

Funk paulista, *culturas bastardas* e narrativas *pop-líticas*: Um olhar sobre as outras lógicas de existência periférica na ostentação¹

Aline da Silva Borges Rezende²
Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM, SP

Resumo

Para além de visões deterministas ou moralistas que recaem sobre a cena musical do funk ostentação, este artigo propõe refletir sobre as potencialidades da ação política e de agenciamentos da juventude periférica incutidas nos circuitos de produção desta vertente musical. Para tanto, esta argumentação ancora-se nas categorias conceituais de *culturas bastardas* e *existência pop-lítica*, elaboradas por Omar Rincón (2015), além das perspectivas *barberianas* sobre as mediações comunicativas da cultura. Assim, busca-se ressaltar que as ambivalências presentes nas narrativas e estéticas do funk ostentação configuram uma forma singular de exercício cidadão e de projeção do periférico na contemporaneidade.

Palavras-chave: Funk Ostentação; Narrativas Midiáticas; Culturas Bastardas.

Introdução

No universo do funk brasileiro, a vertente paulista da ostentação emerge como um caso paradigmático desse movimento cultural, à medida que propõe borrar as fronteiras simbólicas e geográficas da periferia por meio de outras ordens estéticas e comunicativas, ambivalentes em sua essência. Esta iniciativa, protagonizada pelos sujeitos periféricos dos grandes centros urbanos, nos desafia a pensar, também, sobre os sentidos do popular na contemporaneidade, haja vista que sua atuação excede a noção de um conceito fixo e imutável, para compor-se como um aspecto variável e negociado, destituído de purezas (CANCLINI, 2000).

Em meio a este contexto moldado pela ambiguidade, como reconhecer a potência política do *popular-periférico* do funk, uma vez que, como argumenta Martín-Barbero (2013) e Omar Rincón (2015), a existência do popular pressupõe, sobremaneira, a

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda em Comunicação e Práticas de Consumo pela Escola Superior de Propaganda e Marketing -SP. Participa do Grupo de Trabalho *Juventudes e Infâncias* do Conselho Latino-Americano de Ciências Sociais (CLACSO). Também integra o grupo de pesquisa Juvenália, vinculado ao CNPQ. Bolsista Capes. E-mail: alineespm@gmail.com .

perspectiva de um projeto político? No tocante à cena do funk ostentação, é possível identificar agenciamentos juvenis que superem as visões do *sensu comum*, pautadas, fundamentalmente, por uma crítica funcionalista e moralista que postula a alienação e o fetichismo dos bens de consumo, retratados pela “ostentação”?

Sem refutar que as práticas de consumo apresentadas nesta cena musical façam reais alusões às lógicas de um sistema capitalista excludente e perverso, o que nos toca nesta argumentação é olhar para as fissuras e brechas da “ostentação”. Ou seja: o que há por trás ou nos entremeios dessa retórica ambivalente, que une o periférico à opulência? Busca-se, então, apreender o que reside nos interstícios dos circuitos de produção da vertente paulista do funk.

Tendo em vista a complexidade das questões apresentadas e a brevidade deste diálogo, iremos explorar, no primeiro momento, as matrizes culturais que dão origem ao estilo musical da ostentação, perpassando pela história do funk brasileiro. Esta reflexão nos dará subsídios para explorar, posteriormente, a cena musical do funk ostentação, sua essência *bastarda* e *existência pop-lítica* (RINCÓN, 2015), conceitos-chaves para a compreensão da problemática que norteia este artigo.

No limiar das narrativas da ostentação: os percursos da cena musical do funk brasileiro

No empenho de compreender afincado a cena musical do funk ostentação, partiremos, fundamentalmente, de um breve resgate histórico sobre o núcleo cultural que enseja esse estilo musical, a saber: a trajetória do funk brasileiro. Ao explorar as matrizes culturais (MARTÍN-BARBERO, 2004) deste movimento artístico, que tem como protagonista a juventude periférica dos grandes centros urbanos, é possível identificar as origens da ação *pop-lítica* (RINCÓN, 2015) que transita nas expressões da vertente musical da ostentação, bem como as reinvenções narrativas e da própria noção do popular que atravessam a cena funk da capital paulista.

Assim, aproximamo-nos da história do funk brasileiro, que tem sua origem no estilo rítmico *soul* da cultura afro-estadunidense (VIANNA, 1988). A chegada dessa batida musical no Brasil remonta ao período pós-ditadura militar, na década de 1970, cuja coesão cultural e projeção mítica do país como lugar harmonioso da diversidade étnica-racial estavam ruindo. Atrelado a isso, os processos da globalização convergiam para a concepção

de novas formas culturais, despojadas de raízes territoriais ou da cristalização de uma pureza cultural, para serem atravessadas por fluxos transnacionais, tensionando as fronteiras entre moderno/tradicional, nacional/estrangeiro (YÚDICE, 2006).

Em meio a este contexto é que o funk brasileiro nasce na cidade do Rio de Janeiro, especificamente com os *Bailes da Pesada*, realizados no Canecão, famosa casa de shows da Zona Sul do Rio. Segundo Hermano Vianna (1988)³, a programação musical dos bailes, comandada pelos DJs Big Boy e Ademir Lemos, era tomada pelos ritmos *soul* de artistas como James Brown, Wilson Pickett e Kool and The Gang. Tempos depois, os eventos foram transferidos para outros espaços da cidade, sobretudo na zona norte do Rio, em clubes do subúrbio, alcançando a notoriedade e a adesão da juventude suburbana (VIANNA, 1988; HERSCHMANN, 2005).

De acordo com Yúdice (2006), esta fase germinal do funk no Brasil ficou conhecida como a *Black Rio*, haja vista a predominância de elementos da cultura musical negra estadunidense, do engajamento com as causas étnicas e da exaltação do orgulho negro, contemplados, com ênfase, nos bailes cariocas. Tal intercâmbio propiciou, também, um primeiro olhar midiático sobre a cena funk que se moldava nos subúrbios da cidade. Entretanto, a abordagem da mídia nacional daquela época destacava, criticamente, o entrecruzamento cultural dos Estados Unidos nos bailes funk do Brasil, cogitando uma possível colonização de uma cultura pela outra.

A esse respeito, a antropóloga Adriana Facina (2009) esclarece que a construção do funk no Brasil não diz respeito à importação ou ao imperativo da música negra estadunidense na cultura brasileira. Trata-se, sobremaneira, de uma incorporação dos traços musicais advindos da negritude estrangeira aos ritmos pulsantes da cena cultural brasileira, que desembocam numa “[...] releitura de um tipo de música ligado à diáspora africana [...] mais próxima ao samba e aos batuques nacionais do que a um fenômeno musical alienígena” (FACINA, 2009, p. 2).

As reflexões da autora corroboram para a compreensão dos processos de nacionalização do funk que procederam sua entrada no país, ocorridos em meados da década de 1980. Neste ínterim, o discurso politizado com a temática étnica-racial da *Black Rio* cedeu espaço para outras novidades e sonoridades recém-chegadas dos Estados Unidos,

³ O trabalho etnográfico produzido como dissertação de mestrado de Hermano Vianna (1988), e posterior publicação de livro, foi pioneiro no que toca à temática do funk brasileiro, constituindo-se como eixo basilar de toda pesquisa sobre essa cena musical no Brasil.

com destaque para o *Miami Bass*, a batida eletrônica dançante que embalou as primeiras letras de funk em português, denominadas como *Melôs*.

No tocante a esta temática, Simone Pereira de Sá (2008, p. 234) explica que os *melôs* originaram-se da adaptação, muitas vezes “sem sentido”, do léxico inglês com base na melodia, gerando “[...] uma primeira forma de apropriação criativa, que resulta num produto obviamente híbrido”. A partir dessa iniciativa, que se desdobra em fins dos anos 1980 ao início da década de 1990, a nacionalização do gênero, isto é, a produção das batidas e a composição das letras em português, ganhou impulso, principalmente com o empenho de Fernando Luís Mattos da Matta – o DJ Marlboro⁴ –, um dos precursores do funk brasileiro.

Ao ganhar uma bateria eletrônica do pesquisador Hermano Vianna, citado no início de nossa reflexão, o DJ passou a criar e produzir novas sonoridades com composições próprias, mas baseadas nos sucessos estadunidenses, que foram introduzidas, gradativamente, nos bailes cariocas. O primeiro sucesso alcançado nas pistas foi com o *Melô da mulher feia*, parceria de Marlboro com MC Abdullah. A aceitação da música pelo público dos bailes impulsionou os artistas a produzir a primeira coletânea de *hits* brasileiros, intitulada *Funk Brasil nº 1*, em 1989. Os resultados dessa iniciativa ocorreram no ano seguinte, em 1990, quando o funk brasileiro ganhou espaço em programas de rádio e esboçou sua primeira inserção em telenovelas, com a música *Feira de Acari*, do MC Batata e DJ Marlboro, que virou trilha sonora da novela *Barriga de Aluguel*, da Rede Globo de Televisão.

Os anos seguintes foram marcados pela inserção do funk na indústria fonográfica e do entretenimento, com o lançamento de CDs e a projeção nacional dessa cena musical em meios de comunicação de massa. Em adição, as produções do funk passaram a se despojar dos processos de homofonia⁵ realizados pelos *melôs*, desenvolvendo-se em criações diversas, denominadas como vertentes. Destacam-se, neste contexto, a vertente do funk *proibidão*, com letras que abordam explicitamente as experiências de vida urbana nas

⁴ Nascido e criado no Rio de Janeiro, DJ Marlboro começou sua carreira profissional na discotecagem ainda nos anos 1980, na Equipe 2001, que produzia bailes pequenos em um clube chamado New Saveiro. Marlboro ganhou projeção nacional em 1989, ao conquistar o primeiro lugar do Campeonato Brasileiro de DJs, premiação que lhe rendeu a oportunidade de representar o Brasil em Londres na competição mundial, permitindo, também, propagar as primeiras batidas do funk nacional em terras estrangeiras (ESSINGER, 2005). Atualmente, o artista realiza bailes na cidade carioca, além de comandar programas de rádio e assinar uma coluna semanal para o jornal O DIA, também do Rio de Janeiro (EMBRASHOW, 2016).

⁵ Termo utilizado para denominar igualdade fonética entre dois vocábulos, ou entre um vocábulo e uma expressão, mas que possuem grafias diferentes. (PETRIN, 2016, s/p.).

periferias, promovendo, em alguns casos, o elogio à violência e ao tráfico de drogas, e, por vezes, problematizando a desigualdade social e racial; e as canções com temáticas sobre o amor, denominadas como *funk melody*.

No entanto, ao mesmo tempo que demonstrava seu potencial criativo e atingia tal projeção e adesão no mercado do entretenimento, o funk não conquistaria, de fato, a legitimidade e valorização do movimento como prática cultural aos olhos midiáticos, haja vista o seu lastro histórico de subalternidade. Coadunando com essa acepção, Herschmann (2005, p. 90) enfatiza que:

[...] é também nos meios de comunicação de massa que se desenvolve grande parte dos processos de estigmatização ou mesmo criminalização das culturas minoritárias, na medida em que acontecimentos, fatos, rituais e, de forma geral, a “realidade social” ali ganham sentido.

Essa afirmação nos convoca a rememorar um acontecimento singular que marcou a história dessa cena musical e, como corolário, a dubiedade midiática que recai sobre o funk. Trata-se dos arrastões ocorridos nas praias do Rio de Janeiro, em outubro de 1992, apresentados pela mídia nacional como “assaltos realizados por bandos de funkeiros favelados” (FACINA, 2009, p. 4). Entretanto, como explica Facina (2009), estas ocasiões diziam respeito aos embates entre grupos de jovens das favelas do Rio de Janeiro, realizados fora de seus territórios de origem:

Na verdade, se tratavam de embates entre galeras oriundas de bairros como Vigário Geral, encenando na parte “nobre” da cidade os rituais já bastante conhecidos nos territórios além túnel. Fenômeno típico do Rio de Janeiro, as rivalidades das galeras de jovens brancos de classe média eram parte do cotidiano das praias da Zona Sul. O diferencial dos chamados arrastões era a cor da pele e a origem social dos jovens que se enfrentavam, alguns entoando gritos de guerra como “É o bonde do mal de Vigário Geral”. (FACINA, 2009, p. 4)

A partir desse episódio, perpetuou-se o vínculo entre funk e violência urbana em grande parte das publicações e matérias da mídia brasileira. Aos funkeiros, cabia-lhes o julgamento arbitrário da imprensa e da opinião pública, que os denominavam como personagens “malignos/endemoninhados” (HERSCHMANN, 2005, p. 103). Os anos posteriores aos arrastões foram marcados pelo histerismo e pânico das classes mais abastadas sobre a periferia e o funk brasileiro. Analogamente, uma das principais fontes de diversão da juventude periférica e de disseminação das produções de funk, a saber, os bailes

dos subúrbios, sofreram com proibições e inúmeras restrições para sua realização⁶, uma vez que estes eventos eram apresentados pela imprensa como lugar para o tráfico de drogas, incitação ao crime organizado e sexualização precoce (LOPES, 2010; HERSCHMANN; FILHO, 2005).

Entre censuras, julgamentos morais e estigmas, o funk ainda resiste, embora sua existência seja lembrada, por vezes, pela vinculação com a marginalidade. A virada do século trouxe, novamente, a mobilidade e a fluidez desse movimento em transcender fronteiras e reinventar-se no campo midiático. A esse propósito, Sá (2008) explica que a partir dos anos 2000, o funk adentrou massivamente em outros espaços fora da periferia, como casas noturnas de classe média, academias, festivais de música e programas televisivos.

Isso se deu, sobremaneira, pela criação e popularidade de novas vertentes musicais que, inclusive, revelavam-se fora do circuito carioca. Destaca-se, nesse contexto, a profusão do funk paulista, que teve como protagonista a vertente da *ostentação*, denominação elaborada pela imprensa no ano de 2012⁷, para caracterizar a crescente inserção de bens e serviços de luxo nas letras e videoclipes de funk.

Valendo-se de uma nova perspectiva sobre a periferia, que não mais se restringe a precariedade de vida, além de uma abordagem comunicativa que transborda os limites dos bailes para ascender nas múltiplas telas do campo midiático, o funk ostentação inaugura um outro posicionamento político e estético do periférico no movimento funk brasileiro. Exclama, sobretudo, o luxo e a *força orgástica* dos bens materiais, utilizando-se da retórica elitista que sempre subjuguou a juventude periférica, para, justamente, projetá-la e alcançar reconhecimento e distinção social.

Como veremos a seguir, as matrizes culturais do funk brasileiro, registradas neste relato histórico, formam as raízes da vertente musical do funk ostentação. Entretanto, esta outra cena que se molda à luz da juventude periférica paulista se propõe por outras lógicas de produção e formas de socialidade (MARTÍN-BARBERO, 2004) que conjugam novas

⁶ Em 1995, os bailes funk foram proibidos no Rio de Janeiro, provocando, por consequência, a existência clandestina de muitos bailes na periferia. A “legalização” ocorreu, efetivamente, a partir dos anos 2000, com a Lei nº 3410 de 29 de maio de 2000, conhecida como “Lei do Funk”, que determinou diversas exigências para a realização das festas.

⁷ Com base em pesquisas documentais realizadas em acervos de notícias online, constatou-se que as primeiras aparições midiáticas da denominação “ostentação” articulada ao funk paulista foram realizadas pelo portal G1 em agosto de 2012 (<http://g1.globo.com/musica/noticia/2012/08/funk-paulista-vira-moda-no-youtube-com-carros-motos-e-notas-de-100.html>), além da reportagem de Rafael de Pino para a revista Época, em setembro de 2012 (<http://revistaepoca.globo.com/cultura/noticia/2012/09/o-funk-da-ostentacao-em-sao-paulo.html>).

experiências e modos de politizar do popular, compreendidas nesta argumentação pelas lentes conceituais de *culturas bastardas e existência pop-lítica* (RINCÓN, 2015).

Sobre as (outras) formas de pensar a “ostentação” do funk paulista

Para Martín-Barbero (2015, p. 14-15), vivemos em uma “sociedade em mutação”, cujas falas sociais – entendidas na abrangência e pluralidade da linguagem humana, ou seja, as imagens, as músicas, as experiências e práticas culturais – foram ampliadas e deslocadas de pedestais de autoridade e posições de poder. Isso se deve, sobremaneira, à constituição de um complexo e fluido ecossistema comunicacional, que possibilita operar novas ordens de visibilidade e cidadania por meio das narrativas midiáticas e do entretenimento (MARTÍN-BARBERO; AMADO; RINCÓN, 2015).

Essa transitoriedade, que concebe outros modos de politizar, implica, também, (re)pensar a noção do popular na contemporaneidade, à medida que suas expressões são atravessadas pela cultura de massas e pelas estéticas midiáticas, extrapolando, por vezes, os sentidos fundamentalistas, folclóricos ou de referenciais classistas que historicamente demarcavam seu lugar de fala. Por esta razão, compartilhamos dos pensamentos de Omar Rincón (2015a, p. 26, *tradução nossa*) ao compreender que “[...] o popular mais que dar contar de uma só forma pura e higienizada de existir, é uma experiência *bastarda*”.

A concepção elaborada pelo teórico colombiano propõe um olhar sobre o popular e suas experiências a partir das ambivalências, impurezas e de suas outras formas de significar e narrar o mundo, que partem, fundamentalmente, da ação comunicativa. Assim, o sentido *bastardizado* se funda da ilegitimidade inerente ao popular que, em analogia à constituição tradicional da família, só tem a certeza da origem materna – a matriz cultural local –, e a ambiguidade e incerteza de ser filho de muitos pais – as referências culturais do subalterno, do excluído, do artístico, do *mainstream* (MARTEL, 2012), do tecnológico, do pornográfico, entre outros.

O pilar dessa categoria conceitual advém, sobremaneira, de Jesus Martín-Barbero (2004; 2013), com a ideia do popular que nos interpela a partir do massivo; de Néstor García-Canclini (2003) e os processos de hibridização cultural, impulsionados pelas condições da globalização; e, por fim, de Homi Bhabha (1998) com a reflexão pós-colonial do *entrelugar* da cultura, cujo tempo presente produz, constantemente, um jogo dialético

entre tradição/modernização, natureza/tecnologia. Essa tríplice união resulta, então, em uma singular herança à noção de popular e sua *bastardização*, culminando em:

[...] abandonar o pensamento dualista (moderno - pré-moderno), essencialista (a autenticidade do outro), multicultural (todos os diferentes juntos, mas não misturados) e do perverso massivo-midiático (imperialismo), para assumir os espaços intermediários e de mescla, sendo o mais potente e ambíguo da interculturalidade e o mais problemático do massivo-popular. (RINCÓN, 2015, p. 28, *tradução nossa*)

Trata-se, portanto, de uma perspectiva teórica do popular concebido em suas mesclas e fusões, e celebrado nos entremeios, nas bordas e no centro da cena midiática-massiva. A ambivalência inerente às práticas *bastardas* do popular está intrinsecamente relacionada à sua luta cotidiana por projeção e reconhecimento social. Desse modo, o *popular-bastardizado* utiliza de todas as referências narrativas e estéticas disponíveis – do *mainstream* às redes digitais – para ganhar as múltiplas telas e narrar em seus próprios termos suas experiências e a sua comunidade de origem.

Com isso, o *popular-bastardizado* assinala um modo de *existência pop-lítica*, que reivindica o direito do sujeito comum a estar em cena e participar das tramas midiáticas, preenchendo as telas com a diversidade de rostos e falas, para, então, “[...] modificar o destino comunicativo do *mainstream cool* industrial e das tecno redes para fazê-las no modo de cada comunidade” (RINCÓN, 2015, p. 196, *tradução*). Nestas condições, o campo comunicacional é concebido como território de disputas, onde se negociam os conflitos sociais, culturais e políticos.

Sob esta lente conceitual que o funk ostentação se revela como uma expressão potencialmente política da juventude periférica, à medida que seus atores sociais se valem de composições estéticas ambivalentes, que bebem da potência comunicativa do entretenimento e da cultura midiática, para sair do exílio sócio espacial e ganhar reconhecimento entre seus pares e grupos de alteridade. No tocante a esta acepção, cabe-nos trazer ao diálogo alguns aspectos fundantes dessa cena musical.

Em linhas gerais, o funk ostentação surgiu em meados de 2008 nos bailes de comunidades realizados no município Cidade Tiradentes, na Zona Leste de São Paulo, e nas periferias da Baixada Santista, litoral sul paulista. A notoriedade e abrangência nacional desse estilo musical ocorreu anos depois, em 2011, por meio da divulgação do primeiro

videoclipe do funk ostentação, protagonizado pela canção *Megane*, do MC Boy do Charmes⁸, produzido por Konrad Dantas, idealizador da produtora *Kondzilla*⁹.

Diferente das abordagens do funk carioca, que relata os conflitos cotidianos da população das favelas e morros da cidade, enfatizando, por vezes, a violência, o sexo e o tráfico de drogas, o funk ostentação busca traduzir, entre rimas e imagens, os sonhos e os desejos da juventude periférica dos grandes centros urbanos. Por isso, em suas produções, os MCs – em sua maioria jovens de origem humilde e periférica – encenam e celebram as conquistas de bens materiais como carros e motos de luxo, roupas de marca, acessórios de ouro, bebidas, baladas, além das experiências sexuais (PEREIRA, 2015).

Nesse sentido, as expressões do funk ostentação são orientadas, fundamentalmente, pelas dinâmicas do consumo; do capitalismo em seus fluxos supérfluos e excessivos; e pela disputa incessante por visibilidade e distinção social da periferia. Isso não quer dizer, necessariamente, que suas produções se esgotem numa visão alienante e reprodutivista do *status quo* capitalista. Assim como Pereira (2015), acreditamos que as produções advindas da ostentação dizem respeito a uma proposta estética, social e cultural que possui uma dimensão transgressora, à medida que os jovens da periferia, apresentando-se como MCs, apropriam-se de signos restritos historicamente às elites sociais, mas atribuem outros sentidos a esses universos simbólicos, por meio de suas experiências marginais. Dessa essência *bastardizada*, concebe-se outra realidade, ainda que por vias imaginárias, na qual:

[...] o beco chega à beira mar; o carro de luxo é integrado à paisagem da *quebrada*¹⁰; o cordão de ouro reluz a existência do garoto que, há tempos, era relegado à invisibilidade ou à condição estigmatizada da marginalidade. (ROCHA; SILVA; REZENDE, 2015, p. 53)

De fato, a concatenação de ambivalências é o que enseja a origem *bastarda* do *popular-periférico* do funk ostentação. Por corolário, sua *existência pop-lítica* encontra sentido à medida que suas experiências e relatos coletivos são expostos na cena midiática

⁸ Wellington França, o MC Boy do Charmes, nasceu e foi criado na comunidade do Charmes – denominação que deu origem ao seu nome artístico –, localizada no bairro Jóquei Clube, na cidade de São Vicente, em São Paulo. Antes de se dedicar a música, Boy do Charmes trabalhou como servente de pedreiro e faxineiro, apresentando-se apenas a noite como MC. No cenário do funk paulista, o artista é considerado um dos precursores do estilo ostentação (KONDZILLA, 2012).

⁹ O produtor Konrad Dantas, criador da *Kondzilla*, foi o pioneiro da nova estética audiovisual do funk no Brasil e precursor do estilo da ostentação. De acordo com o antropólogo Alexandre Barbosa Pereira (2015), a parceria dos MCs com a produtora *Kondzilla* é vista pelos artistas como o primeiro passo rumo ao sucesso, dado à notoriedade de suas produções. Atualmente, a *Kondzilla* conta com mais de 3 milhões de seguidores e um bilhão de visualizações em seu canal de vídeos no *YouTube*, sendo que grande parte desses números é atribuída às produções audiovisuais do funk ostentação.

¹⁰ Expressão utilizada pelos MCs para se referir às ruas e becos da periferia.

por meio das estéticas do entretenimento. Para sustentar esta afirmação, recorreremos novamente à Rincón (2015b, p. 192, *tradução nossa*), cujas reflexões confluem com nossa aceção quando defende que:

[...] o popular é melhor interpelado, narrado, contado e reivindicado a partir das indústrias do entretenimento. [...] A consciência não é política somente quando se refere a classe ou pobreza ou marginalidade ou imperialismo, a consciência política existe, também, nas estéticas, narrativas, formatos e modos de interpelação.

Endossando esta discussão, convém explorar um dos principais elementos constituintes do circuito musical do funk ostentação, a saber: as produções videoclípticas. De acordo com o produtor Konrad Dantas, em entrevista ao documentário *Funk O\$tentação*¹¹ (2012), a produção de videoclipes na vertente paulista do funk é indispensável para “não ficar pra trás”, uma vez que por intermédio dos vídeos na internet, os MCs assinalam sua presença no campo midiático, alcançando, por vezes, uma projeção nos meios de comunicação massivo; além de viabilizar tais realizações com um investimento menor do que propõe os grandes conglomerados fonográficos; e, também, constituem visualmente as características que singularizam esse estilo musical no Brasil.

Trata-se, nesse sentido, de uma inversão das lógicas de produção musical, que propicia uma atuação intersticial dos jovens artistas MCs nas indústrias do entretenimento, haja vista que se valem da potência comunicativa dos epicentros midiáticos, isto é, as redes digitais. Por extensão, o vídeo configura uma forma narrativa, que permite explorar “[...] diversos e subjetivos modos de realidade; um mecanismo expressivo que promove a liberdade” (RINCÓN, 2006, p. 207, *tradução nossa*).

Além disso, a narrativa videoclíptica do funk ostentação nos propõe visualizar a periferia por outras ordens estéticas que não mais se pautam pela precariedade de vida, mas pelos sonhos de consumo que a constitui. A esse respeito, o MC Boy do Charmes, no documentário citado anteriormente, esclarece que a opulência apresentada nesta cena musical configura um modo reivindicatório dos jovens da periferia, que também podem (e têm) o direito de consumir roupas e acessórios de marca.

Nesta linha de pensamento, a ostentação dos videoclipes, para além de uma iniciativa mimética da juventude pobre com os modos de vida dos ricos, configura uma estética do conflito, que traz à tona as divergências sociais, econômicas e culturais da

¹¹ Este documentário foi o primeiro a repercutir sobre a cena musical do funk ostentação e a resgatar suas origens com os principais artistas e produtores de funk. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8M3CRYQJmFM>>. Acesso em: 18/01/2016.

periferia dos grandes centros urbanos. Esta perspectiva, defendida pela pesquisadora Mylene Mizrahi (2015) e compartilhada em nossa reflexão, compreende que, em essência, a estética funk se articula por meio de uma comunicação fluida e ambígua, cuja criação artística e performática dos seus artistas é alimentada pela tensão existente entre diferentes mundos – do periférico, do pobre, do negro, em relação ao branco, *playboy*, morador de condomínio.

Assim, as narrativas midiáticas do funk ostentação revelam uma dialética complexa e paradoxal, na qual a periferia extrapola seus limites, mas contando com a retórica distintiva que sempre lhe puniu e subjogou. Por todos os aspectos ambivalentes e díspares relatados, longe de serem esgotados nesta argumentação, é possível reconhecer que no funk ostentação reside uma outra lógica do agir político. Esta lógica opera, principalmente, por uma atuação *pop-lítica*, isto é, um modo de existência cidadã que demanda um “estar em cena”, uma ação comunicativa eminente, que escancara os conflitos políticos e amplifica as vozes sociais do *popular bastardizado* (RINCÓN, 2015).

Considerações Finais

Ao considerar a trajetória delineada sobre o movimento funk brasileiro, observamos que as transformações narrativas dessa cena musical acompanham, até os dias atuais, as experiências marginais dos atores sociais da periferia, caracterizadas pelas assimetrias sociais, políticas, econômicas, geográficas, e, inclusive, midiáticas. Despindo-se das crenças de autenticidade e genuinidade que, historicamente, foram postuladas e, por vezes, atribuídas às manifestações culturais brasileiras, o movimento funk aposta na concatenação das diferenças e nos discursos ambivalentes para sair da invisibilidade inerente à sua origem territorial.

Mobilizado por esta mesma motivação, emerge o funk ostentação - filho *bastardo* do funk brasileiro, cuja filiação materna advém do periférico, mas a concepção paterna é múltipla e ambivalente. Por meio da potência comunicativa dos meios digitais e das estéticas do entretenimento, o *popular-periférico-bastardizado* do funk ostentação assume uma existência cidadã e política, que foge de padrões tradicionais e institucionais. Ainda assim, o empenho em habitar o campo midiático com formas narrativas próprias e ao seu modo de conceber a “ostentação”, configura-se, também, um modo de politizar.

REFERÊNCIAS

AMADO, Adriana e RINCÓN, Omar. La reinención de los discursos o cómo entender a LOS BÁRBAROS DEL SIGLO XXI. In: AMADO, Adriana e RINCÓN, Omar. **La comunicación en mutación**. Bogotá: Fundación Friedrich Ebert (FES), 2015.

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

CANCLINI, Néstor García. **Cultura popular: de la épica al simulacro**. Barcelona: Quaderns portàtils, 2000. Disponível em: <http://www.macba.cat/uploads/20140211/QP_06_Canclini.pdf>. Acesso em: 01/07/2016.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2003.

EMBRASHOW. **DJ Marlboro**. 2016. Disponível em: <<http://www.embrashow.com.br/artista/contato-contratar-dj-malboro>>. Acesso em: 29/04/2016.

ESSINGER, Silvio. **Batidão: uma história do funk**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FACINA, Adriana. “Não me bate doutor”: Funk e criminalização da pobreza. In: **V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – ENECULT**, Bahia, Anais... Salvador: Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, mai. 2009. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19190.pdf>>. Acesso em: 01/05/2016.

FILHO, João Freire; HERSCHMANN, Micael. Mídia, “pânico moral” e o *funk* carioca. In: FILHO, João Freire; HERSCHMANN, Micael (Orgs.). **Comunicação, cultura e consumo: a [des]construção do espetáculo contemporâneo**. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.

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

KONDZILLA. **FUNK O\$TENTAÇÃO. Documentário**. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8M3CRYQJMfM>>. Acesso em: 18/01/2016.

LOPES, Adriana Carvalho. **“Funk-se quem quiser” – no batidão negro da cidade carioca**. Tese (Doutorado em Linguística) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2010.

MARTEL, Frédéric. **Mainstream: a guerra global das mídias e das culturas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. 7 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Hacia el habla social ampliada. In: AMADO, Adriana e RINCÓN, Omar. **La comunicación en mutación**. Bogotá: Fundación Friedrich Ebert (FES), 2015.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo**. São Paulo: Loyola, 2004.

MIZRAHI, Mylene. Vida e arte colocando mundos em relação: criatividade e conectividade no funk carioca. In: FERRO, Lígia; RAPOSO, Otávio; GONÇALVES, Renata de Sá (Orgs.). **Expressões artísticas: etnografias e criatividade em espaços atlânticos**. Rio de Janeiro: Mauad X FAPERJ, 2015.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. Funk ostentação em São Paulo: imaginação, consumo e novas tecnologias da informação e da comunicação. **Revista Estudos Culturais**, São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, v.1, n.1., 2015. Disponível em: <<http://each.uspnet.usp.br/revistaec/?q=revista/1/funk-ostenta%C3%A7%C3%A3o-em-s%C3%A3o-paulo-imagina%C3%A7%C3%A3o-consumo-e-novas-tecnologias-da-informa%C3%A7%C3%A3o-e-da>>. Acesso em: 21/03/2016.

PETRIN, Natália. **HOMOFONIA**. 2016. Disponível em: <<http://www.estudopratico.com.br/homofonia/>>. Acesso em: 24/03/2016.

RINCÓN, Omar, **Narrativas mediáticas: O como se cuenta la sociedad del entretenimiento**. Barcelona: Editorial Gedisa, 2006.

RINCÓN, Omar. Lo popular en la comunicación: culturas bastardas + cidadanías celebrities. In: AMADO, Adriana e RINCÓN, Omar. **La comunicación en mutación**. Bogotá: Fundación Friedrich Ebert (FES), 2015.

RINCÓN, Omar. Lo pop-pular está de moda: sobre culturas bastardas y quilombos políticos. In: SAINTOUT, Florencia; VARELA, Andrea; BRUZZONE, Daiana (Orgs.). **Voces abiertas de América Latina: comunicación, política y ciudadanía**. Buenos Aires: CLACSO, 2015.

ROCHA, Rose de Melo; PEREIRA, Simone Luci; REZENDE, Aline Borges. Não é apenas sobre o funk ostentação: narrativas midiáticas e experiências do sensível em cotidianos de vulnerabilidade. **Revista Logos**, Dossiê Cotidiano e Experiência, Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, v. 22, n. 2, p. 45-57, jul./dez. 2015. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/19599>>. Acesso em: 30/03/2016.

SÁ, Simone Pereira de. Som de preto, de *proibidão* e *tchutchucas*: o Rio de Janeiro nas pistas do funk carioca. In: PRYSTHON, Angela; CUNHA, Paulo (Orgs.). **Ecos Urbanos: a cidade e suas articulações midiáticas**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.

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

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.