua essência já é apropriada por outros ritmos, a exemplo do gênero sertanejo universitário, tradicionalmente consumido por classes médias e ricas, e a música que arrebatou sucesso nacional em 2012, “Camaro Amarelo”.

Além disso, traços de elementos como a performance típica do Funk, a “dança do passinho”, já começa a ser vista em manifestações artísticas de outras naturezas; novelas em horários nobres da televisão já expõem a cultura Funk com destaque; Emissoras de televisão se interessam pelo assunto e frequentemente convidam artistas do gênero para participar de seus programas; marcas já inserem músicas Funk para embalar suas publicidades; festas de classes médias e ricas já são “invadidas” pelo Funk, sejam pelas músicas originais do estilo, sejam as transformadas pela remixagem e pelos “mashups” de DJs que as fundem com uma infinidade de outros gêneros musicais, a exemplo dos DJs Sany Pitbull e João Brasil.

Em uma das entrevistas do Documentário Funk Rio (1994), de Sérgio Goldenberg, Alex, um jovem “Funkeiro” que trabalhava em uma das equipes de som que faziam os bailes cariocas em 1994 disse: “Antigamente o samba era discriminado e hoje em dia é cultura nacional, o Funk vai ser a mesma coisa”. A profecia se concretizou. A repercussão que o gênero conseguiu o posiciona hoje como uma das manifestações culturais brasileiras mais legítimas.

Dj Marlboro gosta de lembrar que enquanto a juventude branca da Zona Sul do Rio estava ouvindo o Rock Brasil no início dos anos 1980, o que fazia a cabeça dos garotos que frequentavam bailes nas favelas e subúrbios cariocas era a banda alemã Kraftwerk, o nascente hip hop e a alquimia pioneira eletrofunk de Afrika Bambaataa. Os signos são claros no recado de Marlboro. O DJ situa, de um lado, uma música que (salvo honrosas exceções) não sobreviveu ao teste do tempo e hoje respira por aparelhos aprisionada no passado, em festas de revival oitentista para trintões/quarentões que sofrem de saudosismo infantilóide. De outro lado, ele alinha a vanguarda que plantava as bases do que o pop mundial (do mais comercial ao mais experimental) se tornaria, ou seja, enquanto a classe média se fartava de presente, a molecada pobre bebia na música do futuro (LICHOTE, 2013, p.32).

Hoje, 25 anos depois do primeiro disco de Funk carioca em português, a música Funk não dá sinais de esgotamento. Pelo contrário, a estrutura que criou consegue estabelecer uma solidez nos ambientes líquidos contemporâneos, quer dizer, não uma solidez no sentido analógico, totalizante e enrijecido, mas no de uma perenidade mutável, que se reinventa a cada nova música que surge, mas não perde sua essência democrática. Essa essência está presente na batida característica do Funk, mas, especialmente, na autonomia criativa de qualquer ator interessado no gênero, que possibilita que qualquer tema possa ser quase que instantaneamente musicado numa batida de Funk e liberado nas redes, fomentando o ciclo criativo que, não apenas o Funk, mas todos os movimentos imersos na cibercultura possuem.

O Funk é a voz das massas brasileiras; a ostentação é fruto da atual condição criativa de seus autores. Pode ser que, mudando-se os fatores sociais que impulsionam a criatividade motivadora da ostentação, mude-se essa temática também. Assim, a ostentação, muito provavelmente, esgotar-se-á, dando lugar a novas vertentes do Funk mais condizentes às novas conjunturas vigentes. Contudo, o Funk, dada sua essência digital, popular e democrática, apresenta fortes indícios de que continuará existindo e se reinventando enquanto houver motivações e condições para tanto, e condições os contextos digitais esbanjam. Mais do que dar voz a protagonistas digitais, o Funk, por si só, já é um protagonista digital por excelência.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Luiz Guilherme de Carvalho. **Cyrano Digital: A busca por identidade em uma sociedade em transformação**. 2002. 361 f. Dissertação (Doutorado em Ciências da Comunicação) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002
- BAUMAN, Zygmunt. **A Cultura no Mundo Moderno Líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BARABÁSI, Albert-László. **Linked (Conectado): A nova Ciência das Networks**. São Paulo: Leopardo Editora, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- BORDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 10ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede**. São Paulo: Editora Paz e Terra: 2003.
- CASTELLS, Manuel . **Redes de Indignação E Esperança: Movimentos Sociais na Era da Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.
- DI FELICE, Massimo. **Netativismo: Novos aspectos da opinião pública em contextos digitais**. International Association for Media And Communication Research. IAMCR. Istanbul, julho de 2011.
- DI FELICE, Massimo. **Paisagens Pós-urbanas - O Fim da Experiência Urbana e as Formas Comunicativas do Habitar**. São Paulo: Annablume, 2009.
- DO VALE, Israel. **Tecnobrega, Ditadura da Felicidade e a Erupção do Pobre-Star**. Cult, São Paulo, n.183, p 34-37, 2013.
- ESSINGER, Silvio. **Batidão. Uma História do Funk**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- FUNK OSTENTAÇÃO. **A Liga. São Paulo, Rede Bandeirantes**. 16 de julho de 2013. Programa de TV.

GOMES, Mariana. **My pussy é poder – A representação feminina através do Funk no Rio de Janeiro: Identidade, feminismo e indústria cultural.** Tese de mestrado em andamento- Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena.** Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

LATOUR, Bruno. **Jamais Fomos Modernos: ensaio de uma antropologia simétrica.** São Paulo: Editora 34, 1994.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura.** São Paulo: Editora 34, 1997.

LICHOTE, Leonardo. **A Potência do Funk.** Cult, São Paulo, n.183, p 30-33, 2013.

MARTINS, Rosana. **Linguagens de Pertencimento: Modalidades de Intermediação, práticas culturais e identitárias.** Novos Olhares, São Paulo, n. 11, p 18-27, 2003.

MCLUHAN, Marshall. **Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem.** São Paulo: Cultrix, 1979.

RECUERO, Raquel. **Redes Sociais na Internet.** Porto Alegre: Sulina, 2009.

SÁ, Simone Pereira de. **Funk carioca: música eletrônica popular brasileira.** Trabalho apresentado no GT Mídia e Entretenimento da XVI COMPOS, UTP, Curitiba, 2007.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade Transparente.** Lisboa: Relógio d'água, 1992.

VIANNA, Hermano. **O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos.** 1987. 108 f. Dissertação (Doutorado em Antropologia Social) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1987.

Referências Digitais

FUNK OSTENTAÇÃO - O FILME. Direção: Konrad Dantas. 2012. 36 min. Disponível em < <http://www.youtube.com/watch?v=5V3ZK6jAuNI>> Acesso em 23 de setembro de 2013.

FUNK RIO. Direção: Sergio Goldenberg. 45 min. 1994. Disponível em < <http://www.youtube.com/watch?v=349OLoSMbAc>> Acesso em 18 de outubro de 2013.

IBGE < <http://www.ibge.gov.br/home/>> Acesso em 14 de outubro de 2013

LAIGNIER, Pablo. **Contradições do Funk Carioca: Entre a Canção Popular Massiva e a Sedução Contra Hegemônica**. XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Natal, setembro de 2008. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-1899-1.pdf>> Acesso em 17 de outubro de 2013.

LEMONS, Ronaldo. **Abre Alas para o funk ostentação**. Folha de São Paulo. 10 de dezembro de 2012. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/ronaldolemons/1198020-abre-alas-para-o-funk-ostentacao.shtml>> Acesso em 25 de outubro de 2013.

VIANA, Luciana. **O Funk no Brasil: Música desintermediada na cibercultura**. Campinas, Vol. 3, Nº 5 – 2010. Disponível em: <<http://www.sonora.iar.unicamp.br/index.php/sonora1/article/viewFile/32/31>> Acesso em 18 de outubro de 2013.

VIANNA, Hermano. **A vida e a Morte de MC Daleste**. O Globo. 12 de julho de 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/a-vida-a-morte-de-mc-daleste-9002477>> Acesso em 25 de outubro de 2013.

Wikipedia Napster. Disponível em: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Napster>> Acesso em 16 de outubro de 2013.

Referências Musicais

Ah Lelek <http://www.youtube.com/watch?v=E1AC_k9izjY> Acesso em 23 de setembro de 2013.

Como é Bom ser vida loka. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=p0oFWgwUqHU>> Acesso em 18 de outubro de 2013.

Bigode Grosso. Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=4OwNRiKYcBQ>> Acesso em 18 de outubro de 2013.

Marlboro Apresenta Funk Brasil (1989) Disponível em
<<http://www.youtube.com/watch?v=ZnidODyv0cY&list=PLDA10F8F15825E2BF>> Acesso em 18 de outubro de 2013.

É bem assim que a gente tá. Disponível em:
<<http://www.youtube.com/watch?v=HkCRYAA1rOA>> Acesso em 18 de outubro de 2013.

Mulher do Poder. Disponível em:< http://www.youtube.com/watch?v=92W1wN_elYo>
Acesso em 18 de outubro de 2013.

Na Pista eu arraso. Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=O4t94cFV7zM>>
Acesso em 18 de outubro de 2013.

Hey Boy. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Tet8F05iTWI>> Acesso em 18 de outubro de 2013.

Imagina eu de Megane. Disponível em <
<http://www.youtube.com/watch?v=cAf5BmVTXpY>> Acesso em 18 de outubro de 2013.

O bonde passou. Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=n9E0dC3gMe4>>
Acesso em 18 de outubro de 2013.

Rap da Diferença. Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=qgxezBsB74o>>
Acesso em 18 de outubro de 2013.

Rap do Solitário. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=TwkKp-BBChg>>
Acesso em 18 de outubro de 2013.

Sou Patrão Não Funcionário. Disponível em:
<<http://www.youtube.com/watch?v=j3iaTDallmM>> Acesso em 18 de outubro de 2013.

Tá bombando. Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=z61NPjwGWEY>>
Acesso em 18 de outubro de 2013.

Tá Patrão. Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=QToec6FkpzY>> Acesso em 18 de outubro de 2013.

