

## Música Periférica Latino-Americana na Rede: Estigmas em Vídeos de Humor no YouTube<sup>1</sup>

Simone Evangelista CUNHA<sup>2</sup>  
Universidade Federal Fluminense

### Resumo

O artigo investiga as reverberações dos discursos preconceituosos na construção de conteúdos humorísticos relacionados a três gêneros musicais latino-americanos: funk (Brasil), cumbia villera (Argentina), e tuki (Venezuela). A proposta é explorar a circulação de sentidos relacionados aos gêneros analisados no YouTube e buscar entender de que forma eles se relacionam com os estigmas (Goffman, 1988) associados ao histórico de marginalização dos mesmos, a partir de produções que reproduzem e naturalizam a violência simbólica (Bourdieu, 1989, Recuero; Soares, 2013).

### Palavras-chave

culturas periféricas; gêneros musicais; América Latina; estigma; cibercultura.

### Introdução

Das vielas de comunidades do Rio de Janeiro, da Baixada Santista de São Paulo, das *villeras* de Buenos Aires ou do chão de terra batida das favelas de Caracas, a música popular associada às periferias encontrou nas mídias digitais um espaço fundamental para a sua continuidade e popularização ao longo da última década. Embora a equação entre o barateamento de *softwares* e equipamentos para a produção musical e a difusão das redes sociais na internet tenha revolucionado a indústria da música de forma geral desde os primeiros anos do século XXI, a trajetória recente de representantes de gêneros como funk, cumbia villera, tuki, kuduro e azonto sugere que o impacto das novas tecnologias ocupa um posto ainda mais central quando se trata de produções culturais marginalizadas.

Ao analisar o histórico gêneros musicais populares massivos que têm se destacado pelo uso das novas tecnologias, percebe-se que é possível pensar em uma cadeia produtiva de apropriações tecnológicas que contribui em diversas escalas para trazer diferentes manifestações consideradas como “baixa cultura” para o centro das discussões em torno da produção, compartilhamento e difusão de entretenimento na cultura contemporânea - no contexto latino-americano, três gêneros musicais relacionados às periferias se destacam: o

---

<sup>1</sup>Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup>Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação. E-mail: si.evangelista1@gmail.com.

funk brasileiro, a cumbia *villera*, de Buenos Aires, e o tuki, também conhecido como changa tuki, nascido em Caracas.

Em contrapartida, a visibilidade conquistada, direta ou indiretamente, por meio das mídias digitais coexiste com processos de estigmatização que são construídos e ressignificados também a partir das representações dos gêneros musicais disponíveis online. Uma busca simples pelos termos “funk”, “cumbia villera” e “tuki” na internet, particularmente nos comentários de páginas de vídeos postados YouTube e em montagens veiculadas principalmente no Facebook, é capaz de revelar discursos preconceituosos.

Além de permitir uma reflexão sobre a formação de redes de sociabilidade na web em torno do dissenso e dos fluxos identitários que permeiam este processo, a análise das manifestações negativas em torno de gêneros musicais periféricos nas redes sociais nos ajuda a explorar questões que vão além dos conflitos associados à discussão do gosto por tais gêneros musicais em si. Os discursos revelam uma série de preconceitos relacionados a características como raça, gênero e classe social, que reforçam práticas distintivas dos detratores em relação aos fãs e produtores de funk.

Neste artigo, busco refletir sobre as reverberações dos discursos de anti-fãs e haters na construção de conteúdos humorísticos relacionados ao funk brasileiro, a cumbia villera e o tuki. A proposta é explorar a circulação de sentidos relacionados aos gêneros analisados no espaço on-line e buscar entender de que forma eles se relacionam com os estigmas (Goffman, 1988) associados ao histórico de marginalização dos mesmos, a partir de produções que reproduzem e naturalizam a violência simbólica (Bourdieu, 1989, Recuero; Soares, 2013) por meio de estratégias como a ironia e o sarcasmo. Após uma breve contextualização sobre o histórico dos gêneros mencionados e sobre o uso de produtores e consumidores das novas tecnologias para a ampliação de sua circulação, discutimos a ascensão do dissenso na cibercultura, com a popularização de práticas associadas às disputas simbólicas na rede. A terceira parte do trabalho apresenta uma primeira análise sobre três vídeos: “Os funkeiros também amam”, “ESCUELA DE TUKKIS: Yeison Alesandel” e “DRAGON BALL DIOSES VS. CUMBIEROS VILLEROS”. As três produções apresentam estereótipos relacionados aos consumidores dos gêneros musicais mencionados de modo a desqualificar fãs e ressaltar processos de distinção por parte daqueles que não compartilham estes universos.

## 1. A explosão e a estigmatização da música popular periférica nas mídias digitais

O exemplo do funk produzido no Brasil é, possivelmente, o mais emblemático. Com um histórico marcado por episódios de “demonização” (Herschmann, 2000) desde o seu

surgimento consolidação como expressão cultural dos subúrbios e favelas cariocas, o gênero tornou-se um fenômeno entre a audiência brasileira no YouTube, maior portal de vídeos na internet. A popularidade conquistada ao longo dos últimos anos contribuiu não apenas para dar visibilidade aos protagonistas dos vídeos, mas para solidificar reconfigurações importantes nas cenas locais do funk, como a criação das batalhas do “Passinho” (Sá, 2014) no Rio de Janeiro e do “Passinho do Romano” em São Paulo, ou o funk de ostentação (Pereira, 2014), vertente que ganhou força na Baixada Santista e alçou projeção nacional a partir de videoclipes elaborados para o YouTube. O sucesso do gênero na plataforma de vídeos se traduz em números que impressionam: entre os dez videoclipes mais vistos de 2013 no Brasil, cinco estavam relacionados a vertentes do funk. Entretanto, paradoxalmente, a rejeição ao gênero neste mesmo espaço é tão expressiva quanto sua audiência: para além de questões relacionadas ao gosto, as opiniões registradas em páginas de vídeos de funk apresentam manifestações com claro propósito de ofender seus produtores e consumidores.

Derivada da cumbia argentina (que por sua vez refere-se à cumbia colombiana), a cumbia *villera* surgiu nos anos 1990 e vive um processo semelhante. O gênero, que tem como principal característica as letras sobre temas politicamente incorretos como sexo, drogas, álcool e violência, ganhou a alcunha *villera* já nos anos 2000 em referência às favelas de Buenos Aires, conhecidas como “*villas miserias*”. Tal designação tem valor simbólico significativo, uma vez que o termo *villera* era utilizado pejorativamente por camadas sociais mais abastadas da cidade em referência aos moradores das *villas miserias* e foi apropriado por estes como sinônimo de orgulho e pertencimento.

O gênero se popularizou nos anos 2000, quando diversas bandas começaram a ganhar visibilidade. Com o avanço da crise econômica argentina, o discurso sobre o cotidiano violento das periferias da cidade ganhou projeção e tornou-se uma voz importante para nomear os anseios da população mais pobre da capital. Em contrapartida, a opinião pública se mostrou chocada com as temáticas e performances da cumbia *villera*, marcadas pela forte carga erotizada. Alvo de polêmicas constantes, o gênero chegou a ser considerado pelo governo local como um dos fatores que contribuíram para o aumento da criminalidade em Buenos Aires<sup>1</sup>.

Alheios às discussões, produtores do gênero encontraram nas plataformas digitais ferramentas fundamentais para a difusão de seu trabalho. Além de criar um sistema de compartilhamento alternativo de músicas baseado na distribuição por meio dos camelôs (similar ao do nosso tecnobrega), utilizaram celulares com a tecnologia de comunicação Bluetooth para disponibilizar sua produção ao público durante festas de cumbia *villera*. Em plataformas digitais como o YouTube e o Facebook, é possível perceber diversas

manifestações de disputas simbólicas entre defensores (é comum encontrar vídeos e fotos com a legenda “Avante, *villeros!*”) e detratores do gênero, que destacam sobretudo a falta de educação dos “rivais”.

Criado nas periferias de Caracas, na Venezuela, o *changa tuki*, ou apenas *tuki*, também convive simultaneamente com a estigmatização e a popularização. O gênero surgiu a partir da *changa*, termo genérico e depreciativo venezuelano para a música eletrônica que circulava no país nos anos 1990. Na virada do século, produtores de favelas locais desenvolveram uma batida própria com sonoridade agressiva, cujas influências incluíam gêneros como *house*, *kuduro* e *funk*. O objetivo era agitar as multidões que compareciam em peso às festas ao ar livre conhecidas como *minitecas*. A instabilidade política e a crise econômica que assolaram a Venezuela em diversos períodos desde o início dos anos 2000 também tiveram influência decisiva para a sonoridade do *tuki*, que se consolidou como cena local a partir da união entre a batida acelerada e as performances dos dançarinos nos bailes.

Com o aumento da criminalidade e a associação do *tuki* às periferias, os frequentadores dos bailes do gênero passaram a ser considerados como marginais ou “malandros”. Um processo que ganhou novas nuances a partir da internacionalização do *tuki* por meio de articulações entre produtores locais e internacionais e da publicação das batalhas entre os dançarinos do gênero no YouTube. A popularidade dos vídeos - alguns atingiram milhões de visualizações - gerou certa valorização da cena. Por outro lado, a palavra *tuki* passou a ser um jargão comum das classes média e alta locais em referência aos jovens moradores das favelas.

De modo geral, tal qual ocorre com parte das manifestações associadas ao *funk* brasileiro (Cunha, 2014) o retrato que emerge destas percepções negativas na rede apresenta produtores e consumidores dos gêneros em questão enquanto pessoas essencialmente alienadas e incapazes de compreender o valor da “cultura de verdade”, um conceito cuja elasticidade parece ser variável, mas que, de acordo com os críticos, jamais poderá incluir o *funk*, a *cumbia villera* ou o *tuki*. Essas valorações evidenciam o fato de que os usos destes gêneros, em geral associados ao ócio e à diversão dos bailes, são compreendidos como “dispersão, saída dos mundos sérios do trabalho, da educação, da política ou da família” (SÉMAN; VILA, 2011, p.12).

Ao se apropriar deste argumento, parte da crítica adota discursos violentos para manifestar seu repúdio aos gêneros. Opiniões que se caracterizam claramente como preconceituosas e politicamente incorretas - em diversos casos, muito mais do que as letras das músicas por elas demonizadas - encontram lugar na internet e, mais ainda, ecoam e reforçam estigmas associados não apenas aos gêneros musicais, mas à própria noção de periferia a qual estes estão relacionados. Trata-se, portanto, de construções discursivas que

provavelmente não seriam manifestadas na esfera pública “offline”, mas aparecem de forma torrencial em ambientes virtuais, sobretudo nas redes sociais na internet - espaços que proporcionam hiperconexões (Recuero, 2013) capazes de amplificar essas vozes.

Ao analisar as valorações em torno da cumbia villera, Pablo Séman e Pablo Vila (2011) mostram que a construção social do gênero musical na Argentina, ligada desde o início a imigrantes negros e pobres do início do século XX, atravessa os critérios de julgamento a respeito de suas qualidades e a localiza em um lugar menor dentro da hierarquia estética local para uma parcela considerável da sociedade argentina. Este processo se repete no funk, no tuki e em outros gêneros musicais associados a periferias: por articular dimensões de raça, nação, classe e gênero, a música ao mesmo tempo constrói e reflete fenômenos sociais, como os estigmas.

## **2. Disputas simbólicas e a ascensão dos antifãs na cibercultura**

O debate em torno de representações e disputas envolvendo um gênero musical tradicionalmente marginalizado em circulação na internet suscita questões sobre o imaginário que relaciona o desenvolvimento das Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs) a um ideal de cooperação e harmonia entre os indivíduos. Com o desenvolvimento das Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs), principalmente na fase posterior à chamada web 2.0 (O’Reilly, 2005), a questão da diversidade de lugares de fala ganha maior relevância no debate sobre as disputas discursivas. Uma vez que teoricamente qualquer um pode se expressar por meio da internet e o acesso aos aparatos técnicos que permitem o acesso à rede está se expandindo, existiria uma tendência a diminuir a influência das grandes corporações de comunicação e dar voz a atores sociais tradicionalmente excluídos.

Para Pierre Lévy (1998), que analisou as possibilidades de interação no ciberespaço logo após seu surgimento, a organização descentralizada e em rede possibilitaria o surgimento da chamada inteligência coletiva, na qual todos os atores sociais poderiam agir colaborativamente em prol de uma sociedade mais democrática. O posicionamento de Lévy é compartilhado por teóricos como Negroponte (2005) e Jenkins (2008) e baseia-se em uma visão otimista sobre o potencial das chamadas novas tecnologias. Embora apontem caminhos diferentes, esses autores afirmam que as múltiplas conexões e possibilidades de expressão por meio da internet estão atreladas não apenas à quebra da hegemonia dos meios

de comunicação, mas a transformações nas esferas econômica e política. Negroponte vai mais longe ao afirmar que

“Entramos em uma era digital que, como as forças da natureza, não pode ser detida e que, como processo, possuiria ‘quatro qualidades poderosas, que resultarão em seu triunfo final: a descentralização, a globalização, a harmonização e a capacitação [da humanidade]’ (NEGROPONTE, 1995, p. 231)

Ao reificar o conceito de cibercultura, perspectivas otimistas sobre uma rede harmônica moldada com o apoio de aparatos técnicos podem levar a crer que as possibilidades trazidas pelo desenvolvimento tecnológico são capazes de superar o conflito entre diferentes atores sociais, uma vez que todos teriam espaço e voz no ciberespaço. Entretanto, a análise das disputas em torno das representações do funk carioca na internet vai ao encontro de outros trabalhos (Castells, 2002; Sá, 2001, Shirky, 2008) que enfatizam a convivência entre grupos sociais distintos interagindo de múltiplas e imprevisíveis formas no ciberespaço. De acordo com variáveis também múltiplas e imprevisíveis, estes grupos podem agir colaborativamente, evocando o conceito da inteligência coletiva, ou entrar em conflito.

O ciberespaço emerge, desta forma, como mais uma arena de disputas simbólicas, estratégias discursivas e representações de poder de diferentes grupos sociais. Se há espaço para o encontro entre os sujeitos, este também é pautado pelos problemas e contradições de fenômenos coletivos e experiências individuais (Rüdiger, 2011). Esse diálogo não apenas é viabilizado, mas mediatizado a partir de dinâmicas particulares estabelecidas no ambiente online. Neste sentido, é possível entender o YouTube como um “importante mecanismo de mediação para a esfera cultural pública” (BURGESS e GREEN, 2009, p. 107). Espaço de circulação de vídeos representantes das mídias tradicional, organizações diversas, celebridades e pessoas comuns, o site se constitui como um “instrumento de viabilização de encontros de diferenças culturais e o desenvolvimento de uma audição política entre sistemas de crenças e identidades (idem, p. 107). Considerando que as mediações tecnológicas podem ter um papel ainda mais central para a difusão e a consolidação de movimentos associados a gêneros populares marginalizados (Sá, 2014) e que as novas tecnologias “só fazem sentido se mediar e propiciarem a invenção de novas práticas sociais” (idem, p. 29), entendemos que tais interações podem alterar o curso de uma dinâmica que apresenta elementos em comum com o que o Latour definiu como uma rede sóciotécnica (Latour, 2005).

Um fenômeno que já existia antes da internet, mas ganhou força com a popularização da cibercultura é o conflito entre fãs e antifãs de determinados gêneros musicais. Segundo Gray (2003), o antifã dedica-se com afinco a odiar alguma coisa a partir do momento em que a enxerga como um “perigo” para algo que ele ama. No caso dos antifãs de funk que se manifestam na rede, existe uma percepção do gênero e de todo o universo que o cerca como uma ameaça a outros gêneros, sobretudo para o rock. É bastante comum que certos vídeos de funk, principalmente aqueles que viralizam na rede, apresentem um grande número de comentários de antifãs criticando o gênero e de fãs em sua defesa, em um processo de demarcação de supostas diferenças entre os gêneros musicais e seus seguidores.

Em geral, os antifãs apresentam sentimentos fortes contra textos ou gêneros por considerá-los como algo fútil, estúpido, moralmente falido ou esteticamente condenável (Gray, 2003, p. 70). A criação de espaços para a divulgação destes sentimentos negativos exemplifica na prática o poder de mobilização deste grupo de pessoas, também denominado *antifandom*. Para Gray (idem), os *antifandoms* podem ter um investimento emocional comparável ao dos grupos de fãs, conhecidos como *fandoms*. Se fãs e antifãs parecem representar lados opostos da mesma moeda, a multiplicidade de interações na rede complexifica as relações e os sujeitos envolvidos nas disputas. Assim, antes de prosseguirmos, é importante estabelecer uma diferenciação entre categorias que compõem o grupo de opositores a determinadas manifestações culturais: não-fãs, antifãs, *haters* e *trolls*.

Enquanto antifãs se esforçam para construir e dar visibilidade à sua oposição por enxergar nestas atividades uma parte fundamental de sua constituição enquanto fãs de outra coisa, os não fãs não apresentam um envolvimento tão próximo (Gray, 2003). Contrários a determinadas manifestações, colocam suas opiniões sem que haja necessariamente uma relação direta entre a crítica e seus gostos musicais. Já o *troll* é uma figura recorrente nas interações online e nem sempre odeia algo; seu objetivo maior é ver a briga entre fãs e antifãs acontecer (Amaral e Monteiro, 2012). Por isso, participa de discussões com o objetivo de manipular os dois lados e incentivar a troca de hostilidades.

Em análises anteriores relacionadas ao funk (Sá; Cunha, 2014), foi possível identificar certas temáticas que são capazes de acionar uma cadeia de reações por parte dos críticos na internet, como estética, consumo e performance. Embora os criadores dos vídeos analisados neste trabalho não se assumam enquanto antifãs ou *haters* de funk, tuki ou cumbia *villera*, todas as produções ecoam críticas a temáticas semelhantes, em um indício de que a popularização destes discursos nas redes sociais na internet pode contribuir para a



disseminação e ressignificação de estigmas (Goffman, 1988) relacionados ao histórico de marginalização dos mesmos e, por conseguinte, às representações historicamente construídas na grande mídia.

Destacamos, neste sentido, as apropriações criativas do YouTube como vetores para a disseminação de violência simbólica (Bourdieu, 1989). Ao reproduzir críticas pautadas pelo preconceito em produções voltadas para o humor, os vídeos analisados atuam como importantes ferramentas de violência simbólica, em um mecanismo capaz de mascarar a violência objetiva (Recuero; Soares, 2013) presentes nestes discursos, reforçando relações de poder.


### 3. Estudo de caso

Os três vídeos que integram o corpus deste trabalho foram postados com fins deliberadamente humorístico no YouTube. A escolha foi pautada pelo tipo de apropriação dos gêneros musicais, data da publicação (todos foram postados no intervalo de 24 meses entre 2013 e 2015) e número mínimo de visitas (acima de 10 mil). Para facilitar a compreensão da análise apresentada, as principais informações sobre os vídeos estão dispostas na tabela abaixo.

Tabela 1: Informações sobre vídeos analisados no artigo

<p>Vídeo: Os funkeiros também amam (o início)          Autor: Canallxi          Data de postagem: 28/01/2014          Endereço: <a href="http://bit.ly/1KqawKp">http://bit.ly/1KqawKp</a></p>	
<p>Vídeo: ESCUELA DE TUKKIS: Yeison Alesandel          Autor: ZieteEter          Data de postagem: 04/05/2014          Endereço: <a href="http://bit.ly/1JEfdKV">http://bit.ly/1JEfdKV</a></p>	



<p>Vídeo: DRAGON BALL DIOSES VS. CUMBIEROS VILLEROS          Autor: MatiasTV Telechubbis          Data de postagem: 13/09/2013          Endereço: <a href="http://bit.ly/1gavMqF">http://bit.ly/1gavMqF</a></p>	
---	--

O vídeo “Os funkeiros também amam”, primeiro de uma série, foi criado pelo canal de humor IXI vídeos. A produção mostra o casal Ivan e Charlene em uma situação cotidiana. Após ouvir diversas reclamações de Charlene, o marido canta uma música “composta” para a amada - a canção na verdade é um pout-pourri de diversos sucessos do funk, interpretados “romanticamente” por Ivan em um arranjo com voz e violão.

A locação e a caracterização dos personagens enfatizam a relação entre funk e pobreza. Entre as manifestações preconceituosas, destacamos a falta de educação e a erotização associadas a produtores e consumidores de funk. Ivan, que não sabe contar ou ler, tenta controlar a esposa que quer sair com as amigas, descritas pelo homem como “piranhas”, e ser “bancada” por outro homem na balada. Ao utilizar funks associados a bailes e coreografias sensuais com propósito romântico, a produção enfatiza o seu caráter paródico, “um jogo de proximidade e distância que presta homenagem ao original ao mesmo tempo em que o desqualifica” (FELINTO, 2008). A apropriação do funk com fins humorísticos é constante por parte do canal, que tem diversas produções relacionada ao gênero - sempre desqualificando produtores e fãs.

Além da paródia, outro formato de vídeo que se consolidou no YouTube foi utilizado em “ESCUELA DE TUKKIS: Yeison Alesandel”. A produção apresenta uma espécie de “tutorial” para a formação de um tukki - tal qual ocorre frequentemente com os termos funkeiro e cumbiero, a associação com o gênero musical aparece como sinônimo para a delinquência. Entre as “lições” oferecidas, o vídeo aborda vestuário, atitudes e vocabulário que supostamente corresponderiam aos hábitos dos tukkis. A própria frequência de voz deverá se diferenciar, já que a produção compara a voz de “gente normal” (termo que ela mesma utiliza) e a dos tukkis, que teria um tom ameaçador. Até os nomes são mencionados como características próprias dos tukkis - supostamente menos sofisticadas, as opções oferecidas visam reforçar a relação estigmatizada entre o gênero e a pobreza. Diversos elementos também são apresentados para reforçar o estigma da criminalidade associado ao gênero, como uma cena na qual o “cachorro tukki” é elogiado

por sua habilidade de carregar a arma do dono. Nos segundos finais, o autor pede “curtidas” para duas páginas contra os tukkis no Facebook, evidenciando ainda mais a relação com os discursos de antifãs do gênero.

Figura 1: Imagem retirada do vídeo “ESCUELA DE TUKKIS: Yeison Alesandel”. Fonte: YouTube



O terceiro vídeo, “DRAGON BALL DIOSES VS. CUMBIEROS VILLEROS”, apresenta uma animação que opõe um personagem do anime “Dragon Ball”, ícone da cultura nerd, aos cumbieros. A produção coloca o espectador no papel do personagem, enfatizando os processos de distinção (Bourdieu, 1998) que separam os fãs do anime e os fãs da cumbia villera. A história se passa dentro de um ônibus. Ao constatar que os cumbieros estão ouvindo música alta, o personagem se excede e apresenta três “opções” para resolver o problema, todas baseadas na destruição violenta dos “oponentes” - mesmo que isso signifique destruir o próprio ônibus. Cabe pontuar que um elemento característico da cumbia villera ganha destaque: a relação entre o gênero e as torcidas organizadas de futebol (assim como também ocorre com o funk, o gênero é muito popular entre diversas torcidas e entre os jogadores). Além dos três jovens que ouvem cumbia villera em alto volume, um jovem aparentemente com problemas neurológicos e com uma camisa de futebol tenta acompanhar a música em seu próprio ritmo.

Embora os gêneros musicais relacionados ao corpus de pesquisa apresentem inúmeras diferenças, seja do ponto de vista histórico, social ou sonoro (entre outras), as

apropriações apresentadas nos vídeos analisados sugerem que é possível pensar em um repertório comum de violências discursivas relacionado a temas especialmente sensíveis no contexto latinoamericano, como a desigualdade social e o racismo. Permeando essas falas, defendemos o papel central da aproximação entre os gêneros musicais e o conceito de periferia, aqui entendida como “um vocábulo que integra ao mesmo tempo um local, transformado em símbolo metonímico, as pessoas, incluídas nos estratos de menor poder aquisitivo da população, e o estilo de vida e de consumo dessas pessoas, que habitam esse local” (Trotta, 2014, p. 162).

Para além da rivalidade entre gêneros musicais, cumbia villera, tuki e funk podem ser pensados como mediadores para uma certa ideia de periferia, que é marginalizada tal qual os gêneros aos quais é associada. Estes processos sociais “permitem” que produtores e fãs desses gêneros sejam retratados frequentemente de modo muito mais pejorativo do que os fãs de cânones da música. Não por acaso, as três produções analisadas não fazem críticas diretas do ponto de vista estético, mas social. Tal posicionamento também demonstra que o incômodo gerado pelo funk (Trotta, 2014) se estende a outros gêneros musicais periféricos na América Latina. A partir dos vídeos analisados, destacamos os principais aspectos:

### 1) Pobreza

Principal locação para o vídeo sobre funk brasileiro, a favela também aparece em diversos momentos em “Escola de Tukkis”. O cenário explicita a precariedade de condições financeiras que vão reforçar a inserção dos personagens no universo dos gêneros musicais. Em “Os funkeiros também amam”, diversos elementos em cena reforçam a pobreza dos personagens, uma geladeira velha (e vazia) e um adesivo das Casas Bahia, marca conhecida pelo seu público de classes populares. No caso do vídeo venezuelano, o surgimento da favela na cena ajuda a ridicularizar o principal veículo utilizado pelos tukis: as motos, que podem entrar em becos e vielas e também transitar no asfalto. O uso da moto também é vinculado à possibilidade de assaltos por parte dos tukis, o que nos leva ao próximo tópico.

### 2) Criminalidade

No vídeo venezuelano, a relação entre o tuki e a criminalidade aparece de diversas formas, desde armas que fazem parte da logomarca da “escola” e aparecem na mão de um jovem até a postura ameaçadora que aparece como comportamento padrão dos fãs do gênero musical. A associação entre funk brasileiro e a criminalidade em manifestações que circulam no YouTube não aparece de forma explícita no vídeo analisado, mas já foi verificada em

trabalhos anteriores (Cunha, 2014). No vídeo argentino, um dos ouvintes de cumbia villera traz uma folha de maconha estampada no casaco, sugerindo uma associação entre os villeros e a droga não legalizada (essa relação de fato aparece em algumas músicas e comunidades de fãs de cumbia villera).

### 3) Falta de educação

Para muitos anti-fãs e haters dos gêneros analisados, as preferências de fãs e produtores dos mesmos estão totalmente relacionadas à precariedade das condições de ensino nas periferias. Ouvir e produzir funk, tuki e cumbia villera seria reflexo da falta de opção daqueles que não puderam ter acesso a outras manifestações culturais. Tal posicionamento remete às colocações de Martín-Barbero (2003) sobre as valorações negativas em torno da cultura popular. De acordo com o teórico, pensar nessas manifestações a partir do viés negativo implica em considerar a cultura popular não pelo que ela é, mas pelo que lhe falta. O estereótipo da falta de educação aparece nos três vídeos analisados. No vídeo “Dioses...”, não existe a tentativa de dialogar com os cumbieros que ouvem música sem fones de ouvido. Todos parecem desligados da realidade e incapazes de travar uma conversa. A única solução para o personagem é aniquilar os jovens, o que reflete o incômodo extremo com a postura dos mesmos. O exemplo venezuelano ressalta o problema ao qualificar gírias e sotaques supostamente utilizados pelos tukis como “linguagem de malandros”. Já o vídeo brasileiro desqualifica a educação do funkeiro ao afirmar que seu protagonista não sabe ler, tampouco fazer contas, além do uso de diversas palavras pronunciadas de forma errada.

### 4) Estilo

O estilo dos fãs e produtores dos gêneros citados também é utilizado não apenas para caracterizar os personagens, mas para reforçar a tentativa de fazer humor por meio da desvalorização de elementos como roupas, sapatos e acessórios. O mais enfático neste sentido é o vídeo “Escuela de Tukkis”, que apresenta uma lista de roupas e sapatos que o verdadeiro tuki deve utilizar. No vídeo brasileiro, a mulher aparece com uma peruca de cabelos crespos (ênfatizando a relação entre funk e juventude negra), batom vermelho e short curto - fica implícito que ela já traiu o marido diversas vezes, relacionando o funk e o estilo associado ao gênero à erotização. No exemplo argentino, também há uma ênfase no vestuário, representado por roupas de cores chamativas e o uso do boné.

Destacamos por fim que o papel das plataformas digitais, sobretudo os sites de redes sociais, para a naturalização de estigmas associados aos gêneros musicais pode ser evidenciado nos exemplos analisados por meio da análise dos comentários das páginas analisadas. Apesar da agressividade utilizada para retratar funkeiros, cumbieros e tukkis, quase todos os comentários saúdam os canais em questão pelo seu humor e reafirmam sua distinção em relação aos fãs dos gêneros musicais periféricos. No caso do exemplo argentino, alguns comentaristas se divertem ao imaginar que estão na pele do herói e são capazes efetivamente de desaparecer com o que tanto lhes incomoda.

### **Considerações finais**

A análise de manifestações negativas relacionadas a funk, cumbila villera e tuki na rede mostra que, ao encontrar ressonância a sentimentos de ódio associados ao gênero, seus produtores e consumidores, certos indivíduos fazem uso das práticas culturais características de antifãs para emitir opiniões que, calcadas na questão do (des) gosto, demonstram explicitamente diferentes formas de violência simbólica (Bourdieu, 1989). Ao manifestar preconceitos de classe, raça e gênero os criadores dos vídeos analisados em questão mostram-se confortáveis para postar ofensas. Como mostramos em trabalhos anteriores (Cunha, 2014), a naturalização desse comportamento está diretamente relacionada ao histórico de preconceitos e estigmatizações sofridos pelo gênero.

Entretanto, gostaríamos de acentuar o caráter performativo do gosto conforme defendido por Hennion (2001). Segundo o teórico, a construção do gosto está inserida dentro de uma cultura material, da qual fazem parte lugares, cenários, dispositivos e condições concretas da performance e escuta musicais. Embora ressalte a importância das colocações feitas por Bourdieu sobre as disputas simbólicas em torno do gosto, Hennion afirma que este não é estanque e meramente um espelho de determinações sociais pré-estabelecidas, mas uma performance capaz de demonstrar as capacidades criativas e contestar as próprias preferências de quem escuta. Assim, acreditamos que futuras análises sobre as performances de gosto relacionadas aos gêneros musicais periféricos precisam ser feitas e possivelmente apresentarão resultados diferentes.

Com a popularidade crescente dos gêneros e um diálogo cada vez mais estabelecido com a cultura pop, em especial no caso do funk, cabe destacar também que é possível o aumento dos e questionamentos sobre tais estigmas naturalizados - embora as disputas simbólicas permaneçam, como acontece com qualquer gênero musical. Neste sentido, as

construções de representações e identidades por meio do consumo e apropriação de música na internet permitem a criação de experiências sociais compartilhadas, que têm potencial para reconfigurar tanto as narrativas sobre as próprias práticas sociais relacionadas à música quanto sobre os gêneros musicais envolvidos nas disputas discursivas em questão.

### Referências bibliográficas

AMARAL, A.; MONTEIRO, C. - **Esses roquero não curte**: performance de gosto e fãs de música no Unidos Contra o Rock do Facebook – Trabalho apresentado ao GT de Comunicação e Cibercultura da XX Compós. ANAIS. UFJF, Juiz de Fora, 2012

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp, 2008, 5 ed.[1979].

\_\_\_\_\_. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BURGESS, J.; GREEN, J. **YouTube e a Revolução Digital**: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade São Paulo: Aleph, 2009.

CUNHA, E. S. **"É som de preto, de favelado!"**: gosto e disputas simbólicas em torno do funk no YouTube. 2014. 122 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

FRITH, S. **Performing Rites**. On the value of Popular Music. Harvard Univ, Press, Cambridge, Mass.USA. 1998.

GRAY, J. New audiences, new textualities: antifans and non-fans. In: **International Journal of Cultural Studies**. London, pp. 64-81, 2003.

GOFFMAN, E. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Guacira Lopes Louro. 11. ed. , 1.reimp. – Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

\_\_\_\_\_. Pensando a Diáspora (Reflexões Sobre a Terra no Exterior). In: **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Liv Sovik (org); Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HENNION, A. **Music Lovers**. Taste as performance. In: *Theory, Culture, Society* 18. 5 (2001) 1-22.

HERSCHMANN, M. As imagens das galeras funk na imprensa. In: C. A. M. Pereira et al.



**Linguagens da violência.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

LATOUR, B. **Reassembling the Social** – An Introduction to Actor-Network-Theory. Oxford University Press, 2005.

LÉVY, P. **A inteligência coletiva.** São Paulo: Edições Loyola, 1998.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

NEGROPONTE, N.. **A vida digital.** São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

PEREIRA, A. B. **Funk Ostentação em São Paulo:** Imaginação, consumo, e novas tecnologias da informação e da comunicação. Revista de Estudos Culturais, nº 1, p.1-17, EACH, USP, 2014.

RECUERO, R. **Redes sociais na internet.** Porto Alegre: Sulina, 2009.

\_\_\_\_\_. Atos de ameaça à Face e à Conversação em Redes Sociais na Internet. In:

Primo, Alex (Org). **Interações em Rede.** Porto Alegre: Sulina. (pp. 51 -69), 2013.

RECUERO, R; SOARES, P. **Violência simbólica e redes sociais no Facebook:** o caso da fanpage “Diva Depressão”. Galaxia (São Paulo, Online), n. 26, p. 239-254, dez. 2013

RÜDIGER, F. **As teorias da cibercultura:** perspectivas, questões e autores. Porto Alegre: Sulina, 2011.

SÁ, S. P. . **Apropriações low-tech no funk carioca:** a Batalha do Passinho e a rede de música popular de periferia. Revista Fronteiras (Online), v. 16, p. 28-37, 2014. Acesso em setembro de 2014.

SÁ, S. P.; CUNHA, S. E.. **Controvérsias do funk no YouTube:** o caso do Passinho do Volante. EcoPós, Rio de Janeiro, v. 17, n.3, 2014

SEMÁN, P.; VILLA, P. **Cumbia villera:** una narrativa de mujeres ativadas. In:Cumbia: nación, etnia y género en Latino-America. Buenos Aires: Gorla, 2011.

TROTTA, F. **A música que incomoda:** o funk e o rolezinho. In: Anais da XXIII Compós (Online). Belém: COMPÓS, 2014. VELHO, Gilberto e ALVITO, Marcos (orgs.). Acesso em setembro de 2014.