

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

Annelena Silva da Luz

PROIBIDÃO E OSTENTAÇÃO: A SIMBÓLICA DO FUNK

Porto Alegre
2017

Annelena Silva da Luz

PROIBIDÃO E OSTENTAÇÃO: A SIMBÓLICA DO FUNK

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Comunicação e Informação.

Orientadora: Prof^a Dr^a Ana Taís Martins Portanova Barros

Porto Alegre

2017

Annelena Silva da Luz

PROIBIDÃO E OSTENTAÇÃO: A SIMBÓLICA DO FUNK

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Comunicação e Informação.

Aprovada em: Porto Alegre, _____ de _____ de 2017.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Ana Taís Martins Portanova Barros (Presidente/Orientadora).

Prof^a Dr^a Adriana da Rosa Amaral (Unisinos)

Prof^o. Dr^o. Carlos Alfredo Gadea Castro (Unisinos)

Prof^a Dr^a Elisa Piedras (UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Nísia Martins do Rosário (UFRGS) (suplente)

AGRADECIMENTOS

Aos meus queridos pai, mãe, irmã e avó Jelsa que estiveram comigo desde o início da minha caminhada nessa vida e na jornada profissional que escolhi para mim. Obrigada por sempre apoiarem e acreditarem nos meus sonhos, embarcando nas minhas aventuras junto comigo. Para além do apoio material, sem dúvidas, vocês são o meu suporte integral e a certeza de que sempre posso voltar para o carinho e o amor de vocês.

Aos meus colegas do grupo de pesquisa do Imaginalis, assim como à minha cara orientadora Ana Taís Martins Portanova Barros, por aguentarem minhas crises existenciais, minhas manias de perseguição, minhas dúvidas e minhas piadas ácidas. Com vocês esse caminho foi compartilhado, o que tornou um pouco mais claras minhas ideias, acalmando os meus nervosismos do dia a dia, que às vezes me faziam duvidar do fim deste trabalho.

Por fim, agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul por ter oferecido o ambiente e o suporte necessário para que esse trecho da caminhada fosse concluído. Também agradeço ao PPGCOM e ao CNPq, sem cujo apoio essa pesquisa não teria sido viável.

RESUMO

O presente trabalho se situa na discussão sobre o funk, especificamente, os estilos proibidão e ostentação, a partir das teorias do imaginário. Consideramos que a música comunica, ou seja, entra em contato e se relaciona popularmente com grande facilidade, como é o caso do funk no Brasil. Entendemos que tudo o que se manifesta na superfície da cultura carrega motivações simbólicas profundas. Temos por objetivo compreender quais são as motivações simbólico-arquetípicas que fazem brotar e circular o funk proibidão e ostentação, com suas diferenças e semelhanças. Mergulhamos no contexto histórico, cultural e antropológico do funk discutindo pontos que compõem sua natureza. A partir desse mergulho, construímos uma base para a leitura simbólica de letras de doze funks – seis proibidões e seis ostentação. Nessa leitura, foi possível encontrar imagens arquetípicas da violência enquanto pulsão de vida, indicando que o funk é plural e controverso. Concluimos que o funk não deseja se descaracterizar, mas sim reafirmar seus valores de luta e revolta que lhes foram imputados pelo contexto de seu nascimento, fazendo isso tanto através do combate e do desafio pelas armas do proibidão quanto pelo dinheiro do ostentação.

Palavras-chaves: Funk proibidão. Funk ostentação. Imaginário.

ABSTRACT

The present work is situated in the discussion about the Brazilian funk, specifically, the styles “proibidão” and “ostentação” from the perspective of the theories of the imaginary. We consider that the music communicates, that is, it comes into contact and is related popularly with great ease as is the case of the funk in Brazil. We understand that everything that manifests itself on the surface of the culture carries deeper symbolic motivations. We aim to understand which are the symbolic-archetypal motivations that make the funk “proibidão” and “ostentação”, with their differences and similarities, sprout and circulate. For that, we immersed ourselves in the historical, cultural and anthropological context of the funk discussing points that make up its nature. From this dive we have built a basis for the symbolic reading of twelve funk lyrics – six “proibidões” and six “ostentação”. In this reading, it was possible to find archetypal images of violence as a life drive, indicating that the funk is plural and controversial. We conclude that the funk does not want to be decharacterized but rather to reaffirm its values of struggle and revolt that have been imputed to them by the context of its emergence, being through the combat and the defiance by the weapons of the “proibidão” as for the money of the “ostentação”.

Keywords: Funk proibidão. Funk ostentação. Imaginary.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Trajeto antropológico	25
Figura 2 – Exemplo de festa Dionisiaca – Bacchus and Ariadne	36
Figura 3 – Festa em Zyon	36
Figura 4 – Festa em Zyon	37
Figura 5 – Baile funk	37

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Comparação entre o pensamento direto e o indireto	27
---	-----------

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
1.1 PANORAMA GERAL DO FUNK NA PESQUISA	12
1.2 O FUNK E SEUS CENÁRIOS: PROBLEMA DE PESQUISA E OBJETIVOS	14
2 O IMAGINÁRIO ENQUANTO HEURÍSTICA	18
2.1 COMPARTILHANDO CONCEITOS	20
2.2 A VIGÊNCIA ETERNA DO MITO	33
3 OSTENTAÇÃO E O PROIBIDÃO	41
3.1 A CULTURA DO BATIDÃO.....	41
3.2 OSTENTAÇÃO: O FUNK DE LUXO	44
3.2.1 Ouro: metal quente; dinheiro: vil metal	47
3.3 O PROIBIDÃO: A MÚSICA ARMADA	57
3.3.1 Símbolos do funk	61
4 EM BUSCA DAS IMAGENS	66
4.1 DELIMITANDO O CÉU: <i>CORPUS</i> DE DISCUSSÃO	70
4.2 CONTEXTOS DAS VOZES	72
5 AS CONSTELAÇÕES DO FUNK	77
5.1 RITMO, REPETIÇÃO E RITUAL	77
5.2 PODER, LUTA E DESAFIO	79
5.3 CORPO, SEXO E AGRESSIVIDADE	82
6 AS FACES DA VIOLÊNCIA COMO VIDA	84
REFERÊNCIAS	89
Anexo A – Letras do <i>corpus</i> – proibidão	93
Anexo B – Letras do <i>corpus</i> – ostentação	97

1 INTRODUÇÃO

O trabalho que se inicia aqui tenta levar algumas respostas para antigas indagações em relação a mim mesma que eu, em determinados momentos, desconhecia, e que, não obstante, estavam sempre presentes como farpas em meus pensamentos e personalidade. O ouro, a riqueza, o ritmo, a música, o corpo e a festividade – mais precisamente, o luxo e todo o universo que ele movimenta ao se materializar na cultura através dos desejos e estilos de vida das pessoas – sempre foram alvos da minha atenção. Sou filha de uma típica família de classe média que teve uma infância distante da suntuosidade da riqueza, mas que, desde sempre, muito animada pela dança, cresceu embalada pela música *disco* dos anos 70 da coleção de LP's de minha mãe.

Creio que aquele globo de espelhos que girava nas festas iluminando e criando padrões coloridos já me hipnotizava e me conduzia para um lugar que nunca mais saiu de mim. O fascínio por tudo que chamava atenção ou fazia barulho e, principalmente, brilhava – ainda amo um globo de espelhos e uma festa – tornou-se algo que acabaria se manifestando de modo recorrente durante toda minha vida. De forma alguma fui uma criança discreta e creio que, nesse breve mergulho ao início da minha vida, encontrei o começo de um novelo de lã denso e comprido cujos fios tecem também essa investigação.

Esta relação forjada entre minha personalidade e o trabalho tornou-se uma mescla de interesses que paulatinamente foram se integrando, formulando perguntas e abrindo caminhos até que me deparei não somente com o luxo, mas também com um fenômeno cultural cujas manifestações e mecanismo de funcionamento simbólico acredito que são de suma importância para a compreensão das noções de valor, de riqueza, do corpo e da música que o ser humano produz e reproduz ao longo do tempo no cenário de nosso país.

Com toda essa carga presente em minha biografia, aos poucos o trabalho foi me colocando um norte rumo a tal discussão que apresento aqui. Ao término de um estudo anterior acerca da publicidade de perfumes de luxo (DA LUZ, 2014), notei que dediquei várias páginas para tratar de apenas um segmento dentro de um universo muito mais amplo, que é o do consumo, das produções e projeções do luxo na sociedade – a ostentação. Tendo essa inquietação como norteadora e sabendo do potencial a ser explorado, a chegada em novo grupo fez com que me debruçasse sobre essas questões no âmbito do Imaginalis¹, ao qual me filio. Em um primeiro momento, tratei de compreender o que me cercava, buscando um amadurecimento teórico, feito ao longo do ano de 2015. Esse amadurecimento proporcionou

¹ Grupo de Estudos sobre Comunicação e Imaginário (CNPq).

reflexões que surgem a partir de uma heurística que, nesta pesquisa, identifica os valores simbólicos como relativos a uma produção de imagens. Tais imagens funcionam como uma espécie de sintoma para um diagnóstico mais profundo, manifestando-se na superfície dos problemas sociais, ao alcance dos olhos e das impressões mais rápidas de um primeiro instante. Os valores seriam resultado de uma criação sintomática que se daria nas profundezas da natureza humana, fruto de um simbolismo arquetipológico sempre presente na construção de sentidos.

A ideia de que isso seria a manifestação de um fenômeno antropológico e social está introduzida em uma lógica que se reitera por forças opostas, ou ainda, pela perspectiva do imaginário, oximorônicas, de acordo com Durand (1993). Isso significa dizer que tal fenômeno, no âmbito da cultura, se dá como uma tentativa de esterilizar as pulsões simbólicas, afastando, assim, o homem de sua capacidade geradora de imagens. Por esse viés, é possível notar ainda que essas forças seriam um campo de disputa entre dois tipos de imaginários, o apolíneo e o dionisíaco (NIETZSCHE, 2007)², que circundam as lógicas das atividades simbólicas humanas.

Por meio dessa orientação, é possível assumir que a acumulação de riquezas e a busca pela obtenção de uma vida mais prodigiosa que a dos ascendentes, por exemplo, seria uma espécie de sentimento prometeico que ilustraria a superação humana como um ideal ainda tão atual na sociedade moderna. Transpondo esse pensamento para a realidade do Brasil, pode-se indicar que quase todos os espectros e camadas sociais se contaminam com a ideia de um futuro promissor e de uma vida melhor. Esse desejo é divulgado para todos, sem padronizações na recepção, como explica Barthes (2005) em seu conceito de gesto publicitário³. Com isso, infere-se que o luxo expresso pela celebração da riqueza e da ostentação se manifesta como um fenômeno antropológico que cerca o homem por inteiro, enquanto produto de um simbolismo mais primal presente dentro dele mesmo e expresso nas diversas instituições que o cercam.

Essa questão antropológica aponta para a perenidade de certos aspectos na vida social humana e como eles interferem na maneira como nos relacionamos. Assim, por meio do conhecimento estabelecido pelo simbolismo, é possível identificar o luxo como sendo um fenômeno antropológico fruto de uma criação do homem, bem como tudo aquilo que ele

² Nietzsche (2007) considera que a base das construções narrativas das tragédias gregas é, na verdade, uma mistura de pulsões estéticas e de vida referenciadas nas condutas míticas dos deuses Apolo e Dionísio, em que as duas figuras simbolizam impulsos oníricos e de embriaguez, respectivamente.

³ Para Barthes (2005), gesto publicitário é todo aquele conteúdo de publicidade que entra em contato conosco através dos meios de comunicação de forma involuntária a nós mesmos. Ou seja, as marcas que usamos e os anúncios que vemos na rua em outdoors e cartazes são alguns exemplos da “correnteza” que compõe o gesto publicitário.

projeta como sendo ou possuindo valor. Tendo em vista essas questões relativas ao luxo e entendendo que o homem começa a se relacionar com estes aspectos muito antes da ideia de modernidade, é possível dizer que os indivíduos buscam – desde os primórdios – elementos de diferenciação projetados na posse daquilo que era mais escasso à coletividade no momento. No princípio, estes elementos eram manifestos não no papel moeda, como atualmente, mas no ouro, nas pedras preciosas, na terra fértil e na água provedora da vida.

Toda a investigação acerca das criações imagéticas que circundam o luxo e a riqueza indicou novos desdobramentos que ligavam a relação do homem com esses símbolos à música popular, à corporalidade, ao ritmo e, no contexto brasileiro, à cultura do funk. Observamos que o luxo propriamente dito, manifestado na ostentação, assim como os primeiros elementos de diferenciação que expusemos anteriormente, pertenciam a uma superfície que escondia algo mais complexo e fértil. Partimos da hipótese de Durand (2012), para quem, no caminho da transcendência e da distinção, existe uma espécie de purificação. Os domínios da cultura e, neste caso, especificamente, da cultura brasileira do funk, podem, em nosso pensamento inicial, entrar em alguma negociação nos diversos ambientes que circula. Partindo desse ponto, essa negociação atuaria, talvez, “despoluindo” intencionalmente um cenário que pode ser tão diverso simbolicamente ou simplesmente esse é o verdadeiro funcionamento da cultura em si? Para nós, a compreensão inicial é que as culturas populares emergem como respostas coletivas às pulsões inerentes ao ser humano, configurando o funk de forma tão genuína quanto qualquer outra maneira expressão cultural.

Assinalamos ainda que a cultura do funk é um acontecimento nascido nas classes populares cariocas, fomentado por uma juventude negra que buscava sua identidade e espaço de representação cultural e que se espalhou pelo Brasil, sendo ora valorizado e ora punido pela mídia, como aborda Lopes (2011). Investigar esse fenômeno é um estímulo à busca daquilo que se esconde nas entranhas dessa cultura, que tem o corpo, a música e o ritmo numa espécie de conexão arcaica do homem com a natureza. Por isso, abordar o funk pelo viés do proibido – que, como veremos à frente, traz temas que são cotidianos em nossas vidas, mas que, muitas vezes, não queremos ver a olhos nus, como o tráfico, a violência e o sexo explícito –, representa observar um polo de pulsão cultural que está toda hora sendo marginalizado ou negociado na cultura.

De acordo com Bachelard (1994), nos relacionamos com o mundo e o interpretamos por meio de estímulos trocados entre o homem e a natureza. Para Durand (1993; 2012), elaboramos imagens de maneira autônoma apenas por compartilharmos a característica de

sermos um *homo symbolicus*. Assim, podemos supor um encaminhamento em que as imagens que se manifestam aqui, em um primeiro momento, são, por um lado, relacionadas à ideia de riqueza do funk ostentação e, por outro, associadas à corporalidade e à agressividade do proibidão. Nesse sentido, a pesquisa se encaminha rumo à observação dos processos que se dão nessas imagens que brotam do homem para a cultura, ou seja, como o funk pode ser compreendido em sua natureza mais primal como manifestação da arte e, mais especificamente, do simbolismo humano.

1.1 PANORAMA GERAL DO FUNK NA PESQUISA

Neste momento, caminhamos para um breve resumo do estado da arte das pesquisas sobre funk feitas no Brasil, nos níveis de mestrado e doutorado. Entendemos que estarmos cientes do que já foi desenvolvido sobre a temática nos permite compreender a pertinência do estudo, bem como iluminar caminhos que ainda não foram apresentados. Optamos por recorrer a dissertações e teses, assumindo que se tratam de estágios de produção que demandam mais fôlego, referenciais teóricos consistentes e níveis de discussão mais aprofundados.

Para a construção deste estudo, então, foi feita uma busca no Banco de Teses e Dissertações da Capes e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), a fim de verificar o nível de produção e as áreas de conhecimento que mais frequentemente abordavam os temas “ostentação” e “proibidão”. Estas foram utilizadas como palavras-chave e selecionamos as pesquisas que contêm, pelo menos, uma delas no seu título, resumo ou assunto.

Visando alcançar uma produção intelectual mais recente, convergente com os pontos de interesse principais deste trabalho, foi feito um recorte de observação que compreende cinco anos de pesquisa, abarcando teses e dissertações defendidas entre 2010 e 2015. Essa escolha temporal é feita com base, principalmente, na visibilidade do funk na mídia, especialmente do funk ostentação, que, embora tenha nascido em 2008, ganhou dimensões nacionais somente em 2012. Além disso, o recorte de cinco anos abrange um momento de aumento do consumo da classe média, ocorrido quase que aliado à explosão do funk ostentação, como será discutido posteriormente. Ademais, o banco da Capes apresenta trabalhos cadastrados conforme a plataforma Sucupira cadastrados entre os anos 2013 e 2015.

A busca no repositório da Capes retornou 143 trabalhos relacionados à temática do funk em geral, sendo alvo de 44 áreas diferentes do conhecimento. Além disso, o estudo do

funk durante esses cinco anos de produção científica tem se dado, de acordo com o repositório, nas áreas da Comunicação, Ciências Sociais Aplicadas e Antropologia, sendo essas responsáveis por 10 trabalhos defendidos. Outro aspecto dos trabalhos é sua proximidade geográfica com o tema: as universidades cariocas estão nos primeiros lugares da produção, com destaque para a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com 19 trabalhos, a Universidade Federal Fluminense (UFF), com 13, e a Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), com 12 trabalhos defendidos. Os aportes metodológicos dos trabalhos, em sua maioria, se concentram nas áreas da etnografia e etnografia midiática, análise de conteúdo, de discurso e sociossemiótica. Ainda, as pesquisas apresentadas utilizam campos teóricos metodológicos como estudos culturais, gênero, identidades e representações, além de discussões no campo do direito e criminologia.

A pesquisa do mesmo termo no repositório do IBICT resultou noutros 13 trabalhos, sendo 11 dissertações e 2 teses de doutorado. As pesquisas apontadas nessa busca observam o funk por diversas óticas, desde uma vertente etnográfica, como é o caso da tese, que também é utilizada como referência dessa pesquisa, “‘Funk-se quem quiser’ no batidão negro da cidade carioca” de Adriana Carvalho Lopes (2011). Ou, ainda, estudos do funk na área de discussões sobre gênero e corpo, como por exemplo os trabalhos, “Funk carioca, voz feminina e o caso Tati Quebra-Barraco” da autora Leticia Bonfim (2015) e “Mulheres negras e baile Funk: sexualidade, violência e lazer” de Iara Viana (2013). Ainda, o funk é assunto de discussão no âmbito das Letras, com análises linguísticas e discursivas. Os métodos de pesquisa variam desde análises de conteúdo das letras, como também etnografias, pesquisas históricas, sociológicas e trabalhos focados na vertente dos estudos culturais, como também pesquisas calcadas em abordagens qualitativas fazendo uso de entrevistas e questionários com interlocutores.

Durante esse breve panorama exploratório, foi possível compreender que a produção relativa ao funk, em geral, está em grande efervescência de discussão. O funk é tema de discussões que giram em torno da observação de um fenômeno social e, principalmente cultural. Assim, a preocupação dos trabalhos é demonstrar como o funk é entendido e produzido, com o objetivo de descaracterizar um preconceito que, na maioria dos trabalhos, já é um pressuposto naturalizado. O que podemos destacar na grande produção sobre o funk é o olhar do outro que tenta esmiuçar essa cultura e suas dinâmicas sociais, através de suas músicas, roupas, gírias e tudo o que compõe o funk. E é nesse momento que propomos as questões relativas ao imaginário e ao simbolismo, que serão tratadas adiante. Elas podem

oferecer caminhos que equacionem essas dinâmicas que vemos aparecer como um fenômeno em nossa sociedade para além dessas mesmas e próprias dinâmicas, ou seja, relacionar quais são as motivações mais primais que fazem o funk ser como ele é? E, sobretudo, porque ele é necessário àquela realidade que a fez brotar, isto é, ele seria a resposta para qual pulsão humana?

1.2 O FUNK E SEUS CENÁRIOS: PROBLEMA DE PESQUISA E OBJETIVOS

O funk ostentação retrata muito mais que um ritmo, mas um estilo de vida que se baseia na riqueza de uma vida suntuosa. Com carros importados, viagens, jatinhos, joias e mansões, esse funk constrói suas rimas, tratando de uma realidade de superação pela música de uma vida humilde até a ostentação que o dinheiro e o luxo podem proporcionar. O funkeiro da ostentação faz e usa o ritmo do batidão, no entanto é o rap que vai parar nos vocais. Enquanto o vocalista canta, cita marcas e objetos conhecidos por muitos e consumidos pelos poucos que podem pagar por eles. Em meio a motos potentes e Ferraris, ele desce, em frente à sua mansão, à beira de uma praia quase deserta, com seus tênis Adidas, camiseta da Nike e vários cordões de ouro dependurados no pescoço. Ele abre a festa, as meninas esperam o esperam na piscina, bebendo e lambuzando o corpo todo com garrafas de cinco litros de Black Label ou Moët Chandon. A festa extravasa a mansão e vai para o mar, onde todos andam de jet-ski e tomam doses de Absolut Vodka na lancha ou iate. Na balada, o funkeiro senta em seu “trono”, admira tudo o que tem, contando algumas notas de cem reais que tira de seu bolso. De seu lugar privilegiado, vê a festa inteira e escolhe quem ele quer que entre em seu camarote privado. Tudo se dá na área mais *vip* da boate, de preferência junto a celebridades. Não há limite para a diversão: tudo o que pode ser comprado de mais caro, o é. Depois de escolher as garotas mais bonitas da festa para entrarem no camarote, ele pede a banheira. Essa banheira vem cheia de bebidas, incluindo uma garota de biquíni fio dental, que carrega em suas mãos garrafas de champanhe com velas brilhantes na ponta, trazendo a tão famosa “bebida que pisca”. Tanto nas mansões quanto na balada, a vida da ostentação está sempre em festa; assim o funkeiro solta a sua música e chama atenção para si, portando tudo o que pode em excesso e ao mesmo tempo.

Outra festa começa em alguma casa noturna na periferia de qualquer canto do Brasil. É noite e faz calor. Tudo está mais escuro porque as luzes se apagaram para a entrada do bonde no palco. As dançarinas vão comandar a noite com roupas provocantes, que mal conseguem tapar seus bumbuns voluptuosos. De pele bronzeada, mostram as marquinhas do

biquíni, brilhantes, os cabelos soltos começam a hipnotizar o público, principalmente o masculino, conforme o batidão começa. Os rapazes que estão na frente do palco filmam e tiram fotos por debaixo de suas minissaias, que deixam à mostra suas calcinhas fio dental. Eles fixam o olhar nos movimentos do bonde, até que uma dançarina os provoca e chama um deles para o palco. Nervoso e ansioso, ele sobe no palco, obedece aos pedidos da dançarina que o senta no chão e começa a dançar pra ele, a música só aumenta e no seu ápice ela aplica a “surra de bunda”. Com o jovem sentado no palco, ela senta em seu colo, de frente para ele, cruzando as pernas em volta de seu pescoço, e então ela gira o resto de seu corpo com as mãos apoiadas em suas canelas. Assim, agora, a menina se encontra de quatro em cima do rapaz com as pernas apoiadas em seus ombros. Ao flexionar as pernas, a dançarina enfia, literalmente, a cara do rapaz em seu bumbum, o que acontece várias vezes, indo e voltando mexendo e remexendo.

O resto do baile fica mais eufórico observando o que acontece no palco. A festa segue e as dançarinas do bonde tomam conta dele mais uma vez, até que novamente, um rapaz é escolhido para subir ao palco. Agora os movimentos são outros: ele está inteiramente deitado no chão e a dançarina rebola de maneira provocante por cima dele, subindo e descendo. Ela se posiciona em pé e de costas para ele quando, praticamente, se atira de bumbum na altura de seu pênis, se levanta rapidamente, põe a mão no joelho e rebola seu bumbum em frente ao rosto do jovem. Essa é a “sequência do sentadão”, que se dá por várias vezes até a música acabar com a dançarina levantando, pulando e rebolando.

Dois cenários descritos que apresentam diferenças, mas que se dão para além do ritmo, dos corpos e da música, elas se manifestam com aspectos que para além do ouvir a música, pertencem à dimensão do deixar-se sentir pela música. O funk ostentação carrega uma nuvem em forma de fumaça, de distinção e de posse. Lembra o gelado do ferro e o metálico da tecnologia. O proibidão deixa transbordar a lama da terra, o suor do corpo que fica quente, a multidão e a orgia. Símbolos que se conectam para além de nossos ouvidos oferecendo indícios para nossas indagações com respostas genuínas e não racionalizadas, mas que desvelam muito do homem e das imagens que se manifestam no funk.

Nesse sentido, colocando os funks ostentação e proibidão lado a lado, é possível notar que cada um desses estilos tem características parecidas pelo fato de que ainda são considerados funk, mas apresentam muitas diferenças em seu contexto de interação, mensagem, gestos, símbolos e imagens. Quando levamos a observação desses dois funks para a esfera da mídia como tentados a raciocinar, com base no que vemos e ouvimos, que é o

ostentação que ganha com muito mais facilidade seu espaço do que o proibidão. No entanto, a discussão que queremos propor não está calcada em uma observação da visibilidade desses funks dentro de um contexto midiático, mas sim das relações e interações que essas formas culturais estabelecem com aqueles que a produzem, vivem e apreciam o batidão. Para tanto, quando buscamos respostas que extrapolam as barreiras, muitas vezes, do que é visível e quantificado o conceito de comunicação também deve ser extrapolado, ou melhor, pensando em sua primeira origem de sentido, como

[...] “agir em comum” ou “deixar agir o comum”- significa vincular, relacionar, concatenar, organizar ou deixar-se organizar pela dimensão constituinte, intensiva e pré-subjetiva do ordenamento simbólico do mundo. [...] mas, porque relacionam ou organizam mediações simbólicas-de modo consciente ou inconsciente- em função de um comum a ser partilhado (SODRÉ, 2014, p.9).

Compreendendo a comunicação como algo para além da mensagem e observando esses fenômenos culturais genuinamente brasileiros e que a cada dia ganham mais voz e chamam atenção para diversos temas que eram silenciados sugerimos tal indagação: Quais as diferenças simbólico-arquetipológicas colocadas em comunicação pelo funk proibidão e o funk ostentação? Como essas diferenças podem ser compreendidas processualmente?

Para montar hipóteses que dêem pistas de resposta a essas perguntas, tem-se como objetivos específicos:

- a) delinear historicamente o funk descrevendo seus estilos: ostentação e proibidão;
- b) discutir aspectos relativos à cultura, entendida como um produto de criações simbólicas humanas, sob a perspectiva das teorias do imaginário, bem como dos estudos do simbolismo e da capacidade humana geradora de imagens; e
- c) fazer uma leitura simbólica de letras de músicas do funk ostentação e do funk proibidão.

Rumando ao final deste primeiro momento, em que buscamos apontar as motivações que me fizeram seguir por esses caminhos, além das minhas primeiras ideias, especulações, opiniões, problemáticas e objetivos, como colocado no título deste bloco, faço agora uma apresentação de como está composta esta investigação. Trago um bloco teórico-metodológico, no capítulo 2, esboçando conceitos norteadores para a pesquisa, acompanhados de algumas reflexões sobre o tema. Já o capítulo 3 é dedicado à compreensão simbólica acerca dos grandes eixos temáticos do trabalho, o funk ostentação e funk proibidão, além de refletir sobre sua correlação com os mecanismos culturais da sociedade. O quarto capítulo é destinado a discussão das propostas metodológicas que serviram de inspiração para o método da leitura simbólica das letras de seis funks proibidões e seis de ostentação, culminando com o quinto

bloco que visa a leitura simbólica propriamente dita disposta em categorias de discussão. O sexto e último bloco é destinado a uma breve retomada dos principais aspectos que favoreceram o achado de indícios que ofereceram algumas respostas para nossas inquietações, como uma espécie de apontamentos finais.

2 O IMAGINÁRIO ENQUANTO HEURÍSTICA

As opiniões que emergem na centralidade desta pesquisa relacionam-se ao imaginário da cultura popular do funk proibidão e do funk ostentação. A maneira como esse imaginário pulsa e se retroalimenta é a base da construção do problema de pesquisa que é investigar o processo que dinamiza as diferenças simbólicas entre o funk proibidão e o funk ostentação nas representações midiáticas atuais.

Antes de compartilhar conceitos e noções que norteiam esse trabalho, é interessante demonstrar, também, o que se compreende por mídia, nesse contexto. Quando se reduz a palavra mídia, na realidade, se faz referência ao que ocorre nela com relação às culturas em um ambiente midiático e, portanto, de midiaticização. Neto (2008) traz um entendimento sobre a forma como esse processo de midiaticização ocorre dentro de nossa sociedade, partindo de um lugar em que se observa a emergência das práticas midiáticas como um lugar autônomo, um dispositivo organizador das interações dos campos, a partir de suas competências (as mídias como lugar mediador de outros discursos).

Mas, como já foi possível apresentar no tópico anterior, não é o contexto que desejamos colocar no plano de fundo desta discussão sobre o funk. Não se descarta o conceito de midiaticização, mas sim o colocamos em uma perspectiva em que essa mesma midiaticização depende de um contexto ampliado de comunicação, conforme assinala Sodré (2014). Os processos de midiaticização que vemos hoje correspondem aos fenômenos observados na cultura, suas relações e, portanto, suas mediações, mas não se configuram, em seu sentido total, em comunicação. A comunicação é primeira, é o ato do contato, de querer estar perto, de se fazer junto do outro e que esse outro compreenda. A imagem garante sua primazia, como veremos adiante, como instância de conhecimento do mundo – o “sentido” – e, somente depois vira “conceito”. Assim, a midiaticização é um estágio de um processo já degradado de sentido dessa comunicação que Sodré nos aponta. Apesar da prevalecência da ideia de mídia, em grande parte das discussões, ser sinônima de comunicação e de todas as técnicas envolvidas nos processos que medeiam nossas relações atualmente, esquecemos que a comunicação, em um estado primeiro, é geração de sentido puro.

No entanto, cabe salientar que, sim, a mídia faz parte da ideia de comunicação. Usando a metáfora da árvore das imagens do filósofo francês Wunenburger (2007), a cultura e tudo que vemos enquanto fenômeno próximo a nós e que, logo, são mais visíveis, se encontram na copa de uma árvore. Não vemos as raízes dessa árvore – pois elas ficam escondidas sob o solo –, que produzem os nutrientes que mantêm essas folhas vivas e dão

sustentação à árvore. Avistamos primeiro a árvore pela sua copa; na maioria das vezes, conhecemos a comunicação pela midiatização, mas a verdade é que há muito mais nutrientes para se explorar nas raízes dessa comunicação. Dessa forma, quando nos dedicarmos à leitura das letras dos funks, iremos partir do que está na “copa”, que são essas mediações, que transformamos, consciente ou inconscientemente, e que entram em comum conosco, conforme menciona Sodré (2014). Mas vamos em busca do que está nas “raízes”: afinal, se existe um conteúdo se dinamizando nas folhas dessa árvore, é porque há uma seiva que as nutre e renova.

As imagens e sentidos que vemos em nossas diferentes telas, livros e no nosso estilo de vida no geral, são produções culturais resultantes de um longo processo de simbolização humana. O funk enquanto um fenômeno que nasce no seio da cultura, em um determinado grupo e que aos poucos vai se espalhando ou ganhando facetas variadas, como é o caso do funk proibidão e do ostentação, é um exemplo de uma reação sintomática. Cada produto cultural existe para suprir uma determinada necessidade humana e, muito mais que isso, dar conta de comportar respostas que nunca virão para perguntas sempre frequentes em nossa essência. Para além de discutir o valor social e cultural do funk proibidão e do funk ostentação, é necessário entender que, como qualquer elemento cultural da nossa sociedade, assim como a arte, o funk também eclode como resposta a uma pulsão inerente ao próprio ser humano. Assim, mais do que assinalar um ponto de chegada em nossa pesquisa, o interessante está no trilhar o caminho desse percurso que fez eclodir o funk proibidão e o ostentação. Se ambos existem em nossa sociedade, é porque nos indicam linhas de forças que extravasam o social e mantêm, mesmo que de forma muito rudimentar, uma conexão arquetípica.

O mundo é um lugar de simbolismo, no qual a produção de imagens e também sua degradação são respostas que fornecem dados para fora apenas de uma racionalidade. Assim, o processo é o próprio lugar de circulação do imaginário que, conforme Barros (2010), aparece como uma noção-chave para o entendimento das esferas do mundo social, político, histórico e cultural. O imaginário se epifaniza em manifestações criativas, daí estudar essa vertente dentro da Comunicação. Ademais, aparece como matéria-prima mais pura para se compreender aspectos que não raro já se tornaram invisíveis a nós mesmos, mas que não deixam de existir.

Conviremos, portanto, em denominar imaginário um conjunto de produções, mentais ou materializadas em obras, com base em imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e linguísticas (metáfora, símbolo, relato), formando conjuntos coerentes e dinâmicos, referentes a uma função simbólica no sentido de um ajuste de sentidos (WUNENBURGER, 2007, p. 11).

A observação de produtos culturais que são visíveis, muitas vezes, na esfera da comunicação, no caso deste trabalho, a leitura simbólica das letras, oferecem indícios que apontem para respostas sobre que elementos se fazem presentes no imaginário do funk com relação aos aspectos que transitam no cenário do proibidão e do ostentação. Com isso, buscase, nesse momento, dialogar com teorias que favoreçam uma reflexão sobre a capacidade humana de simbolizar sobre a existência de uma forma antropológica e cultural reconhecendo a primazia do simbólico frente ao racional.

2.1 COMPARTILHANDO CONCEITOS

O imaginário em si é uma proposta para se repensar. Compreender a cultura, enquanto fruto e matéria circulante de nós mesmos, seres humanos, não é apenas investigar padrões ou características de suas apropriações superficiais. Mas, é, também, repensar a maneira e as motivações que nos orientam enquanto intérpretes/produtores desses símbolos que nos possuem de forma constante e vivem entre nossas práticas sociais, culturais, conscientes e, principalmente, inconscientes.

Repensar o pensamento ocidental do qual somos filhos é a primeira parte do reconhecimento do simbólico frente ao racional, não desmerecendo um ou outro, mas apenas destacando que o simbolismo é a primeira e, portanto, mais ancestral forma antropológica de interpretar e dar sentidos a nossa vida. Questões primordiais sobre os “porquês?”, dos “quais?” e dos “para onde?” ainda não se encontram superadas de fato, mas tem amparo no próprio simbolismo humano. Nesse caminho de repensar a maneira como trabalhamos, é necessário admitir o pensamento ocidental sob outro viés e tirar novas conclusões. Por essa perspectiva, é possível destacar que o racionalismo ocidental é um dos grandes supressores da capacidade imagética e, portanto, do imaginário humano. O iconoclasmo sempre esteve presente como um fantasma na cultura e, logo, na imaginação. Conforme Durand (1998, p.15), “o mundo das imagens mentais fora extremamente perseguido como sendo a oposição ao pensamento racional científico, separando o 'adulto branco civilizado' de outras culturas”. Antes de preconizar somente resultados advindos de propostas empíricas, o imaginário confere a processualidade um tempo maior de observação e interesse, tanto que é o que nos motiva em tal investigação, o processo que se dá entre o funk proibidão e o funk ostentação, pois é nessa nuvem de símbolos que se permeia a cultura e seus produtos.

A descrença que muitas vezes é depositada na imaginação e em tudo que dela se deriva não se deve somente ao fato de que, num primeiro momento, já estabelecemos uma

pré-contextualização, opondo imaginação à realidade ou ainda por termos a imaginação como um devaneio raso, sem fundamentos. Durand (1998) aponta que duas grandes vertentes teóricas contribuíram para o anestesiamiento do ser humano frente a imaginação: o historicismo e o cientificismo. Para o autor, há um ímpeto ocidental que remonta às filosofias platônicas e lógicas aristotélicas de dissecar e explicar, por meio de experimentos e comprovações fechadas, fenômenos que seguidamente escapam às limitações de nosso próprio vocabulário. Assumimos que o iconoclasmo ainda se faz presente, especialmente quando refletimos sobre as diferenças que surgem no percurso de observação sugerido nesta pesquisa entre o proibidão e o ostentação. O funk ostentação talvez esteja em sintonia com formas de coesão e padronização que fazem “bem aos olhos do adulto branco civilizado” pela riqueza e pelo luxo. Já o funk proibidão, como diz seu próprio nome, é proibido e tem acesso restrito, assim como as grandes imagens primordiais. Dessa forma, a cultura exerce ainda o iconoclasmo, talvez como defesa ao fantasma da pluralidade e da diversidade, aparentemente suja, do funk proibidão, de difícil compreensão e aceitação aos olhos dos outros.

O que impede que forjemos uma aproximação com a imaginação para melhor compreendê-la? Talvez seja a incapacidade de reconhecermos que o inconsciente se faz mais presente do que se pensa. O medo do desconhecido, o medo de se sentir próximo a ele ou de reconhecê-lo em nós mesmos pode já oferecer alguns indícios para compreender o fascínio que a cultura ocidental tem pelo pensamento racional, desacreditando todas as formas indiretas de conhecimento.

Abordar o inconsciente, mais precisamente o inconsciente coletivo, é apontar para a principal contribuição da psicologia de Jung às abstrações do Imaginário. De acordo com o psicólogo suíço, o inconsciente coletivo não apresenta “[...] nada que possa ser considerado ‘pessoal’; trata-se de uma imagem totalmente coletiva cuja existência étnica há muito é conhecida. Trata-se de uma imagem histórica que se propagou universalmente e irrompe de novo na existência através de uma função psíquica natural” (JUNG, 2008, p. 24). Isso está presente no homem, enquanto espécie, sendo um sinal de que há um compartilhamento de imagens primordiais que se misturam às imagens manifestadas nas experiências pessoais.

A forma como nos apropriamos da cultura é uma necessidade de expressão. O choque acontece quando essas expressões parecem estranhas para uns e corriqueiras para outros. Ou, ainda, quando algumas práticas parecem ser mais bem-vistas ou, por outro lado, tachadas como amaldiçoadas. A relação das culturas populares, em especial o funk, no geral, parece funcionar em uma lógica de estranhamento em comparação a outros produtos culturais, ditos

clássicos, por exemplo. Podemos aferir a existência de um movimento de negação das pulsões plurais de uma cultura que ainda não seja compreendida em sua totalidade e diferenças, como é o caso do funk, que, muitas vezes, sofre preconceito por suas letras ou por sua estética. Nesse sentido, voltamos a pensar que os fenômenos que se manifestam na superfície do cotidiano correspondem a uma necessidade de expressão coletiva muito mais perene, e é aí que ele nasce. No entanto, como o funk é visto ou tratado é um resultado das coerções que sofre nessa superfície social que tende na maioria das vezes a rotular aquilo que não se compreende de forma súbita.

Nesse caso, o inconsciente coletivo é levado a operar sob uma forma que determina se uma cultura é melhor que a outra, fazendo com que tudo que não caiba nos padrões seja excluído ou adaptado. Há uma espécie de positivismo que ordena a segregação de tudo aquilo que destoa. Dentre aquilo que está apartado dos padrões vigentes está o funk que é negro, pobre e popular, e parece não combinar com as regras do dito correto, ou seja, branco, rico e de elite. A pulsão inconsciente faz com que o funk permaneça nessa contrarresposta, em um primeiro momento, como um tipo de vontade incontrolável, enquanto o consciente luta para “corrigir” aquilo que não consegue decifrar.

Na realidade, isso já demarca o entendimento de que a sociedade apresenta um inconsciente coletivo carregado de motivações, além de um consciente coercitivo, o que possibilita admitir que a própria sociedade tem responsabilidade sobre suas práticas e, logo, sobre a dinâmica das culturas que nela estão. Sugere-se, então, que tais atos não são autorais e pessoais, mas coletivos.

E, para compreender nossas decisões coletivas, o entendimento primeiro deve se dar sob a perspectiva da natureza simbólica humana que está no conceito do compartilhamento de imagens pelo inconsciente. Esse é um dos aspectos mais importantes, inicialmente, para a compreensão do simbolismo que procuramos no processo que transforma e retroalimenta o funk proibido e o ostentação. Porém, ainda que haja certa convergência entre a psicologia de Jung e a imaginação de Durand, cabe salientar alguns pontos de divergência. Para Jung (2008), existem apenas duas formas arquetípicas, uma feminina – *anima* – e, outra, masculina – *animus*. Essas formas seriam como pulsões, presentes em homens e mulheres, que se manifestam pelo inconsciente, em que cada mulher apresenta seu *animus* e cada homem sua *anima*.

[...] na medida em que o paciente desempenha uma parte ativa, a figura personificada pela *anima* ou pelo *animus* tenderá a desaparecer, tornando-se a função de relação entre consciente e inconsciente. Mas quando os conteúdos do inconsciente, isto é, as próprias fantasias não são “realizadas”, dão origem a uma

atividade negativa e à personificação; em outras palavras, o *animus* e a *anima* tornam-se autônomos (JUNG, 2008, p. 111).

Para Durand (1996), no que compete à compreensão de arquétipo, tem-se que ele seria como formas vazias, moldes dinâmicos, que ganham “corpo” através da manifestação dos símbolos instigados por grandes imagens, como a água, o fogo, a terra, a natureza. Sendo assim, Durand apresenta a camada mais primordial do pensamento simbólico e, por sua vez, do imaginário.

A teoria, conforme propõe Durand (1996), inicia-se sob influência dos estudos reflexológicos de Pavlov⁴, mas é principalmente nos estudos de Bechterew⁵ que são investigados com mais propriedade os reflexos condicionados nos animais e nos homens. Estes seriam inatos, tendo origem no próprio organismo coexistindo com aqueles reflexos apreendidos nos processos de socialização. Os conceitos de imaginário provenientes desse momento apresentam-se como frutos das características humanas de pensar e sentir. Conforme explica Durand (1993), há dois níveis de complexidade da consciência: um direto, em que a própria coisa parece estar presente no espírito, como na percepção ou na simples sensação, e outro indireto, quando por esta ou por aquela razão, a coisa não pode apresentar-se (em carne e osso) à sensibilidade, como, por exemplo, a recordação da infância.

O pensamento indireto relaciona-se a aspectos da imaginação, do simbolismo e dos devaneios, e é um lugar desconhecido por todo o conhecimento racional direto. É a partir das pulsões criativas expressas pela imaginação e aglutinadas nos reflexos corporais que se começa a compreender o que são, de fato, as imagens provenientes da imaginação simbólica.

As imagens são a substância mais pura de nossa capacidade simbólica e é por meio delas que se pode ver o mundo e lutar contra o perecimento diante do tempo. Com elas contam-se histórias milenares ainda presentes nos medos e anseios das gerações atuais. Elas moldam-se, deformam-se e ressurgem como um fenômeno de possessão, fazendo-se compreender de imediato. Mesmo que seja impossível transformar a sensação em uma frase que se faça compreender, Durand (1993, p.12) escreve que a imagem simbólica “é a epifania de um mistério”, ou seja, é a compreensão do todo em uma descarga de sensibilidade dentro do homem.

Toda essa ideia abstrata de imagem apresenta-se em grandes estruturas que se configuram em esquemas dinâmicos capazes de suportar a promoção das imagens em três

⁴ Ivan Pavlov (1849-1936), fisiologista e médico russo. Criou a "Teoria dos Reflexos Condicionados", em que seu principal estudo se deu com o treinamento de cães, possibilitando mais descobertas sobre o processo digestivo dos animais (E-BIOGRAFIAS, 2016).

⁵ Wladimir Bechterew (1857- 1927) foi um psicólogo russo, autor da obra *Principes généraux de la réflexologie humaine* (Princípios gerais da reflexologia humana) (INFOPÉDIA, 2016).

grandes direções: pelos princípios de ligação, de ruptura e de analogia. Assim, forma-se um organismo vivo, com suas necessidades fisiológicas, em uma mecânica simbólica autônoma, que é a própria imaginação simbólica:

[...] o imaginário (de uma obra, de um criador, de um povo, de uma época) longe de ser um conjunto anárquico, caótico, feito de associações heteróclitas de imagens, obedece a estruturas e conhece uma história marcada por um jogo sutil de constantes e de variações no tempo (WUNENBURGER, 2007, p. 27).

As ligações simbólicas que acontecem em determinado fenômeno e que põem em movimento constelações de imagens não estão dadas em meio a um local sem regras, em que tudo é possível e passível de se observar. A produção de caráter comunicacional, e aqui definimos tal relação às músicas voltadas para um grande público, é uma relação de diálogo entre aquilo que é produzido e o que se deseja notar por aquele que observa. Nesse sentido, a cultura do funk, sob uma ótica midiática, absorve interesses e atitudes que não são necessariamente seu *modus operandi* frequente. No caso, o funk que assimila o luxo através do funk ostentação torna-se visível por meio de um conjunto de imagens expostas pela mídia. O jogo sutil, como aborda Wunenburger (2007), é a ordem das diversas dinâmicas que movimentam o imaginário e também culturas que nele se inscrevem. Pode-se entender que o funk obedece a essa ordem de circulação e a uma ordem simbólica formada pela exteriorização de valores desejados pela mídia. Aqui, a mídia funcionaria como um grande consciente coercitivo que dita todo processo de visibilidade com regras que darão conta de demarcar as diferenças entre o proibido e o ostentação. A estrutura, aqui, é a própria mídia; nesse caso, as linguagens e as formas de organização são limitadas, excluindo qualquer coisa que seja muito destoante. Por isso, mais uma vez, há a ideia de que o imaginário do funk com relação à mídia obedece a uma ordem. A cultura do funk, para garantir sua visibilidade, é aconselhada a cultivar certos valores em troca de alguns favores.

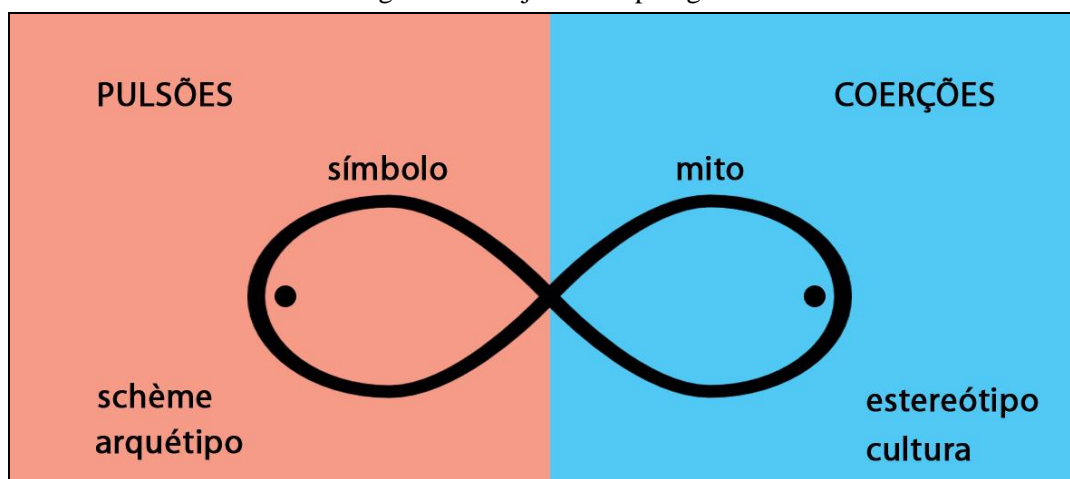
No entanto, como é possível que a mídia tenha tanto poder frente a esses fenômenos culturais? Talvez ela também represente um desejo obscuro da natureza humana de controlar e ditar quem terá seus “15 minutos de fama”. É essa natureza humana que se encontra na centralidade dos efeitos perversos e positivos da sociedade. Compreender o coletivo é compreender o que é humano.

Com o intuito de compreender o que é humano, parte-se do que se sente de forma visceral. Os reflexos, para Durand (1993, p.77), “se organizam em três grandes sistemas de representação de mundo e se sucedem de forma marcada no decurso da evolução das civilizações humanas”. De acordo com relações fisiológicas humanas, portam-se três

esquemas de ação, que manifestam a energia biopsíquica tanto no inconsciente biológico como no consciente: esquizomorfos (postural), sintético (digestivo) e místico (copulativo).

No ambiente conformado pelas três grandes estruturas em que as imagens se dão, realmente, é que ocorre o trajeto que vai desde a pulsão mais arcaica do ser, definido pelo *schème*, até a imagem, e, por fim, suas “degenerações”. O *schème* é outro diferencial, aos olhos de aspectos fenomenológicos da imaginação da teoria proposta por Durand, e representaria o nível mais ancestral da produção simbólica, onde estaria o grande arquétipo, a imagem primeira, a pulsão mais original.

Figura 1 – Trajeto antropológico



Fonte: adaptado de Durand (1996).

Na Figura 1, é possível apontar como é construído o trajeto simbólico desde os níveis mais ancestrais/complexos até os níveis menos densos, presentes na superficialidade dos eventos sociais vistos na cultura, por exemplo. É uma proposta de investigação “arqueológica”. No caso desta investigação, a cultura é vista de fora e vivenciada como trama que liga diferentes grupos a uma mesma sociedade humana, e que alimenta-se de raízes muito bem afixadas na terra. Novamente, a centralidade da discussão que utiliza tais lentes de observação é o processo, a transformação que os símbolos sofrem durante esse percurso desde a formação de imagens até sua degeneração. Sendo assim, parte-se da observação de aspectos que são exteriorizados já degradados e que perderam sua característica de potência simbólica para seguir por uma leitura em busca de conexões com o instante inicial das imagens.

Observar o que está dado nas letras do funk é, conforme o que propõe esse trajeto de Durand, deixar-se levar pelo fluxo de imagens que se seguem estrofe por estrofe da música em busca das sensações e sentimentos despertados pelo espanto, pelo arrepio, pela emoção ou, até mesmo, pela vontade de dançar. Para além do que pode ser visto, materializado ou

racionalizado ali se buscam as motivações antropológicas que tornam e fazem dessa cultura o que ela é e como ela é.

As músicas do funk entendidas como um produto comunicacional são a expressão de uma cultura que é posta em circulação. Isto se dá não somente por meio de imagens informativas, que falam (ou encobrem) uma realidade, mas também por imagens simbólicas que conformam a realidade e que atuam diretamente no enraizamento antropológico (BARROS, 2013).

A mídia e os seus produtos, assim, circulam em um plano visível, mas contêm pulsões arquetipais daquilo que se deseja comunicar, conectando-se com um símbolo mais primordial. Conforme Barros (2013, p. 25) “a comunicação não se dá pelas estruturas programadas para tal (língua, linguagem, canais), e sim pela partilha do vivido”. Assim, o que entra em contato com o humano são as imagens despertadas pela inquietação de algum elemento tornando-se uma epifania. No caso do funk ostentação, especulamos que ele retrata uma realidade diferente para que seja mais facilmente palatável no ambiente midiático do que com relação ao funk proibidão. Desse modo, essa mudança e esse desejo de transfigurar-se podem ser uma “partilha daquilo que é vivido” conscientemente e inconscientemente pela sociedade. Talvez, se retratar ou ser retratado de uma forma diferente daquela que não é sua habitual possa ser uma escolha que todos nós, enquanto sociedade, podemos ter feito e é isso que se veicula na mídia. O que se sente ao escutar essas músicas são imagens que carregam pulsões as quais podem dizer muito mais sobre a sociedade como um todo do que somente sobre uma cultura. Por isso, elas assumem uma parcela de ação (culpa) em tudo que ocorre. Não há pessoas passivas quando se trata do simbólico que emerge na cultura. Há uma resposta a uma escolha feita pelos seres humanos na atualidade.

O caminho a ser percorrido pelo homem dá-se pela justaposição de aspectos do pensamento indireto, das pulsões simbólicas primeiras, fruto dos reflexos biológicos, até os aspectos coercitivos sociais, os quais provocam uma espécie de “polimento” das imagens primais, dadas no campo das pulsões. Esse movimento é expresso pelo infinito permanente, que mantém viva a imaginação simbólica até que ela consiga romper do inconsciente e manifestar-se, mesmo que diluída na cultura:

Verificamos uma vez mais que é o esquema de movimento que organiza os símbolos e mesmo os signos. É o dinamismo das imagens, o “sentido” figurado que importa, bem como, antes de tudo a decifração não só dos símbolos, como também de certos signos sobrecarregados de semantismo e do sentido próprio dos conceitos (DURAND, 2012, p.135).

Os símbolos carregados de semantismo têm uma grande capacidade de se manterem perenes e de atravessar lugares, tempos e culturas. O mito, que será melhor descrito em subcapítulo posterior, tem muita importância para a compreensão das formas sociais que temos até hoje. Não existe o primitivo e nem o moderno, tampouco a concepção de tempo como uma cronologia finita. Há apenas atualizações de narrativas e crenças que regem a vida das pessoas.

Ao retomar a dinâmica simbólica que acontece de dentro para fora, ou seja, do homem para a sociedade e que se manifesta na cultura, identifica-se que o simbolismo não é atribuído arbitrariamente, como uma base dada puramente pelo cotidiano ou por aspectos empíricos. Antes, entende-se que toda a capacidade simbólica humana se dá através de imagens. Estas se “vulgarizam” ou perdem sua capacidade de *símbolo* e adentram, assim, a outros níveis do conhecimento indireto, como o *signo* ou a *alegoria*. É isto que se quer dizer ao admitir que a imagem perde seu simbolismo ou se degrada: é sinal de que ela faz parte de um contexto superficial no momento, mas que já esteve ligada ao símbolo e, portanto, mais próxima do arquétipo e do *schème*, por exemplo.

Quadro 1 – Comparação entre o pensamento direto e o indireto

	O signo	A Alegoria	O Símbolo
Significante	Arbitrário/Adequado	Não arbitrário, ilustração geralmente convencional do significado. Parcialmente adequado.	Não arbitrário, não convencional. Reconduz a significação. É dado em exclusivo.
Significado	Pode ser apreendido por outro processo de pensamento.	Difícilmente captado por meio direto, geralmente um conceito complexo ou uma ideia abstrata.	Nunca pode ser captado pelo pensamento direto. Nunca é dado fora do processo simbólico.

Fonte: elaborado pela autora, adaptado de Durand (1993, p.17).

Conforme o Quadro 1, o símbolo remete para algo invisível, é um conhecimento que não cabe em si mesmo e se manifesta dentro de uma esfera puramente autônoma, em contraste com o *signo* e a *alegoria*, que necessitam de outro conhecimento como aporte para suas impressões. O símbolo não pede nada além da sensibilidade do despertar do inconsciente humano, ou seja, da epifania. A leitura simbólica é como deitar-se ao sol e deixar-se bronzear. É olhar o céu e sentir o vento que traz a areia. É algo pessoal e pode acarretar diferentes resultados, pois o instrumento é o próprio corpo e a consciência de que o pesquisador é humano e também faz parte da sociedade. É uma maneira de expor ou conectar as grandes imagens que são evocadas. É desse lugar que se partirá mais à frente para a proposta da leitura das letras dos proibições e do ostentação.

O imaginário pede a perspectiva simbólica ao pesquisador, e é aí que as abordagens técnicas não são mais suficientes; convoca-se a abordagem iniciática: o sentido

simbólico é antes revelado do que decodificado. Essa é uma exigência do rigor de pesquisa, e não o contrário. Exigência cujo maior risco talvez seja o de que, para ensinar o mundo fatos sobre o seu tão impropriamente chamado objeto de pesquisa, o pesquisador será convidado não ao conceitual conhece-te a ti mesmo socrático, mas ao pragmático torna-te quem tu és nietzschiano (BARROS, 2013, p.28).

Os reflexos, já mencionados, configuram-se, portanto, como a capacidade poética da imaginação simbólica inerente a todo ser humano. Durand (2012) os dispôs em dois grandes regimes de imagens: o diurno e o noturno, por meio dos quais as imagens manifestam-se conforme as principais pulsões humanas reflexológicas. O regime diurno é composto pelas estruturas *esquizomorfas* (postural/heroíca); já o noturno apresenta duas estruturas: *sintética* (digestivo/dramático) e *mística* (copulativo/antifrásicas).

As estruturas esquizomorfas se relacionam com os reflexos posturais, ou seja, as imagens que se apresentam aqui são aquelas que tendem à verticalidade, à ascensão e à transcendência. Elas surgem quando o homem põe-se de pé, possibilitando outra forma de relacionar-se com o mundo. Seu campo de visão amplia-se, podendo almejar mais além do horizonte. Segundo Durand (2012, p. 179), “reflexologicamente, no elevarmosprimeiro é para termos a faculdade de melhor separar, de melhorar discernir e de ter as mãos livres para as manipulações diaréticas e analíticas”. São imagens que impõem a força do homem frente à desordem do caos. Durand (2012) aponta que o regime diurno é maniqueísta e antitético e seus símbolos representam a dualidade inicial entre as trevas e a luz. O verbo nesse regime é distinguir. Esta é a ação que rege todas as imagens que se estabelecem nele.

Antes de dar seguimento ao regime diurno, deve-se compreender que há três classes simbólicas que correspondem às imagens de que Durand (2012) trata como universo da angústia, ou seja, toda a provocação da passagem do tempo onde se edifica o imaginário como um todo. Os símbolos *teriomórficos*. Durand (2012, p. 71) menciona que “o homem tem tendência para a animalização do seu pensamento e uma troca constante faz-se por essa assimilação entre os sentimentos humanos e a animação animal”. Esta proposta corrobora a ideia de que o homem, ao se demonstrar abstrato em sua espontaneidade, aproxima-se de suas vertentes mais ancestrais e, portanto, primitivas. O simbolismo animal pode ter relação tanto com a insegurança do homem perante as feras como ao medo da passagem do tempo e, assim, da morte, pois, ainda de acordo com o antropólogo, “o animal é assim, de fato, o que agita, o que foge, o que não podemos apanhar, mas é também o que devora, o que rói” (DURAND, 2012, p. 90).

Outra classe simbólica exposta pelo pensamento durandiano é a dos símbolos *nictomórficos*. Esses se configuram pelo negro, a escuridão, a cegueira e a noite. Para Durand

(2012), o caráter temporal da escuridão é o que a configura como parte desse regime. As festas do Natal e de São João, para Durand (2012), seriam como resíduos de um calendário noturno, considerando que, na maioria das culturas, o passar dos dias se dá, ainda, pela contagem das noites. Desse modo, a noite teria na lua a “grande epifania dramática do tempo” (DURAND, 2012, p.102), pois é um astro que cresce, decresce e desaparece, submetendo-se à temporalidade e a morte.

O autor aponta ainda os símbolos *catamórficos*, que se apresentam com algum tipo de conexão com a passagem do tempo e são expressos pela imagem da queda. Consoante Durand (2012, p.112), “é primeira experiência do medo”, dada no momento do nascimento. Ainda segundo ele, a queda, física ou moral, é inibidora de toda ascensão tida na ideia de superação do tempo e da decrepitude humana.

A próxima categoria de símbolos abordados pelo antropólogo não carrega consigo o medo sobre a força incontrolável do tempo, mas sim

[...] um princípio constitutivo da imaginação [...]: figurar um mal, representar um perigo, simbolizar uma angústia é já através do assenhoreamento do pelo *cogito*, dominá-los. Qualquer epifania de um perigo à representação minimiza-o e, mais ainda, quando se trata de uma epifania simbólica. Imaginar o tempo sob uma face tenebrosa já é submetê-lo a uma possibilidade de exorcismo pelas imagens da luz. A imaginação atrai o tempo ao terreno onde poderá vencê-lo com toda a facilidade. E, enquanto projeta a hipérbole assustadora dos monstros da morte, afia em segredo as armas que abaterão o dragão (DURAND, 2012, p. 123).

Nesse sentido, esses símbolos solidificam a base do que é o imaginário propriamente dito, porque se negam a sofrer as vicissitudes do tempo pela morte, saindo das trevas e caminhando para luz. Sobre esse anseio, o antropólogo afirma que “a viagem imaginária mais real de todas que sonha o desejo de evasão para um lugar hiper ou supraceleste”. (DURAND, 2012, p. 128). Nessa simbologia ainda encontram-se os anjos, por meio da imagem das asas e do voo como uma pulsão de transcendência e, também, a contemplação dos altos, superioridade e dominação soberana. Em suma, tais símbolos para o antropólogo são uma reconquista de uma potência perdida, degradada pela queda.

Retornando ao regime diurno e as formas *esquizomorfos*, outra categoria de símbolos durandianos, esses se apresentam como espetaculares. Em meio à composição de imagens antitéticas e considerando que a primeira tríade simbólica relacionava-se à escuridão, estes símbolos espetaculares, por sua vez, conectam-se à elevação da luz, geralmente dada pelo sol ou pela espiritualidade.

O último grupo simbólico do regime diurno é composto pelos símbolos *diairéticos*, que exigem um procedimento dialético de se pôr em oposição, é um confronto dos contrários. São símbolos de ascensão e de luz também, mas estão sempre carregados de uma intenção

purificadora. Conforme Durand (2012, p.170), “todas as práticas ascensionais como as do xamã ou do psicoterapeuta são técnicas de transcendência e purificação”. A água e sua limpidez, o fogo e sua polivalência, são também conectados a esses símbolos.

Há sempre uma luta entre o homem e a morte, pois é a única certeza que lhe é dada em vida. Nesse conflito, o homem opta pelo enfrentamento assertivo ou pela ironia, como será abordado mais a frente. No entanto, o que queremos assinalar aqui, dentro do simbolismo do regime diurno, é que os hábitos que se fazem presentes na riqueza trazem genes dessa assertividade. O uso do poder pelo dinheiro, a ostentação e o excesso podem deixar transparecer a negação de uma agonia tão primordial como a queda, o esquecimento e a pobreza. Todas essas “ferramentas” possibilitam que seus portadores ganhem brilho e prestígio pela glamourização de um estilo de vida suntuoso e tão desejado por muitos. O lugar de destaque na sala *vip* pode servir como um pequeno consolo para sentir-se diferente e mais valioso que os demais, afinal é do camarote que se vê de cima os que estão por baixo, acima é mais perto da luz, do reconhecimento e da transcendência. Trata-se do drama e o enfrentamento da luz sobre a escuridão.

Do dia para a noite da natureza simbólica humana, o regime noturno da imagem dispõe de duas estruturas: *sintética* (digestivo/dramático) e *mística* (copulativo/antifráscas). Como no regime diurno, as primeiras respostas poéticas da imaginação simbólica se dão à frente das inquietantes dúvidas e receios do homem em sua relação com o tempo. No simbolismo noturno encontra-se, novamente, essa relação com o tempo, mas este é tratado de uma forma diferente, eufemística e irônica. Conforme Durand (2012, p. 194), “[...] o antídoto do tempo já não será mais procurado no sobre-humano da transcendência e da pureza das essências, mas na segura e quente intimidade da substância ou nas constantes rítmicas que escondem fenômenos e acidentes”.

Ou seja, o regime noturno tende a suavizar os mesmos aspectos simbólicos perturbadores. Segundo Durand (2012, p.197), o regime noturno “organiza e mede o tempo, mobilia o tempo em mitos e lendas históricas e vem pela periodicidade consolar a fuga do tempo”.

Os símbolos de inversão são a primeira constelação de imagens apresentadas. Nesse sentido, o que se encontra aqui, não é dado mais pela ânsia da verticalidade exposta por um desejo transcendental, mas sim por imagens que migrem para dentro, que cavem e rumem ao fundo e ao centro. Ou seja, conforme Durand (2012), trata-se de desaprender o medo de cair pela imaginação da descida suave e segura. A calma e a lentidão que se manifestam nessas

imagens geram aceitação de algo que se dá de forma visceral, tal qual o deglutir e o digerir. O modo de essas imagens constelarem na presença desses símbolos pode ser expresso no

[...] processo que reside essencialmente em que pelo negativo se reconstitui o positivo, por uma negação ou por um ato negativo se destrói o efeito de uma primeira negatividade. Pode-se dizer que a fonte da inversão dialética reside neste processo da dupla negação, vivida no plano das imagens, antes de ser codificado pelo formalismo gramatical. Este processo constitui uma transmutação dos valores: eu ato o atador, mato a morte, utilizo as próprias armas do adversário. [...] Este processo é, portanto, bem indicativo de toda uma mentalidade, ou seja, de todo um arsenal de processos lógicos e simbólicos que se opõe radicalmente à atitude diáirética, ao farisaísmo e ao catarismo intelectual e moral do intransigente *Regime Diurno* da imagem pode-se dizer que a dupla negação é a maca de uma total inversão de atitude representativa (DURAND, 2012, p. 204).

Nessa categoria simbólica, ainda é possível encontrar o simbolismo das cores enquanto pigmentos notados como uma noite líquida, os processos alquímicos de mistura e de renovação dos elementos, bem como pela fertilidade da terra e o feminino na figura da grande mãe. Ainda conforme Durand (2012, p.235), “nos símbolos de inversão as trevas tornam-se uma noite benfazeja em que o peso da descida reclama o enterramento com a terra-mãe, em imagens de segurança fechadas na intimidade”.

Os símbolos de intimidade propõem uma volta à grande mãe, que se refere ao retorno propriamente dito e, logo, à relação do homem com seu fim e perecimento. Tal fenecimento, visto como um retorno para a casa, a eterna morada ou, nas palavras do antropólogo “o repouso primordial”, favorece um renascimento, um recomeço em si mesmo, por isso, íntimo. Manifesta-se nesses símbolos, conforme Durand (2012), o gosto pela morte, a fascinação romântica pelo suicídio, pelas ruínas, pelo jazigo e pela intimidade do sepulcro, relaciona-se com a valorização positiva da morte e remonta à inversão do regime diurno numa verdadeira e múltipla antífrase do destino mortal.

A concepção da casa seria como um duplicado do corpo em que se tem a necessidade de um canto retirado e individual, de portas e fechaduras, para que se fique em segredo e em segurança. Tanto para a casa como para a caverna, Durand (2012) afirma que há uma relação materna de retornar ao nascimento ou a uma época sem preocupações. A casa é a imagem da intimidade repousante, do espaço feliz e do centro paradisíaco.

Retornar para a casa é retornar ao corpo e à centralidade da poética do simbolismo, relação essa que aparece com mais facilidade ou se dá em um ambiente mais favorável a ela, que é o da música, da festa, da dança e do corpo tão próximos, como na cultura do funk. A realidade das pessoas que nascem nas comunidades que são, também, berço do funk, pode parecer dura, segregadora e nada fácil de viver e de conviver. Mas a resposta dada a isso não é agressiva, nem violenta. A resposta é a festa e a celebração da própria vida. É a aceitação de

uma condição que não ignora a realidade, mas é, no entanto, uma ironia dela, uma eufemização. As festas do funk agregam e unem pessoas. Elas não servem apenas como uma distração, mas como uma prática humana ancestral de agradecimento e de comunhão com a própria comunidade. O funk anseia por uma relação com os outros que estão ali desfrutando da festa e da música. Trata-se de uma integração e compartilhamento entre pessoas, em que não há uma tendência de separação, mas uma lógica de união. A cultura do funk desperta seu simbolismo de forma noturna e é na noite que tudo se desvela aos poucos, em corpos que se mexem juntos, conforme o som do batidão.

Essas categorias simbólicas são compreendidas por meio da perspectiva da estrutura mística do regime noturno, pois configuram-se com a descida lenta e a lógica do processo digestivo, em que o objetivo das imagens reside em misturar e confundir, o que traz, novamente, a pluralidade diversa do baile funk. Durand (2012) aponta que as imagens noturnas, com a sintaxe de intimidade, inversão e repetição, incitam a imaginação a criar uma narrativa que integre as diversas fases do retorno. Portanto, a imaginação noturna é progressivamente levada a uma descida quieta e íntima, talvez a mesma descida que vai até o chão, enquanto rebolam-se bem os quadris. A festa, que é totalmente arrebatada pela música, gera um transe, um momento zero, uma espécie de retorno, em que se pode estar em comunhão com as pulsões e se expressar com o corpo livremente. A intimidade está presente entre aqueles que partilham o evento, representado pelo corpo livre feminino que acolhe e seduz. E assim esses eventos (bailes) repetem-se e sucedem-se, podendo parecer semelhantes, porém jamais iguais, uma vez que tudo que se repete acaba, pois, a se renovar.

A dramatização cíclica compreende a ideia de renovação. É nesse movimento que as imagens ganham mais força e se deparam novamente com a força do tempo.

Enquanto o primeiro movimento da imaginação noturna consistia na conquista de uma espécie de terceira dimensão do espaço psíquico, dessa interioridade do cosmo e dos seres a qual se desce e onde se mergulha por uma série de processos como o engolimento e as fantasias digestivas [...] abordamos agora uma constelação de símbolos que gravitam todos em torno do domínio do próprio tempo. [...] os símbolos privilegiam o poder de repetição infinita para o interesse do papel genético e progressista do devir, para essa maturação que apela aos símbolos biológicos, por que o tempo faz passar os seres através das peripécias dramáticas da evolução (DURAND, 2012, p. 282).

Para dominar o tempo e entender suas lógicas é necessário que tais constelações de imagens dialoguem bem de perto com o tempo. Ou seja, a maioria dos símbolos evocados aqui se manifesta em forma de histórias míticas. O tempo é domado pelo próprio fio da narrativa ao longo do devir.

A estratégia da confecção de grandes histórias aglutina as imagens em uma lógica de união, o que indica que os símbolos cíclicos pertencem às estruturas sintéticas do *regime noturno*. Os grandes mitos tentam oferecer respostas para as perguntas que, normalmente, não as possuem, mas que provocam um sentimento de angústia diante do tempo.

Ainda sobre os símbolos cíclicos, Durand (2012, p. 285) esclarece que “o ano marca o ponto preciso onde a imaginação domina a contingente fluidez do tempo por uma figura espacial”. O exemplo do autor demonstra com clareza a intenção simbólica de controle do tempo por meio da concepção cíclica de que um ano sucede o outro, repetindo uma mesma estrutura de 12 meses. O ritmo é dado como crucial para a conservação dessa repetição e do domínio acerca das características temporais. Pode-se dizer que o regime noturno da imagem, principalmente, se configura em imagens que evitam o choque e a colisão de maneira abrupta. E, sim, elas harmonizam os contrários, ligando e encadeando tanto pela narrativa mítica como pela histórica.

Buscamos, até aqui, descrever os princípios que embasam a discussão presente nesta investigação refletindo desde já alguns pontos que conectam o pensamento simbólico com a temática de nossa discussão. Deve ser ressaltado, ainda,

[...] o quanto é inconveniente classificar os símbolos em torno de objetos-chave, em vez de em torno de trajetos psicológicos, ou seja, de esquemas e gestos. O mundo da objetivação é polivalente para a projeção imaginária, só o trajeto psicológico é simplificador. (DURAND, 2012, p.245)

É uma tarefa complexa transmitir as lições da teoria do imaginário e nem há como proporcionar a posse simbólica das imagens. Ao menos, procuramos compreender que tal proposta heurística ilumina de outra forma o pensamento ocidental, especificamente aquele voltado a como o homem relaciona-se com o tempo e com ele mesmo em meio a suas produções culturais.

2.2 A VIGÊNCIA ETERNA DO MITO

O mito não é apenas um *corpus* de narrativas míticas, mas a capacidade da imaginação humana de criar essas narrativas exemplares, como formas de regulação do agir individual e da sociedade. O mito não se opõe à verdade e nem é ficção. Conforme Eliade (1994):

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido em um tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação” [...] O mito fala apenas do que realmente ocorreu do que se manifestou realmente (ELIADE, 1994, p.11).

O mito e a realidade não são oposições contraditórias, mas cenários complementares. Quando entende-se a imaginação simbólica como um movimento primeiro da abstração humana e como a forma com que se estabelece uma relação com o mundo e natureza, compreende-se que tais criações míticas são maneiras ancestrais com que o homem lida com todas as variáveis da vida. Por isso, reclamar a presença e os benefícios do devaneio é compreender, como ressalta Durand (1996), que todas as pulsões criativas e todos os pensamentos humanos e, também, as inquietações científicas têm apoio e desenrolam-se nessas narrativas exemplares.

O pensamento mítico é a origem do pensamento racional. A construção dos mitos é a primeira forma em que o homem encontra um suporte para suprir a sua necessidade de narrar sua vida e os acontecimentos. São as primeiras abstrações relacionadas às maneiras como as coisas se dão, ou seja, repostas para perguntas que nunca foram respondidas com plenitude pela ciência.

Sobre as construções míticas, as sociedades arcaicas encontram-se em proximidade simbiótica com o *Illuds Tempus*⁶ reforçando o conceito de que a propriedade da consciência de que tudo o que ocorre e pela forma como ocorre encontra-se nesse princípio verdadeiro, no caos inicial do devir, ou seja, na resposta para as perguntas primordiais.

Isso demonstra que, no momento em que uma pessoa se torna receptora de um mito, ela, por sua vez, também se torna uma produtora. Não é possível instaurar quem os tenha criado, pois eles estão apenas dados nas ações e motivações, de formas complexas, derivadas ou deformadas, mas ainda presentes. Conforme a tradição ocidental, os relatos mais antigos de narrativas míticas encontram-se em Hesíodo (1995), na obra *Teogonia, a origem dos deuses*. O autor relata como se deram o surgimento do mundo à sociedade, das artes ao cotidiano, do sagrado ao banal, através de histórias da criação, dos deuses, titãs, musas, ninfas e outros seres míticos gregos. Neste caso, ressalta-se que a literatura é uma estabilização. Não apresenta o mito propriamente dito, apenas narra uma história, baseada nas sensações propiciadas pelo mito. Dessa maneira, tem-se que o mito não se lê; o mito se vive através do rito.

O mito é completo e não deve ser separado. Ou ele é tudo ou nada. Conforme Eliade (1994), uma maneira de acompanhar a narrativa mítica em sua totalidade é através do ritual, em que se vive o mito à medida que se prosseguem os acontecimentos ritualísticos. Quando o rito se dá, acontece a volta ao tempo primordial, ao momento em que a história se dá e que os

⁶ Conceito cunhado por Eliade (1994) para esboçar o tempo inicial, o tempo onde se dá o mito propriamente dito, o princípio de tudo, a origem das coisas e da vida (*Illuds tempus + ad origine = mito*).

deuses ganham vida novamente. Por isso, Eliade (1994) ilustra a vigência dos mitos na possessão dos ritos em sociedades arcaicas, pois elas se relacionavam com mais harmonia frente a essas questões, por não apresentar todas as defesas racionais da modernidade. Assim, estudar os mitos em sociedades primitivas significa ir a sua origem de fato, pois é nesses núcleos que ele ainda se encontra vivo.

O ritual se dá pela vivência e a vivência acontece na carne pela sensibilidade extrema do corpo na companhia da natureza e/ou do outro. A dança e a batida da cultura do funk, bem como a grande aglomeração de pessoas que descem até o chão, esboçando sensualidade, com movimentos sincronizados despertados pelo ritmo, vivenciam seu próprio ritual. A cultura, assim como apresenta suas narrativas míticas exemplares, precisa da manifestação do ritual, pois é nele que se vive o instante zero, onde tudo é compartilhado. As festas são grandes exemplos de comportamentos ritualísticos que se repetem com determinada frequência, característica tão importante para o mito, que é o ritmo tão central na música também.

O baile funk é como um grande cenário ritualístico de comemoração, onde a orgia e os excessos são normas de comportamento a serem seguidas. Para traçar um paralelo entre imagens que podem sugerir essa semelhança como prática humana que se repete desde épocas arcaicas até a representação pela mídia, destacam-se as festas de Dionísio, uma cena do filme *Matrix Reloaded*⁷ que prevê uma realidade apocalíptica e o baile funk propriamente dito.

Em honra à divindade Dionísio eram feitas festas ou grandes encenações teatrais que duravam dias, com esplendorosas procissões. Quanto ao filme, a cena ocorre no contexto de comemoração e sobrevivência, demonstrando o poder das pulsões de vida do homem em um mundo de máquinas. Por mais que o filme seja de ficção científica, isso demonstra que tais tipos de imagens são frequentes e presentes no inconsciente comum. E, com relação ao baile funk, a celebração da música como produto de uma realidade cotidiana para muitos que nela vivem. Entendemos, ao traçar esse paralelo, que o corpo é um meio para a ritualização de êxtase, já que as festas, tanto as que são advindas da antiguidade, da ficção científica ou de um morro carioca, demonstram comportamentos primordiais do ser humano, nas quais o tempo se dá apenas pela existência vivida e sentida no momento, e não pela sua contagem cronológica.

Essa interpretação sugere a presença de núcleos que mantêm vivo o mito, oferecendo a característica de ser uma reminiscência, uma lembrança das formas primais de pensar. Trata-

⁷ O filme *Matrix Reloaded* (2002), da trilogia *Matrix*, aborda um futuro próximo em que o mundo será dominado por máquinas. O homem, nesse mundo, é cultivado por máquinas para fornecer energia a elas. No filme, resta apenas uma vila humana, localizada perto do núcleo da terra, denominada Zion, em que os humanos não são cultivados, mas nascem livres. Zion vive em guerra contra as máquinas pela liberdade dos seres humanos.

se de buscar conexões com o inconsciente comum, uma vez que o mito é uma apropriação que se dá pela impregnação e não por sua análise, conforme ressalta Eliade (1994). É, também, uma forma redundante do imaginário, que se dá de maneira súbita e global, de uma vez por todas. É um caminho simbólico, que se expressa e conecta a vivência do mito pelos ritos, apontando, assim, semelhanças para essas imagens exemplificadas⁸ havendo pessoas, corpos, aglomerados, toque, exaltação, celebração, prazer, dentre outras possibilidades.

Figura 2 – Exemplo de festa Dionisíaca – Bacchus and Ariadne



Fonte: National Gallery (2016).

Figura 3 – Festa em Zion



Fonte: *frames* extraídos pela autora de Matrix (2002).

⁸ Foi abordada no texto a divindade grega Dionísio, mas a pintura utilizada como exemplo é de sua equivalência na cultura Romana: Baco.

Figura 4 – Festa em Zion



Fonte: *frames* extraídos pela autora de Matrix (2002).

Figura 5 – Baile funk



Fonte: Rosenblatt (2016).

O luxo presente na riqueza se ritualiza através da circulação do dinheiro e dos bens que demonstram sua acumulação. Ritualizar, no caso da cultura do ostentação, é ter para se apresentar-se e, conseqüentemente, relacionar-se. Não há uma dinâmica do toque, mas uma separação que propicie distância de algo que é inatingível para muitos. O instrumento aqui não é o corpo, mas seu desligamento dele por meio de uma transferência de valoração do que o dinheiro pode proporcionar. A riqueza é solitária e egoísta. O que se expande são os bens, que garantem a presença de seus detentores de maneira virtualizada. O ritual da riqueza é a

acumulação individual que se objetifica em roupas, viagens, joias, tratamentos estéticos, carros, etc. Com o dinheiro pode-se tyrannizar pessoas e imprimir a ideia de que o bem viver somente pode ser alcançado através desse estilo de vida. Uma vida titânica, como explica Contrera (2003), em que tudo é possível e o corpo não é mais necessário à comunhão. A desconexão é precisa e a técnica, valorizada, enquanto as pessoas estão cada vez mais afastadas de si mesmo e dos outros.

Existem leis de constituição dentro do mito para que ele se torne significativo e seus valores circulem com eficácia, de tal maneira que é possível observar a sua vigência ao lado dos temas que cercam esta pesquisa. Cabe, porém, destacar que os exemplos não buscam comprovar a veracidade dos mitos, mas sua concordância. Dessa maneira, não é aconselhável buscar no mito um início, meio e fim. O que ele oferece é uma mensagem ou explicação sobre como se deram determinadas coisas. Aqui, o tempo não é uma estrutura cronológica, que passa de um dia para o outro, mas é um rio que transcorre na sociedade e carrega todas as contribuições que já fizeram sulcos na terra ao longo de sua passagem. É o tempo que para nas procissões de Dionísio e no sábado à noite do batidão. Portanto, o mito não faz alusão a algo que não é presente; ele é apresentação inteira do sentido. O mito não é uma alegoria; ele não tem propriedades, mas uma condição que propicia (ou não) o seu entendimento. O mito é completo e não deve ser separado.

Se o mito é uma forma do imaginário, compreender como se dá a perenidade de suas narrativas na atualidade é uma tarefa que exige dedicação em busca dos aspectos ainda presentes. Isto porque, compreendendo os mitos que estão por trás das motivações sociais, é possível admitir que tipo de imaginário rege determinada sociedade. E, é nesse ponto que retornam às questões do funcionamento do imaginário. Além das propriedades da imagem simbólica, as narrativas míticas se dão em torno de uma redundância e invariância. Isso possibilita encontrar matrizes arquetípicas que nutrem o mito. Durand (1996) propõe algo que vá propiciar um mergulho na simbólica dos mitos, a fim de compreender que tipo de imaginário uma sociedade produziu, degenerou e vivenciou ou vivencia. Para o autor, se o arquétipo é um molde, uma forma vazia, uma espécie de concavidade, o mito é a parte que irá preencher de maneira diversificada esses espaços, pois ele não é mais que um conjunto de lições.

Em linhas gerais, o funcionamento dos mitos dá-se como um subconsciente coletivo que atua em todos os meandros da vida. Barros (2009) demonstra através de Durand que se pode compreender o *Isso* ou *Id* como o nível do inconsciente antropológico que pertence à

espécie como um todo. Um inconsciente cultural de um tempo muito remoto, onde não há separação entre natureza e cultura. Os mitos se relacionam com o *Id* por meio de um discurso rico e contraditório, onde há o máximo de pregnância simbólica na essência caótica da criação. Já o nível do *Superego* se dá no máximo de racionalidade, ou seja, isento de contradições, discursos unívocos, pedagogias, ideologias, utopias, com mínima espessura mítica, chegando-se ao nível actancial mais visível, o *Ego*, feito de funções, com papéis tanto positivos, que são apoiados pelo sistema vigente e apontam para o mito diretor da época, como negativos que são marginais, dissidentes e apontam para o mito que virá a se manifestar.

Tal discussão permite que estabeleçamos uma relação entre consciente e inconsciente, em que os aspectos que constituem o funk, principalmente o proibidão, seriam uma manifestação de desejos e pulsões que nascem no plano inconsciente, mas que se materializam através da música e dos gestos desse estilo. Isso significa dizer que as sociedades, através de suas culturas, também mantêm uma lógica entre coerções e pulsões. Em que o funk ocupa um lugar mais próximo de uma pulsão que é reprimida pelas coerções.

O funk proibidão é malvisto e reprimido, como tudo que se deseja sublimar pelo consciente. É como algo que está por trás de todos, mas que não se manifesta com facilidade com receio das opiniões sociais. Isso converge com o posicionamento que a mídia faz do funk, ora positivo e ora agressivo e violento. O que acontece em sociedade nada mais é do que respostas coletivas a impulsos também coletivos. A reflexão que se atravessa aqui diz respeito às razões pelas quais uma pulsão mantém-se escondida em nosso *id* social, tapada pelo *ego*, que quer ver esse funk elegante e ostentando o luxo.

Assim, aponta-se para uma dinâmica que existe entre as narrativas míticas dentro das diversas camadas culturais da sociedade, pois

Todo o momento sociocultural desenha-se como um anel onde persiste numa ambiguidade sistêmica, uma emergência aparente mantida por funções sociais reconhecidas (dirigentes, codificadores, funcionários, modelos pedagógicos, etc.) dispondo o imaginário em ideologias, códigos, pedagogias, epistemologias, etc., e recalçando – marginalizando- os papéis desclassificados que então constituem fermentos de contestação, dissidência e de *marginalia* numa espécie de semiconsciente coletivo, refugiado no social cotidiano, [...] à espreita do esgotamento imaginário inevitável dos mitos demasiados *desmitologizados* pela sociedade institucional em vigor (DURAND, 1996, p.162).

Não cabe mais pensar que tais narrativas se deram entre gregos e romanos em uma antiguidade remota, mas que são tessituras que sempre voltam à superfície quando manifestadas na cultura. A epifania do simbolismo e o contato com o arquétipo através da repetição dos mitos é o que permite à cultura ser como ela é, pois nada disso de fato é passado

e sim algo reeditado no presente. Buscar essas imagens nas culturas ajuda a compreender o funcionamento da sociedade, tanto em níveis conscientes como inconscientes de suas pulsões mais diversas.

3 OSTENTAÇÃO E O PROIBIDÃO

Até o momento, tratamos de expor alguns conceitos necessários às principais ideias que regem a natureza desta discussão. Demarcamos, ainda, inquietações iniciais e pensamentos com os quais se mantêm um diálogo permanente nesta pesquisa. Este tópico busca abrir o debate que embasa as questões relativas à temática do trabalho, à luz de alguns entendimentos desenvolvidos pelo simbolismo. Desejamos, então, a partir de agora, debater o luxo expresso mais especificamente pela ideia de riqueza manifestada pelo funk ostentação, e o proibidão, caracterizado como uma cultura popular ligada ao corporal e ao ritualístico, com a intencionalidade de compreender os processos que constituem a relação simbólica entre essas expressões.

Sabendo-se que todo o simbolismo expresso na cultura se dá por imagens e que essas tendem ao perecimento e degradação ao longo do tempo, pois, conforme aponta Durand (1993), a imagem pode esclerosar-se em uma linguagem cultural é que serão apontadas algumas reflexões acerca do visível na superfície dessa mesma cultura oferecendo um mergulho inicial retomando simbolismos mais primais.

O funk ostentação, ou até mesmo, os funks que mais aparecem na mídia como aqueles que têm características mais próximas da música *pop*, demonstram, aparentemente, um padrão estético vigente, e durante essa busca, acabam, talvez, provocando a ocorrência de um desgaste que tende a tornar opaco alguns aspectos característicos dessa cultura em comparação com aquele funk que ainda não saiu do morro, digamos assim. Nesse sentido, o que desejamos neste bloco do trabalho é fazer um aprofundamento teórico acerca das relações sociais e simbólicas do ostentação e do proibidão, desde seu surgimento e histórico até uma reflexão acerca das imagens simbólicas invocadas por esses tipos de funk.

3.1 A CULTURA DO BATIDÃO

Esse estilo musical brasileiro é assunto e alvo de críticas constantemente, mas, também, já faz parte do cenário cultural do país de uma maneira geral, para quem gosta ou não. No entanto, esse tipo de música não nasceu em solo nacional, mas foi ganhando adereços e cara própria aos poucos. De acordo com Essinger (2005) e Lopes (2011), o funk vem dos Estados Unidos e é fruto de estilos musicais específicos, como os lamentos negros e rurais, do *blues*, que posteriormente, com mais batida, daria origem ao *soul*, por volta dos anos 1970. Tais ritmos, segundo os autores, ainda são desconhecidos quanto à forma e como chegaram ao

Brasil, mas foram automaticamente absorvidos pela comunidade negra de periferia do Rio de Janeiro.

Para o *soul* conformar-se em funk foram necessárias algumas alterações brasileiras como, por exemplo, uma aproximação com as raízes africanas, com ritmos cada vez mais gingados. Surge, assim, um estilo musical próprio daquela comunidade, feito para ela. Ou seja, o funk permitia que o morador da periferia se visse enquanto produtor de fato de sua cultura. Esse empoderamento foi outro aspecto advindo da influência americana, que ajudou a instaurar o funk carioca. O cantor negro James Brown, conforme Essinger (2005), foi o intérprete que mostrou sua voz de liberdade ao estilo negro do gueto na mídia naquela época. Segundo o autor, essa voz fecundou gerações durante anos, fundando mentes e mexendo os quadris de uma cidade, criando um mundo próprio em busca de que o batidão do funk começasse a ser visto enquanto fato cultural em si mesmo.

Desde os anos 1960 até a atualidade, acreditamos que o funk ainda não se tenha instaurado com legitimidade aos olhos da mídia, mas, sem dúvida, já saiu dos campos de futebol onde aconteciam os seus primeiros bailes⁹. Entretanto, como explica Lopes (2011), o funk ainda se encontra em uma espécie de gangorra para a mídia, em que ora é exaltado enquanto uma cultura popular de incentivo à arte e à educação, ora é sinônimo de violência, principalmente expressa numa ligação com o tráfico de drogas.

Essa dualidade já era vista no fim do século passado, consoante Vianna (1990), como uma característica nascida na indústria cultural. O autor acreditava que isso não iria evoluir, uma vez que sua crença sugeria que, longe de buscar a homogeneização de valores e a visão de mundo em escala planetária, naquele momento a tendência mais importante do funcionamento da indústria cultural era justamente uma tentativa de se adaptar à heterogeneidade de seus diversos públicos, segmentando-se ao extremo para satisfazer gostos diferentes e para possibilitar trocas culturais entre grupos bem determinados, sem precisar, para isso, lançar mão de abstrações, como o “gosto brasileiro” ou mesmo a “preferência carioca”. Mas, será isso acontece efetivamente até o presente? Será que a relação do funk com a grande mídia, e, portanto, com a indústria cultural é, de fato, a de preservar sua heterogeneidade?

O funk parece ser um estilo, um ritmo e uma cultura que ainda não quer e não busca se definir em características únicas. A segmentação existe, mas não ocorre no âmbito da mídia

⁹ Conforme Essinger (2005), os primeiros bailes funk eram feitos na rua ou nas quadras de escolas de samba, sendo o baile mais antigo feito na quadra de futebol do antigo clube Astoria Futebol Clube, em Catumbi, onde depois foi erguido o viaduto que passa ao lado da Praça da Apoteose, no Rio de Janeiro.

que Vianna salientava, mas dentro das tramas que compõem essa cultura configurada pelos seus próprios membros para que se mantenham identificados enquanto *funkeiros*.

É claro que dançar soul e usar roupas, penteados e cumprimentos próprios não resolve, por si, o problema de ninguém. Mas pode proporcionar a necessária emulação - a partir da recriação da identidade negra perdida com a diáspora africana e o subsequente massacre escravista e racista- para que se unam e, juntos, superem suas dificuldades (ESSINGER, 2005, p. 42).

Isso aponta para o poder da identidade enquanto algo que aglutina a cultura e caracteriza os indivíduos de uma forma mais consistente. Por isso, reintegrar-se a problemática de se estudar o simbólico na cultura por mais que, em um primeiro momento, sejam observados detalhes característicos daquela “tribo”, mas que conforme os seguimentos do trabalho podem demonstrar evidências mais complexas e representativas manifestadas nos atos e nas músicas do funk.

Para Lopes (2011), funk é cultura e funk é linguagem, pois não se tratam de identidades que se formam no vazio, mas numa arena de significados historicamente repetidos e cristalizados. Essa arena de vários significados vem apenas acumulando sentidos desde que o funk chegou através do *soul* no Brasil por volta dos anos 60. O movimento ganhou mais visibilidade e extravasou os limites do morro, chegou a zonas de classe média e sua música é ouvida pelos jovens. Falar de funk é falar de cultura, afirma Lopes (2011), que defende que tratar o funk como cultura é desafiar a noção etnocêntrica de cultura branca e letrada. É nesse cenário ainda nebuloso, ora positivo, ora negativo, que o funk aparece no país, como uma cultura típica de uma identidade popular e de enfrentamento das diferenças que antes eram silenciadas, mas que agora talvez apareçam padronizadas. A autora defende a ideia do desafio à visão etnocêntrica, mas o que se deseja pontuar agora é o fato de os produtos midiáticos exporem outra realidade em que não há um desafio, mas sim uma pasteurização que dê conta de enquadrar muitas diversidades e segmentações estranhas ao olhar do branco letrado.

O funk é um elemento característico de uma realidade que não tinha uma voz. O negro da periferia tinha sua realidade limitada e não se via representado e, muito menos visível a todos. Por isso, Lopes (2011, p. 89) reitera a questão cultural do funk e os embates com a sociedade: “[...] o funk traz à tona as vozes que podem parecer rudes, incivilizadas e agressivas para determinada elite, mas que constituem uma realidade social de modo único, que não vemos nos jornais ou nos livros”.

Podemos até citar vários nomes diferentes baseados nas diferenças harmônicas, rítmicas ou, até mesmo, do conteúdo das letras do funk. Nesse sentido, encontramos uma infinidade de tipos de funk. Como aborda Essinger (2005), temos o charme, o *melody*,

comédia, *new funk*, neurótico e proibidão. O autor, na época da obra que referenciamos aqui, ainda não tinha presenciado o surgimento do funk ostentação, o qual vamos abordar como nova categoria que nasceu nesse âmbito cheio de matizes que compõe o universo do funk em geral.

3.2 OSTENTAÇÃO: O FUNK DE LUXO

Dentro desses segmentos tão plurais que constituem a variedade do funk, destaca-se um que facilmente se aproxima das referências do luxo e da riqueza. No ano de 2011, o *Bonde da Juju*¹⁰, dos MCs Backdi e Bio G3, é gravado e considerado o primeiro funk feito aos moldes do ostentação, mas foi somente em 2013 que o cenário musical brasileiro foi invadido pelo funk ostentação de fato, como menciona Oliveira e Nunes (2015). Caracterizado por letras que remetem ao consumo e à exaltação de marcas de luxo, o ritmo surgido nas periferias de São Paulo, mais especificamente na Baixada Santista, encontrou eco na classe média emergente, apontando para diversas alterações sociais, culturais e, sobretudo, econômicas vividas pelo povo brasileiro naquela época.

O novo estilo busca fazer uso das práticas que antes eram apenas destinadas a uma camada da sociedade. Com as diversas políticas de favorecimento econômico ofertadas na primeira década dos anos 2000 no país, foi possível presenciar o fenômeno da ascensão da classe média através de seu maior poder de compra. Nesse caso, o consumidor pode se sentir mais próximo dos bens de consumo que antes eram impensáveis, caracterizando seus usos de formas diversas conferindo novos significados.

O funk ostentação demonstra como o funk assimila a riqueza. É notória a exibição das marcas de luxo e dos acessórios, mas, novamente, que sentidos estão imbricados nessa comunicação que se estabelece entre os itens de luxo do funkeiro? São endereçadas a quem? De que maneira e por qual motivo? A conexão do funk e do luxo pode ser entendida pelas relações de consumo, no caso, consumo conspícuo como sendo uma das peças para a formação da identidade desse grupo dentro do funk.

Quando se trata do consumo conspícuo, se tem em mente o conceito cunhado por Veblen (1984), um consumo que marca uma posição e uma representação e, portanto, uma expressão. Consumir por dois é o que está por detrás desse conceito, sempre com relação ao outro, e é nesse ponto que se estabelece a comunicação e também a lógica cultural que circula nesses traços de identidade. Oliveira e Nunes (2015) resumem bem ao salientar que Veblen

¹⁰ Informações retiradas do documentário “Funk ostentação – o filme” (FUNK, 2012).

defende que os bens e serviços consumidos vão além das necessidades físicas sugeridas pelos produtos, mas assumem uma “necessidade espiritual”. A dinâmica da visibilidade do funk ostentação está intimamente ligada a lógica do consumo conspícuo; o que se deseja demonstrar é que a assimilação do luxo pelo popular se tornou uma assinatura que não perdeu sua identidade. O funkeiro adquire os bens, mas não se padroniza e nem se orienta pelas formas de usos clássicos daqueles bens; troca-se o contexto de uso e se caracteriza uma nova realidade para esse tipo de consumo com novos consumidores. Douglas (2013) explica que os bens são a parte visível da cultura, em que o mundo é socialmente construído pelo consumo, pois muito além da parte utilitária dos bens são suas demarcações que classificam os indivíduos, e é aqui que se encontra o luxo propriamente dito.

A classificação de luxo pode ser alterada com frequência ao longo do tempo, mas sempre esteve presente nas sociedades, sendo algo que comunica valor ao seu portador, bem como distinção advinda de uma característica rara. Normalmente, a primeira ideia que se tem acerca do luxo pode ser expressa por Kapferer (1998), em que os objetos que podem ser considerados de luxo são aqueles cuja relação de preço/qualidade é a mais elevada do mercado, conseguindo justificar, ao longo do tempo, preços significativamente maiores do que de produtos funcionalmente equivalentes. Além disso, são dotados de qualidade superior, devido à excepcionalidade da matéria-prima e seu processo de fabricação. São raros, ou seja, sua distribuição é seletiva. São esteticamente bem elaborados, dotados de uma marca famosa e adquiridos por uma clientela considerada de elite.

E é nessa última parte da concepção do luxo tradicional que a cultura do funk inova e quebra esse parâmetro. A clientela não é mais considerada de elite. O que se observa na inserção do consumo de luxo no mundo da cultura do funk é uma troca de contexto em que os produtos saem de uma linha imaginada para eles. Ao existir essa quebra, Mizhari (2007) observa que os meninos “funkeiros, de fato, parecem promover uma dessacralização dos objetos, aos olhos de seu “Outro”, ao mesmo tempo em que o sacralizam internamente enquanto grupo. Existe um movimento contraditório causando uma inovação sobre o que é considerado luxo com relação às classes mais elevadas. Na verdade, a concepção de que o funcionamento dito como “coeso” ou “padrão” desse processo simbólico se daria sempre através dos efeitos de recuperação¹¹, conceito cunhado por Allérès (2000) e também mencionado por Douglas (2013), não serve para entender o luxo no funk.

¹¹ Consiste no pensamento de que em uma sociedade estratificada, os luxos do homem comum podem se transformar nas necessidades das classes mais altas. Ou seja, sempre que algo se torna acessível aos demais, se torna comum para elite, portanto, é necessário cunhar outra ideia de luxo para que haja de forma permanente tal separação.

Na cultura funk, isso acontece como um modo de resposta contrária ao movimento, em que o menino que cresceu na comunidade ganhou seu dinheiro e, hoje, canta a ostentação confrontando o estilo do “*playboy*”¹² da zona sul do Rio de Janeiro, por exemplo. A crítica aos olhos da elite que pode ser feita é ao estilo de Bourdieu (1983), numa reflexão de que os funkeiros, ainda que se utilizem desses objetos pela acessibilidade do capital econômico, nunca chegariam a obter tal legitimidade de fato pela ausência de capital simbólico e social. Mas não é isso que eles querem, pois o funk utiliza o luxo fora de um contexto aceito pela sociedade, assim tecendo sua ressignificação. Não se deseja estabelecer uma comunicação com o social, mas com as pessoas da comunidade em que eles ainda estão inseridos, não havendo distinção, mas comunicação.

A maneira como se observa o luxo dentro da cultura do funk lembra o mesmo processo de instauração de um capitalismo forjado no consumo, em que os valores desse estilo de vida se espalharam para todos os segmentos da sociedade. O luxo ocioso da nobreza começa a servir como uma prática de preconização da riqueza. Para tanto, Campbell (2011) aponta a ideia de que o moderno consumo de luxo pela massa acabou acontecendo como uma consequência da disseminação desse estilo de vida por toda a sociedade. O que, anteriormente, prevalecera no meio de uma pequena elite aristocrática, agora é visível a todos. Há o desejo, mas nem sempre as condições favoráveis de compra, o que de certa forma gera um evento paradoxal. É esse evento paradoxal que de alguma forma ocorre aqui. Vê-se que o luxo tratado pelo funk é um paradoxo comparado ao luxo típico, o que demarca uma diferente vertente social da outra. A cultura do funk não deseja se identificar com a ideia clássica da riqueza, mas de uma riqueza a seu modo, que passe a mensagem de que enriquecer é possível. Esse paralelo ajuda a identificar que não é de interesse do funk utilizar o luxo da mesma forma que as elites e nem é uma imitação barata de algo que eles não conseguiram se apropriar por completo e, sim, uma nova proposta de apropriação. Justifica-se o entendimento dessas práticas dentro do contexto em que

O falso e o verdadeiro são, assim, manipulados de modo a expressar o sentimento duplo de fascínio e desprezo pelo “*playboy*”. Uma relação ambígua que envolve simultaneamente cobiça pela vida confortável e rejeição por aquele que depende do pai para viver. A valorização que os rapazes fazem da marca, do genuíno, surge como símbolo de que sim possuem acesso, se o quiserem, às mesmas coisas que o “*playboy*” (OLIVEIRA; NUNES, 2007, p. 253).

¹² Termo usado por Mizahi (2007) que se refere a como as pessoas que compartilham da cultura do funk desde o berço, ou seja, moradores da comunidade, chamam os filhos da classe média e alta.

Querem as mesmas coisas que o *playboy*, mas não querem ser o *playboy*. Por isso, trata-se de não se observar todo esse fenômeno como uma cópia “malfeita” da elite, mas tentar ler o que essas diversas apropriações podem comunicar.

Nesse panorama contraditório, há uma definição antropológica que considera dois tipos de luxos, em que um consegue explicar como o funk lida com esse universo. Conforme Douglas (2013), um é a mera hierarquização dos significantes, como a melhor porcelana para o batismo na família; o outro, o apoio tecnológico mais recente, o equipamento inovador, que alivia a pressão sobre o tempo, o espaço e a energia disponíveis. A cultura do funk, principalmente do funk ostentação, em sua maioria, concentra-se no segundo tipo de luxo, já que é frequente a exibição dos bens que melhoram o cotidiano nas letras dos MC's. Nas letras e nos clipes do funk ostentação são mencionados carros importados, roupas de marca e mansões, enfim, uma vida de conforto e excessos.

3.2.1 Ouro: metal quente; dinheiro: vil metal

Pensar o luxo, nesse caso, não é apenas conceituá-lo e nem compreender como a atual sociedade o vê, mas, sim é observar sua natureza simbólica manifestada pelo fascínio com que a riqueza enfeitiça o homem por meio de suas ideias de distinção, conforto e valor. Bachelard (2013) acredita que o contato com a manifestação simbólica, advém da relação do homem com a natureza e a matéria, por isso, trazê-lo para essa discussão pode indicar caminhos de como a imaginação se relaciona com tudo que nos circunda, sendo vegetal, animal ou mineral. Bachelard crê que a imaginação material é algo que se desperta enquanto uma ferramenta de conexão do homem com o transcendental, dado pela sensibilidade do corpo em contato com esses elementos. E é nesse sentido que se busca compreender a relação do homem com tudo aquilo que ele configura como sendo luxo, nobre, rico ou caro.

O luxo é considerado a materialização da verdadeira riqueza e o fascínio humano por ela pode ser traduzido pela imagem do ouro. Esse elemento está ligado profundamente à natureza e a tudo que se encontra em sua forma original e bruta. Assim, sua força e fertilidade encontram-se em um estágio intocável e primal. Sabe-se que a natureza, por sua complexidade, é tida como fértil, uma vez que o diverso é compreendido como rico. Sendo assim, o berço da principal ideia de riqueza, luxo e ostentação é a própria terra que gera o ouro.

O ouro que é trazido junto ao peito em cordões grandes e chamativos, organizados em elos grossos e dourados, carregando símbolos cravejados com diamantes ou simplesmente

sendo uma corrente configura uma peça valiosa para o funkeiro. O dourado do funk aparece nas joias como brincos, anéis, pingentes, pulseiras e dentes de ouro. Tudo que é possível banhar-se em ouro se banha, ou tudo que é feito na cor da dourada se tem, como tênis de grandes marcas e bonés com letras douradas na aba. No funk ostentação, o ouro é inserido em tudo que possa aparecer e ser entendido como posse de alguém, o ouro está expresso em vários ornamentos usados todos juntos e ao mesmo tempo, pois tudo é visto de uma vez só em quantidade.

No entanto, de onde vem a relação do homem com esse metal? Hoje, não se tem contato com ele diretamente, pois não há troca de moedas em ouro e nem mesmo ele serve como lastro econômico¹³ representando o papel-moeda, por exemplo. As únicas características possíveis de se mencionar acerca do ouro são sua durabilidade, aparência e fácil modelagem. No entanto, o ouro sempre foi um metal que gerou encantos, desde as primeiras sociedades que, através de suas crenças, ligavam-no ao sol e à realeza.

Conforme é possível encontrar as primeiras simbologias¹⁴ do ouro ressaltam-se suas características frente a diversas culturas. Na cultura grega, o ouro evoca o Sol e a sua simbologia relacionada à riqueza, à fecundidade, à dominação, ao calor, ao amor e ao dom. O ouro é também associado à luz solar e ao Oriente. Para os astecas, o metal está associado à pele nova da terra, antes mesmo dela reverdejar, no princípio da estação das chuvas. Ele é, ainda, símbolo de renovação periódica da natureza. Na Índia, diz-se que o ouro é a luz mineral e possui um caráter real e divino. Em muitas outras culturas, ele está também bastante associado ao divino e à nobreza, tanto que frequentemente relata-se que a carne dos deuses é feita de ouro, assim como a dos faraós Egípcios também era. As imagens de Buda também são douradas para representar a iluminação e a perfeição absoluta, assim como o fundo de muitas imagens bizantinas, como um reflexo da luz celeste.

Essa relação do ouro com o sagrado e o poder oferece peças iniciais. Ao observar os apontamentos levantados, nota-se que tais ideias eram diferentes formas como essas culturas compreendiam o que era o ouro. Com o objetivo de compreender a capacidade do homem de projetar sentidos àquilo que se apresenta no mundo, propomos ir além, por meio do que a imaginação atribui ser o ouro.

¹³ O padrão-ouro, também chamado de estalão-ouro, foi o sistema monetário cuja primeira fase vigorou desde o século XIX até a Primeira Guerra Mundial. A teoria pioneira do padrão-ouro, chamada de teoria quantitativa da moeda, foi elaborada por David Hume em 1752, sob o nome de "modelo de fluxo de moedas metálicas" e destacava as relações entre moeda e níveis de preço (base de fenômenos da inflação e deflação). Em suma, o padrão-ouro visava uma situação de equilíbrio na economia internacional de modo que cada país mantivesse uma base monetária consistente com a paridade cambial, mantendo assim uma balança comercial equilibrada (DICIONÁRIO, 2016b).

¹⁴ Primeiros simbolismos históricos do ouro em diferentes culturas (DICIONÁRIO, 2016a)

Sendo nossa relação com mundo pautada pelos sentidos, conforme explica Bachelard (2013), o poder de criação e de associações simbólicas está conectado aos próprios homens. Não se tem mais contato com o ouro em sua natureza intocada. Pelo contrário, conforme explica o autor, “[...] a indústria nos entrega o metal com tal pureza – e, sobretudo com tal polimento – que o objeto metálico se torna para a consciência moderna verdadeiros conceitos materiais” (BACHELARD, 2013, p.189). E é isto que se destaca aqui: assumir a falta de proximidade ao tratar um elemento tão comum na sociedade não significa dizer que suas imagens estejam desprovidas de pregnância. Quando se fala em algo “comum”, refere-se ao fato de que todos conhecem o alto valor de uma peça de ouro, mas ao final de sua produção ele é tão esterilizado pelas técnicas industriais que pode dificultar a capacidade da imagética humana de devanear sobre as sensações provocadas por ele. Para além de uma joia, esse metal tem uma carga simbólica própria, que é ressignificada ao longo do tempo pelas pessoas e pelas culturas, mas que nunca perde sua principal característica intrínseca de valor máximo e suntuosidade.

Por meio dessas criações simbólicas, pode-se entender como o homem começa a valorizar um metal que não contribui diretamente para sua sobrevivência, por exemplo. É fato que não é possível alimentar-se de ouro, mas admira-se e atribui-se muito valor a ele. Tal valor é fruto de uma relação muito profunda com o metal em seu lugar original, que é a própria natureza.

Uma das características mais notáveis do ouro é a sua capacidade de enfrentar o devir do tempo. Esse é um dos grandes ingredientes que o tornam fascinante. Bachelard (2013) afirma que a quintessência para formar o ouro na alquimia antiga era a substância da juventude, partindo-se de que o reino mineral é o único que escapa com mais durabilidade aos ritmos da vida e, portanto, do perecimento. De acordo com Binswanger (2011), a alquimia é uma atividade considerada sagrada, uma vez que se tem no ouro toda a valorização divina. Assim, o alquimista não é um louco que busca experimentos para ganhar benefícios, mas alguém que acredita em um poder gerativo da natureza e sua relação com o homem. Ou, ainda, nas palavras de Binswanger (2011, p. 55) “[...] a alquimia, portanto é uma tentativa do homem para escapar do tempo enquanto ainda está nele - seu esforço para se libertar da transitoriedade enquanto está nesta vida”. Nesse momento, já se começa a compreender o que liga o alquimista com o ouro, o fascínio pelo que é perene e imperecível.

O ouro, o grande futuro da matéria, conforme Bachelard (2013), é a criação final e madura da natureza. Portanto, se todo o metal fosse deixado em seu local na terra, iria

amadurecer e tornar-se ouro. Para o filósofo, o chumbo é um ouro leproso, infecto e corrompido. Tal pressuposto surge na busca das origens do ouro e, logo, chega-se às minas e à terra propriamente dita como produtora fértil dos metais e da vida. O ouro provoca a manifestação de várias imagens através de sua simbologia, por isso é possível ligá-lo à ideia da terra, da maturidade e da força frente ao tempo, como um filho legítimo da matéria imortal.

A imagem da maturação mineral apenas continua a imagem da germinação e do crescimento. Dentro da terra, o ouro amadurece como a trufa. No entanto, são-lhe necessários alguns milênios para atingir a maturação perfeita. Um mineralogista que se dedica de corpo e alma à vida subterrânea considera que o ouro dos rios não é tão bom como o ouro das minas profundas. [...] O ouro não pôde, no leito do rio, terminar seu crescimento nem encontrar o calor da plena maturidade (BACHELARD, 2013, p. 197).

Se considerar-se que a alquimia é uma atividade que está guardada nos confins do passado, esquece-se que a mesma impulsividade que a criou ainda se faz presente na atualidade. Na realidade, ela é fruto do próprio anseio do homem. Ele é o único ser vivo que tem consciência da própria morte, portanto tentar entender o que veio antes dele e, assim, criar razões para sua existência, tomando o lugar do próprio tempo, seria um dos pressupostos iniciais da alquimia. O homem transformou a alquimia em ciência racional, em robótica, em máquinas, em cirurgias plásticas, tudo para o melhoramento e preservação de um corpo que se esvai ao longo dos anos. A luta contra o envelhecimento e as doenças nada mais são do que a velha busca pelo elixir da longa vida, a pedra filosofal. Pode parecer romântico ou um tanto distante da discussão a respeito do ouro, mas o que desejamos apontar é que essas práticas, por mais inconsistentes que pareçam ainda se fazem presentes nos desejos e motivações humanas.

O homem contempla e inveja a capacidade do ouro de vencer os milênios, ou seja, como aponta Binswanger (2011), o ouro é um símbolo de permanência, transcendendo os limites do tempo e da transitoriedade – já que nem enferruja e nem se deteriora e pode ter significado tanto material quanto imaterial. Pensar o ouro nessa perspectiva é entender que ele não é apenas uma matéria-prima de objetos valiosos, mas é também matéria-prima de pulsões orgânicas.

Porque o ouro fascina o ser humano? Para além de um debate que possa atingir questões relacionadas ao sistema econômico vigente e as relações de consumo, vê-se o metal como um elemento de valor e de transcendência carnal e espiritual. Algo que evoca a presença de várias imagens e pode apontar um caminho para a questão que se acabou de abrir. Dentro da concepção de ouro manifestam-se vários outros conceitos relacionados com o estilo de vida, como conforto, distinção, elite e individualidade. Nesse sentido, é possível observar

que o elemento, em um primeiro momento, se apresenta como um metal decorativo, de valor, e só. No entanto, já vimos que a dimensão simbólica do ouro pode ser muito maior.

O ouro é um metal quente, como fala Binswanger (2011), fruto de uma alquimia balanceada entre o mercúrio e o enxofre. Ao mesmo tempo em que é fértil e maduro, pois vem da terra, das profundezas e da escuridão, vai ganhando luz aos poucos e se torna dourado como o Sol. O ouro pode ser o próprio sol em forma de metal, pois tudo que toca ganha a vida. O ouro é necessário contra esse tempo que o alquimista luta para roubar dos milênios que a terra depositou em sua fabricação. Talvez o ouro fascine porque conecta grandes constelações de imagens de luz, transcendência e poderio, algo que o homem deseja tanto em seu íntimo contra a morte.

Enfim na simbólica alquímica, passa-se constantemente da meditação da substância ouro ao seu reflexo, possuindo o ouro graças ao seu brilho “as virtudes dilatadas do Sol no seu corpo” e tornando-se o Sol, por isso, muito naturalmente, o signo alquímico do ouro. O ouro graças ao dourado é a gota de luz (DURAND, 2012, p. 149).

Esse posicionamento com relação ao ouro e a vontade de subjugar as ações do tempo interagem com as imagens diurnas de Durand (2012) pela epifania simbólica que eleva à luz e o poder de ascensão pela verticalidade. O ouro da riqueza que é ostentado pela distinção transforma-se na acumulação de bens de valor necessários para comunicar a existência de uma diferença em relação a outro grupo, como também para gerar identificação entre os pares. A diferenciação é o desejo pela riqueza que encontra um substrato mais profundo na luz sagrada que o ouro evoca, a vontade de viver como deuses que controlam o tempo, a fartura e a fertilidade, que se projetam para além das gerações se mantém viva na terra, como esse metal que não se degenera. O que importa ressaltar é que o contato com o pensamento indireto fornece ideias que indicam o luxo e a ostentação como sendo uma imagem estereotipada, portanto, desgastada do ouro. O ouro é uma imagem muito poderosa que agrega em seu entorno todas as outras que se relacionam com o poder, a riqueza e, principalmente, a transcendência.

As imagens de pureza também se relacionam com o ouro, não somente pelo viés da transcendência, mas também pelo processo de fabricação áurea na alquimia. A produção artesanal do metal manifesta um desejo de se alcançar uma espécie de marco zero da criação, um estado bruto e talvez infértil. Ao tentar afastá-lo de seu lugar de origem, produzindo-o mecanicamente, gera-se um efeito de despoluição, uma artificialidade que apaga os valores advindos do solo e que antes nasciam junto com ele. Assim, ao caminhar rumo à luz do Sol e das moradas transcendentais dos deuses que comandam o devir, o homem afasta-se da terra

impura, mas cheia de detritos férteis que guardam potencial para amadurecer o chumbo em ouro. Dessa maneira, o que se objetiva dizer é que o ouro e as imagens que se manifestam na riqueza, no luxo e na distinção rumam pelos caminhos da diferenciação. Diferenciação que pode vir a esterilizar seu simbolismo pelas mãos do alquimista, uma vez que não se trata mais do ouro que nasce no plural, no profano e na escuridão da terra escondida das minas, mas, sim, de um ouro produzido, artificial, comercial, do dinheiro, da ostentação e do luxo.

A reflexão sugere que o ouro preenche uma ideia de poderio que avança para cima, mas que perde suas potencialidades ao longo do seu percurso, como tudo aquilo que se manifesta na cultura. Ademais, esse percurso pode ser ambíguo, uma vez que esse simbolismo aparece de forma dúbia, dadas as suas potencialidades materiais e imateriais. E, no que compete às imateriais, o ouro e tudo que ele manifesta simbolicamente possibilita a exposição das tensões relacionadas às forças que se embatem na sociedade.

A tentativa de padronização de uma cultura pelo regimento de outra pode ser um exemplo de uma tensão entre o que é vigente e o que está fora de classificação. Parece que, assim como o homem tentou fabricar seu ouro limpo, ele também tenta adequar culturas divergentes pelo viés da sua. Não se busca e nem se utiliza o que já está dado em sua integridade genuína. O que há é um processamento daquilo que a mãe natureza já criou. O funk proibidão e funk ostentação carregam forças opostas onde a vitrine da mídia expõe produtos culturais com a condição de esse se apresentem com uma estética já padronizada em uma espécie de regime igualitário, onde nem sempre a diferença é vista e muito menos mencionada.

Esses padrões são estéticos e servem como parâmetros que movem alguns dos ideais de bem viver de uma sociedade que se espelha no estilo de vida das classes mais altas, mecanismo esse que também é assimilado pela mídia, já que essa não deixa de ser uma ferramenta importantíssima na formação e manutenção de valores em nossa sociedade.

O ideal de riqueza se baseia na crença monetária, na ambição ou simplesmente nas ideias de conforto e bem viver proporcionados pela acumulação de bens. Essa profusão de símbolos sugeridos por essa reflexão comporta-se numa tendência diairética. Ainda, é possível aferir que a concepção de riqueza e luxo esteja construída acerca de um posicionamento heroico, pois o homem vê o ouro como a riqueza que lhe pode conferir armas contra o tempo. Contra a escuridão da morte, traga-se a luz da transcendência, da fertilidade do Sol, da opulência e variedade da riqueza e do ouro.

Conforme explica o próprio Durand (2012, p.159), “[...] a transcendência está sempre, portanto, armada”. Dessa forma, admitimos que a ideia de riqueza que nega o impuro e suas raízes “suja” no berço da mãe natureza é a mesma que sofre um processo de esterilização para que cada vez mais fique perto da luz.

O fato de privilegiar, ou seja, de avaliar, já é purificador. É a unicidade clara e distinta dos objetos privilegiados que é a garantia da sua pureza, porque “aos olhos do inconsciente a impureza é sempre múltipla, em grande profusão”. A pureza confina com a nitidez de uma separação bem estabelecida. Todo esforço axiológico é primeiro uma catarse (DURAND, 2012, p.170).

Em meio a tantas imagens que o ouro pode suscitar como a raiz simbólica do luxo, fica a ideia de que a superioridade pela acumulação de bens não é somente uma relação econômica, mas mexe com narrativas e anseios que o próprio homem em sua intimidade, muitas vezes, não deixa conhecer, mas que estão lá inconscientes. Para tanto, após debater sobre o simbolismo do ouro, cabe também refletir acerca da vigência do ouro moderno ou do ouro que virou estereótipo mais comum aos olhos: o dinheiro. O dinheiro também apresenta a ambiguidade do ouro, com relação a sua pureza ou impureza. Essa dualidade pode reunir, mais uma vez, constelações diurnas polarizadas sem meios termos e nuances, pois ora o dinheiro é sujo ora é o que traz felicidade.

A concepção do dinheiro ou de qualquer outra coisa que represente a substituição de algo por certo valor em uma relação de troca é construída em aspectos que se demonstram muito particulares na sociedade. Ou seja: o dinheiro pode ser visto como uma forma de linguagem. Linguagem esta que é fruto das demandas dos seres humanos simbólicos no momento em que constroem um determinado tipo de relação com os outros. Os grupos sociais moldam a forma como deve-se pensar sobre o dinheiro, de modo que, muitas vezes, a sociedade e seus indivíduos tornam-se tão imersos em aspectos monetários que este molda até alguns dos *habitus* sociais. De acordo com Bourdieu (1983), o *habitus* é o comportamento que existe em todos os níveis sociais e culturais e depende de vários fatores envolvidos. Os mais importantes obedecem quase que a uma espécie de lógica econômica, dada pela acumulação de diversos tipos de capitais. Existem vários tipos de capitais que regulam as formas de *habitus* sociais, mas aqui chama-se a atenção para o capital econômico, como exemplo de que apenas a acumulação de dinheiro pode definir regras sociais. Os capitais são regras subentendidas e compartilhadas entre todos os membros que se identificam como pertencentes a um determinado grupo. Essas regras podem influenciar fortemente as atitudes dos sujeitos, demarcando formas de consumir, agir, pensar e se relacionar específicas.

O dinheiro serve como linguagem dentro dessa lógica em que se estabelece uma distinção que provoca uma identificação, gerando uma relação. Quando se observa o dinheiro através da concepção de Mauss (2003) como um fato social total¹⁵, deixa-se permear por sua quase invisível onipresença. O dinheiro pode configurar posições, motivar ações, destacar personalidades, diferenciar, promover relações, dissociar, etc., enfim, pode-se sugerir que, partindo dessa perspectiva, o dinheiro atua como facilitador de muitas relações, seja em escala micro quanto macro, tanto ao comprar cebolas em uma feira ou na dívida externa de países, por exemplo.

Além disso, é interessante destacar outro ponto necessário para construção do conceito de dinheiro em nível histórico e, também, para a compreensão acerca das raízes motivacionais humanas, as quais proporcionaram um terreno fértil para essa abstração coletiva que o dinheiro se tornou. Esse ponto é o quanto a crença religiosa pode interferir na materialização das regras de como proceder com o dinheiro. Por exemplo, católicos e protestantes e suas visões um tanto opostas quando o assunto é acumulação de capital: trabalhe e ganhe dinheiro para enobrecimento da obra de Deus, diriam os protestantes; negue toda a materialidade e faça um voto de pobreza para a salvação, diriam os católicos. Mas, afinal, o que se pode ver de semelhante na religião e no dinheiro? O que os aproxima é exatamente suas funções extremamente simbólicas na sociedade, pois tanto a religião quanto o valor que atribuímos a qualquer coisa que esteja atuando como moeda, não passam de uma criação pungente do homem. Essa criação é a materialização de uma busca por resposta ou, ao menos, um conforto para determinado fim inevitável. Se a religião é um caminho de fé que conforta a ideia da morte, a criação do dinheiro, sua abstração e as relações que ele impulsiona através de todo o seu sistema capitalista, estariam ligados com qual necessidade? Com qual carência? Qual motivo? O que originou essa completa aceitação por um papel que representa uma determinada quantia puramente abstrata?

O cientificismo positivo, por exemplo, reclama a materialidade do empírico e da racionalidade moderna, mas o que se pode ver é que a sociedade moderna se movimenta e se motiva por uma abstração completamente imagética, que é o dinheiro. Assim, essa discussão gira em torno da raiz dessa motivação humana em simbolizar e possuir o que é de valor. Freud (2010) apontou alguns indícios disso ao abordar as questões monetárias relacionadas

¹⁵ Conforme Mauss (2003), fato social total é o conjunto de fenômenos que se produzem e reproduzem em sociedade, como fenômenos sociais. O social é um todo, com diferentes tipos de relacionamentos entre indivíduos e entre o mundo que os abrange. Principalmente no que compete às relações de mercado, uma vez que o autor não aceitava a ideia de que uma sociedade possa existir sem mercado, por mais orgânicas que fossem, as ideias de troca sempre estarão presentes estabelecendo assim um mercado. É daí que se deriva o conceito de dom.

aos reflexos corporais, mais precisamente ligando o ânus e as fezes a toda concepção do dinheiro como sujo. Oliven (2001) afirma que há uma presença clara da relação dinheiro *versus* fezes nos provérbios populares ligados à ideia de espalhar e fertilizar. O dinheiro está ligado às fezes pela contradição da sujeira que se torna fértil e, assim como as fezes são produtos de uma síntese humana, o dinheiro, por sua vez, é uma criação virtual também humana. Essas ideias servem como breves indícios do que está na base de toda a projeção simbólica do dinheiro. Pode-se sugerir, talvez, uma conexão do homem com a terra, sua fertilização e, a perpetuação dessa terra como um bem que nunca se esvai, garantindo certa imortalidade ao proprietário, como se cada quinhão fosse parte de sua alma.

Se no fundo toda a criação e a concepção dos valores ligados ao dinheiro emanam de uma vontade de ser imortal é porque, mais uma vez, é possível detectar que tal pulsão é fruto de um corpo que cria imagens. O dinheiro vem como uma espécie de facilitador das relações com o mundo e com os outros, afim de que, por sua acumulação, ele se espalhe em quantidades e esteja presente em vários lugares durante muito tempo. Oliven (2001) cita um autor do século XIX que faz uma relação interessante da riqueza e da natureza, em que é possível aferir que o homem sempre desejou a criação de algo que assumisse tal valor prestigioso na sociedade.

faz parte da doutrina de filosofia que o homem é um ser que tem gradações; nada existe no mundo que não esteja repetido no seu corpo; o seu corpo é uma espécie de resumo em miniatura do mundo; por isso, nada existe no seu corpo que não esteja repetido numa esfera celestial de sua mente; então, nada existe em seu cérebro que não esteja repetido numa esfera mais elevada, o seu sistema moral. Agora, essas coisas são assim também na Natureza. Todas as coisas ascendem, e a regra mais alta da economia é que ela também deve ascender, ou que tudo que fazemos precisa sempre ter um alvo mais elevado. Assim, é urna máxima que o dinheiro é outra forma de sangue. *Pecunia alter sanguis*, ou o patrimônio do homem é apenas um tipo maior de corpo, e admite um regime análogo às circulações corporais (EMERSON apud OLIVEN, 1983, p. 221).

A forma como o autor vê o corpo, como uma “miniatura do mundo”, e o dinheiro, “outra forma de sangue”, destaca mais uma vez a centralidade do corpo como matriz simbólica que necessita dessas crenças para a existência do humano propriamente dito. E, pode-se assim dizer, o dinheiro como mais uma abstração não seria diferente disso. Ele é resultante de um corpo que deseja ser imortal atuando como sangue que circula com grande facilidade e mantém o homem e a sociedade respirando. Porém, o excesso normalmente é prejudicial, assim, nem tudo pode fazer bem a essa saúde, criando uma chaga sempre aberta na vida cultural. O luxo carrega um desejo de acumulação desenfreado que conforma uma obsessão pelo dinheiro. O efeito colateral em sociedade é uma descrença nessa capacidade corporificada simbólica, tornando, assim, a pecúnia depositária de toda a fé e felicidade

humana. É o que aponta Contrera (2015) como sendo o lado diabólico dos valores da vida moderna, já que as pessoas deixam de se relacionar com pessoas e depositam as relações no dinheiro, por exemplo. Ademais, “a criação do dinheiro como abstração e a centralidade que esse aspecto imaginativo do dinheiro passa a ter na economia industrial podem ser comparadas a economia de subsistência que a precedeu [...]” (CONTRERA, 2015, p. 5).

A autora afirma que, enquanto na economia de subsistência as necessidades eram físicas e, portanto, finitas, na economia industrial as necessidades são fruto de um processo imagético que cria uma demanda infinita e, por consequência, gera um ambiente favorável para a produção do papel-moeda, garantindo o lucro e escoamento da produção.

Em sucessivas associações, o dinheiro passa da fertilidade da terra ao sangue que transita em toda sociedade e para algo que foi deixado de fora do corpo, cada vez mais insatisfeito e deserto. O dinheiro age como uma anestesia sensorial a qual esvazia o corpo da experiência simbólica. A criação do dinheiro até um determinado momento compartilhava do mesmo simbolismo de transcendência e imortalidade do ouro; no entanto, ele é um estereótipo degenerado que aos poucos foi desconectado de suas grandes imagens. Cremilda Medina (informação verbal¹⁶) sugere que, quando esse processo ocorre, a imagem simbólica enlouquece e vira dogma, e é isso que ocorre com o dinheiro em casos extremos na sociedade, em que ele se torna uma lei motivacional que impulsiona todo o cotidiano.

O dinheiro ganhou uma dimensão fora de controle, perdendo seu caráter simbólico e se tornando uma espécie de mal que atinge a sociedade. Destaca-se que essa criação virtual tem um propósito: mais uma vez, é configurada a luta frente ao tempo. O dinheiro carrega a ideia de sujeira e impureza; e o que pode ser mais fértil dentro dessa proposta caótica? O dinheiro apresenta um simbolismo de semente que se espalha e ganha vigor dentro da terra fértil, ou seja, quanto mais se tem, mais se terá e mais se quer ter. Trata-se do dinheiro como uma extensão da virilidade do corpo. Se o ouro é uma forma de imortalidade pela transcendência e pela luz, o dinheiro é a transferência de vida para a matéria pela circulação dos bens. O dinheiro é uma manifestação do ouro, de uma forma superficial, uma vez que ainda carrega a ideia de poderio consigo.

Não importa se o simbolismo de um é mais obscuro do que o outro, o que é possível apontar é que através do sentimento de posse, da riqueza, da ostentação, do luxo e da acumulação, tenta-se criar uma barreira contra tudo que possa enfraquecer o corpo. Talvez

16 Em banca de defesa de mestrado de Anelise Angeli De Carli na Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em dezembro de 2015.

isso seja o que preenche a necessidade mais arcaica, a pulsão da vida, de ficar em pé, de ser o herói de si mesmo.

Buscamos apontar para um local inicial da relação homem *versus* ouro e o dinheiro, a fim de entender que símbolos são movimentados e de que forma são materializados, somatizados e corporificados em nossas vidas sociais. Assim, é possível indicar a razão pela qual os sentidos humanos requerem esse “facilitador” nas relações de troca. Esses elementos, enquanto imagens que constantemente entram em contato com esse simbólico tanto de maneira superficial quando em um caráter epifânico, fortalecem e protegem o homem.

Compreendemos, então, o ouro como imagem primal em que se manifesta a consciência do luxo e da riqueza, e o dinheiro como a banalização dessas imagens. Isso resulta na ilustração do simbolismo presente na riqueza. Assim, buscou-se encontrar o que é de mais valor, aquilo que atua como centro das regras que caracterizam tudo que é do âmbito da ostentação. Entender a maneira como se dá o trajeto simbólico dessas imagens é um passo para reflexão de como a cultura é na realidade, a partir das pulsões dos próprios indivíduos. Investigar as imagens que nutrem essa cultura é, também, descobrir como ela se dá de maneira subjetiva para aqueles que dela fazem parte e para aqueles que apenas observam. Por isso, essa discussão se fez presente para melhor entender que tipo de símbolos e valores regem o espírito motivador desse funk que especializa na ostentação, transbordando o próprio funk para um estilo de vida que preconiza a riqueza.

3.3 O PROIBIDÃO: A MÚSICA ARMADA

Do luxo do ostentação e de tudo que falam as letras desse tipo de funk que acabamos de discutir, vamos observar com mais atenção do que se trata e quais são as origens do funk proibidão. Inicialmente, o funk proibidão, no geral, fala de temas de natureza polêmica que quase nunca vemos manifestadas de forma tão explícita e também nunca circulam de maneira legal, por isso, proibido. Suas músicas costumeiramente são gravadas e distribuídas de forma clandestina, e o principal do proibidão, suas letras, falavam de armas, do tráfico de drogas, da violência e, principalmente, de temas sexuais. Ao contrário do funk ostentação, que nasceu no início da segunda década dos anos 2000, o proibidão se faz presente desde os anos 90. De acordo com Essinger (2005), o primeiro funk proibidão foi o “Rap do Comando Vermelho”; no entanto, o funk que se espalhou com mais facilidade representando esse gênero foi o “Rap das Armas” de Cidinho de Doca, gravado em 1999. A música abordava a rivalidade entre as comunidades do Dendê e do Alemão que mais tarde, por ironia, se tornou tema do filme

nacional Tropa de Elite¹⁷. Quando falamos que foi por ironia é por que o funk proibidão, como exporemos mais à frente, falava de uma realidade intocada por qualquer força ou preocupação policial, mas depois acabou se tornando tema dessa mesma polícia, como é no caso do filme.

O proibidão que cantava o tráfico e as armas é fruto de um contexto que perdurou dos anos 90 até quase o final da primeira década dos anos 2000. Sendo assim, o cotidiano dessas comunidades era caracterizado pela violência e pela insegurança, em um terreno intocável e esquecido pela polícia e pela política, extremamente fechado e controlado pelo chefe do morro. De acordo com Salles (2008), o proibidão estará justamente no fato de, não raro, expressar a competição entre as favelas – na verdade, entre os diferentes “comandos” do tráfico de drogas.

Ao abordar temas dessa categoria o repertório do proibidão se expande desde ameaças, a demonstração de poderio perante aos inimigos, armas e práticas violentas no geral. Tanto Salles (2008) quanto Barbosa (2011) afirmam que o proibidão é um verdadeiro código de grupo, ou ainda, conforme Guedes (2007) expressa múltiplas éticas da vida social na favela, onde destacam feitos heroicos dos chefes ou de outra figura também, exaltada e denominada como “vida loka”, em que seus atos são reconhecidos pela virilidade, força ou carisma.

O proibidão assume uma frente de combate dando voz àquilo que nunca deveria ser dito muito menos lembrado, mas é visto todos os dias por quem circula nas vielas do morro. A maneira ríspida de tratar de temas que soam, diversas vezes, indelicados aos ouvidos de outros acaba, ao mesmo tempo em que gera terror, seduzindo. Essa parte que seduz é que vai conseguir extrapolar as barreiras do morro e chegar às rádios e a outras regiões que não vivem tal realidade, mas se sentem mexidos com as letras de revolta e violência – enfim, o diferente salta aos olhos ao mesmo tempo em que pode fazer recuar.

O funk proibidão se manifesta como uma cultura específica, mas num contexto social e político em que a violência urbana é oriunda do “fato de a favela ter sido discriminada, estigmatizada e finalmente criminalizada teve como consequência um ‘desempoderamento’ desse espaço. Em resposta, a favela engendrou suas próprias formas de poder. À margem da lei” (SALLES, 2008, p.5).

As letras do proibidão cantam determinadas normas de comportamento necessárias para a manutenção desse ambiente e pregam imagens que são valorizadas por eles. O autor carioca Salles (2008) cita uma matéria que foi publicada na revista Bravo! em 2005, feita pelo

¹⁷ Tropa de Elite, lançado em 2007, foi o primeiro de três filmes que tem como tema a violência urbana no Rio de Janeiro e as ações do Batalhão de Operações Especiais (BOPE) e a Polícia Militar do Rio de Janeiro.

jornalista Claudio Albuquerque, em que o autor menciona que o funk é um “super-herói invertido”. No contexto de visibilidade, onde a comunicação se estabelece, muitas vezes, pela semelhança e pela representação, a realidade dos morros não era vista em lugar nenhum. Dessa forma, o super-herói invertido fabrica a sua própria representação e afirma seu estilo de vida, que, no entanto, como afirma Albuquerque, em sua matéria, ele teria ainda o dom da invisibilidade, “mas apenas porque as pessoas não querem vê-lo por perto e fazem de conta que não existe” (ALBUQUERQUE apud SALLES, 2008, p. 5).

Mas, atualmente, o funk proibidão mudou ou segue invisível aos olhos dos outros? Tendo em vista que determinados aspectos não podem ser simplesmente extirpados de seus contextos, o proibidão, assim como o funk ostentação, são frutos de condições muito específicas. Durante esses anos o que se ouvia falar dessas comunidades era relacionado à sua violência e sempre associando o funk ou os bondes como geradores de tais problemáticas. A violência é um traço que se faz presente como marca característica do funk proibidão. Conforme a retrospectiva criada por Barbosa (2011), o encontro do funk com a violência se deu em condições específicas. A autora aborda a história da chegada do tráfico ao Brasil no início do século passado pelo comércio da maconha. No entanto, é nos anos 80 que esse comércio começa a expandir com a venda da cocaína, que, inicialmente, era consumida em locais restritos e marginalizados, como as favelas e as casas de prostituição.

Nesse período, os traficantes eram usuários que vislumbravam um lucro futuro na comercialização dessas drogas. Aos poucos, esses traficantes foram se organizando até chegar à sistematização que temos desse mercado hoje, tendo como ponto de partida a criação do Comando Vermelho, por exemplo, que foi já citado aqui como o nome do primeiro proibidão lançado. O proibidão nasce embaixo desse domo que isola e mantém secreta a vida do crime organizado na favela, uma vez que, para Barbosa (2011, p. 4), “o tráfico se torna uma forma de sociabilidade, onde as crianças e adolescentes encontram respostas para a dificuldade de acesso aos bens e serviços além de contribuir para o pertencimento a um grupo específico”. Outros elementos cruciais na receita que criou o proibidão, conforme apontam Guedes (2007) e Barbosa (2011), foram características que já faziam parte do rótulo do funk desde a observação de Vianna (1990), como a ligação com a desordem, como sinônimo de briga, morte e vandalismo. Tais adjetivos foram exaltados pela mídia, que praticamente começou uma campanha de criminalização do funk, seja associando-o a episódios de arrastões quanto a assassinatos. Isso culminou com a criação das operações Rio I e II, que tinham como objetivo interditar os bailes funks. Ademais, aponta Salles (2008), o funk aparece em matérias de

jornais sempre ligado à ideia de terror, porque se trata de uma cultura popular inconveniente, de modo que “os bailes funks são um caso de polícia e deveriam ser combatidos em nome da paz social” (editorial do Jornal do Brasil, 19 de julho de 1995)” (SALLES, 2008, p. 6).

Esse tipo de representação apenas ajudou a incentivar a opinião de conservadores e delimitar preconceitos. Em uma tentativa de negar a falta de visibilidade enquanto minoria, subalterna, que lhe é imputado, por quem está de fora do círculo dessa realidade, Salles (2008) indica que essa resistência nada mais é do que a comemoração de uma estética da violência que deve se fazer vista e ouvida, mesmo que se tente abafá-la.

Será que a estética da violência ainda é a estética do proibidão? O habitat natural do proibidão sofreu, como mencionamos acima, uma mudança à realidade na medida que a violência passou a ser mais controlada e o país no geral acompanhou as operações de pacificação. Com isso, o proibidão talvez não tenha abandonado a temática da violência quando o sentimos na atualidade: ele passa da violência das armas para a violência de abordagem corpo a corpo, digamos assim, sexual de fato.

Contemporaneamente, temos outro olhar sobre o proibidão tendo observado tais mudanças que ocorreram ao longo da história e que podem ter afetado de forma íntima as letras desse funk. Mencionamos isso pelo fato de que em 2008 começaram as operações de pacificação¹⁸ que tinham como objetivo desmontar possíveis esquemas de tráfico de drogas e armas em diversas comunidades do Rio de Janeiro. Longe de debater se isso se deu de maneira correta ou se teve sucesso é interessante destacar que a realidade que debatemos acima era a vida como um todo antes da chegada das UPPs. O proibidão, literalmente, entrou em acordo com a presença da polícia que se fazia nos morros. Palombini (2013, p. 226) destaca que “os bailes funk nos complexos da Penha e do Alemão dependeram para sua realização de acordos entre lideranças do Comando Vermelho e policiais militares mediante o pagamento da taxa conhecida como arrego”. O autor menciona um lucro entre 20 a 25 mil reais por parte do batalhão a cada final de semana. Outro aspecto interessante das mudanças que as UPPs provocaram nas dinâmicas do funk foi apontado por Novaes (2016), que menciona a realidade do Baile de favela e o Baile na favela. O autor, ao fazer um estudo etnográfico em vários bailes do Rio de Janeiro, sempre era interpelado quando mencionava a seus interlocutores que tinha escolhido um determinando baile a outro. A reação era sempre a mesma: “mas lá agora tem UPP! Isso não é baile de favela, você tem que ir num baile de favela de verdade!”. Dessa maneira, Novaes (2016) exemplifica que baile de favela é bem

¹⁸A primeira Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) foi instalada no morro Santa Marta para desarticular atividades dos traficantes que dominavam a região de Botafogo no Rio de Janeiro (EXAME, 2013).

diferente do baile na favela, em que essa simples troca de preposições já dá indícios sobre as transformações que as festas tinham sofrido. Elas, agora, tinham passado de festas características “da favela”, para apenas festas que ocorrem “na favela”.

Esse acordo, ou essa presença, não restringe o aparecimento das letras relacionadas ao tráfico e armas, mas apontam para a efervescência de outro tipo de letra, com um cunho mais erotizado, por exemplo, funk “putaria”. Procurar por “proibidão” em qualquer site de buscas ou vídeos remete automaticamente a músicas que falam abertamente da sexualidade, principalmente do erótico em nível pornográfico.

Ao contextualizar o funk proibidão já foi possível entender alguns aspectos que o fazem se manifestar do jeito que o sentimos na cultura. Mas, retomando o questionamento do super-herói invertido, colocamos uma ideia que pode germinar para discussão que vamos fazer adiante, relacionando tudo isso ao simbolismo. A violência é uma das características mais importantes para um herói, uma vez que ele sempre vai desafiar seus problemas e não medir esforços para alcançar o que quer, muitas vezes sendo violento. O proibidão, por sua vez, não tem nenhuma espécie de filtro em suas músicas, em um primeiro momento e trata de temas sobre violência com determinada assertividade também violenta. Assim, mesmo que não queiramos senti-lo de perto, ele se faz presente, lutando contra tudo e todos, assim como o herói. Neste caso, talvez o funk proibidão não seja nem invisível ou invertido, mas apenas funk como pulsão de vida.

3.3.1 Símbolos do funk

“É som de preto, de favelado, mas quando toca ninguém fica parado!”. A discussão que começa aqui, sem dúvida, pode ser resumida nesse trecho de um dos funks mais tradicionais, intitulado “Som de preto”, de DJ Marlboro¹⁹. O simbolismo do funk pode ser resumido nessa frase porque ela consegue expor uma sensação que realmente se manifesta como imagem. Esse som, que pode parecer rústico para os ouvidos de alguns, comunica algo no fundo da alma humana assim que as primeiras barreiras do preconceito são vencidas. Imagina-se a noite, os jovens, um grande espaço, a vontade de se divertir após uma semana exaustiva, luzes sincronizadas com o ritmo. O ritmo, a propósito, é o mais importante. A batida marcada que faz o corpo querer dançar, a dança sensual que chama o parceiro para perto e ali se esvai a noite, no calor, no suor e na dança. Essa nuvem de sensações que deixa a

¹⁹De acordo com Essinger (2005), DJ Marlboro foi um dos preconizadores do funk como se conhece na atualidade. O DJ começou como um frequentador de bailes e aos poucos se tornou famoso pelas fitas que gravava com diversos ritmos conseguidos através de LP's comprados no exterior. A partir disso, foi apenas uma questão de tempo para ele começar a tocar nas grandes festas do funk, gravando CD's e conferindo visibilidade desse ritmo.

mente inebriada é o lugar do simbolismo do funk. Cultura que pode ser vista como imprópria, mas por que ser tachada como tal? Porque vem das pulsões mais selvagens do homem, a vontade de outro corpo junto e de que esse corpo acompanhe fortemente os movimentos da música. Livra-se de um pudor que afasta o outro e higieniza o contato. Aqui, os quadris mexem-se com sensualidade, provocando uma espécie de transe, que leva o baile funk por toda a noite, até o dia amanhecer, sem que se perceba. Essas pulsões que, normalmente, são afastadas pelas coerções que encontramos na cultura, não podem ser configuradas como um fruto de uma necessidade a ser suprida e, por isso, finita. Quando falamos em pulsões apontamos para algo que nunca se esgota. A natureza humana carrega isso em sua base, por isso as artes, a música e o batidão são formas de nutrir uma fonte que nunca vai se sentir satisfeita.

Ao distinguirmos desejos de necessidades, distinguimos também pulsões de instintos. Enquanto o instinto tem objeto biológico definido, a pulsão não tem e por esse motivo é insaciável. Esta ausência de objeto biológico é constituinte da heterogeneidade da experiência humana. Tentar saciar o desejo é buscar o prazer, mas o prazer fica dentro de certos limites para não causar dor. É aí que Lacan encontra a teoria de Freud sobre a pulsão de morte, que vai “além do princípio de prazer”, para falar do gozo. O gozo se filia à pulsão de morte porque transborda os limites, quebra as regras. (E uma das expressões da pulsão de morte, disse Freud, é a compulsão pela repetição, tão presente no consumo.) A transgressão está na natureza mesma do gozo (BARROS; BARROS, 2016, p.11)

Nesse sentido, o funk e, ainda mais, o funk proibidão é pulsão porque é nesse estilo que sentimos com mais facilidade o gosto da transgressão que vem do gozo. Emana do proibidão a luta, que chega ao outro, demonstrando a existência das pessoas que vivem essa cultura e vivem essa realidade muito característica. Também ele é o desafio como uma resposta de permanência e agressividade calcada na violência que pega em armas ou se transfigura no sexo explícito.

Na onda da madrugada O bonde já ta formado/ Bruninhu no Pode cinco na Boca seu baseado/ Tuquinha no Pode dez com o seu fuzil na mão/ O comando é e Comando e quem Comanda é o Comando (trecho do funk Rap do Comando Vermelho – Proibidão CV)

Que o Helipa, é baile de favela/ Que a Marconi, é baile de favela/ E a São Rafael, é baile de favela/ E os menor preparado pra foder com a xota dela (trecho do funk Baile de Favela – MC João)

Gozar é, parafraseando Eliade, o rito que acompanha o proibidão, que promove sua vivência como um ato súbito, se vive a transgressão e a violência ao manter a batida forte levada por uma letra ríspida e não melódica para alguns. A violência que carrega armas e drogas demonstra toda a dinâmica de vida dentro dos morros é a mesma que inspira o nascimento do proibidão e é, também, a violência que seduz que provoca sendo erótica. O sexo cantado não é nenhum pouco fruto de um ideal romântico, é o sexo calcado em uma

pulsão, que para além do prazer, significa um estado de posse em uma postura combativa. O sexo também é disputa e, portanto, uma forma de violência. Ele que invade o outro/outra, que penetra e viola os corpos ao mesmo tempo em que os conecta e os deixa um pertencente ao outro, assim como a música que sentida coletivamente no baile no mesmo instante. O proibido é proibido porque é fruto imediato desse gozo, pois ele vem dessa transgressão que fala o que era para se deixar quieto e escondido. Onde quem toma voz não é a cabeça e sua racionalidade, mas sim a sensibilidade do corpo que fala e sente sua realidade e contexto original.

Transgredir é lutar e, novamente, a violência aparece como pulsão que não deixa que se coloquem mordidas no funk proibido, pois transborda no gozo de falar o que não pode ser dito e agir fora dos parâmetros. A pulsão de morte que falamos acima transita como um grito de existência que demonstra uma presença de quem estava invisível para os outros. A presença do funk se faz sem negociação, ela chega “*quebrando tudo*”, alta e forte. Se reiterando e se repetindo conforme aos autores mencionaram anteriormente. A compulsão pela repetição é uma característica que funda o próprio funk em geral, pois a base é uma batida repetida o “*tchu tchã tchã tchu tchu tchã*”, além do fato de que vários funks são feitos com apenas algumas frases que se repetem durante todo o tempo da música, quase como um mantra.

O mantra é um instrumento para guiar a mente é uma fórmula mística e ritual cantada por aqueles que estão envolvidos na cerimônia, no caso, o baile funk. Essa ligação com o sagrado esboça novamente as pulsões que manifestam o funk enquanto um fenômeno cultural que vemos hoje. Cheio de vontade, ele desafia a ordem a que é subjugado, expõe o corpo e utiliza esse corpo como instrumento da luta em busca de seu gozo transgressor através do desafio que agride ou do sexo que invade. O mantra é repetido para que se garanta concentração em um transe ou meditação.

O ritmo, que lembra ritmos africanos, como falado anteriormente, também é repetido como se levasse o baile a catarse. A reunião é uma cerimônia tribal de êxtase e excitação, o corpo é feminino, voluptuoso e fértil, que dança e rebola bem perto do parceiro. A batida é o tambor que marca o ritmo do coração, e é por isso que há o “som de preto e favelado, quando toca ninguém fica parado”, pois ele obedece a uma lei simples: a da vida que segue e do coração que bate. Isso toca a todos enquanto seres humanos e, como símbolo não precisa de explicação; simplesmente se manifesta e possui o corpo, assim como a música. Os movimentos imitam os da cópula. O impuro pode ser fértil, pois emana de um corpo que lida

com seus sentidos sem nenhum contrato de materialidade e pudor. Em um primeiro momento, pode parecer uma festa popular, mas novamente encontra-se a vontade de viver tempos primordiais de gozo eterno e de sensações transcendentais.

Se ao fundo do simbolismo do luxo está o ouro, no substrato do funk está o corpo em suas pulsões totais. A natureza do funk é mais complexa e diversa, o que pode apontar para conexões mais vulgares expressas nas partes mais superficiais da cultura. Entretanto, compartilha-se a ideia de que o corpo carrega em si uma matriz simbólica muito fértil que propõe a

[...] impossibilidade de considerar uma cisão entre corpo e mente, onde, o corpo mostrará de modo ainda mais ativo as suas capacidades agentivas, participando ele mesmo da construção do que chamo da estética corporal do funk. Não bastará aqui assumir o ponto de vista do corpo, mas assumi-lo como criativo do mesmo modo como fazemos com a mente (MIZRAHI, 2014, p. 201).

A sociedade rotula esse ritmo porque talvez tenha esquecido o grande potencial simbólico que carrega na pele. A visão não é a única maneira de conhecer o mundo. A boca saboreia o beijo; as mãos, o toque; os ouvidos, o arpejo da fala; e os vapores inebriam o nariz. Não há uma tentativa de dominar o tempo pela força, mas de comungar a natureza e viver como parte dela. As grandes orgias, cerimoniais voltadas às graças dos deuses na antiguidade, são tão diferentes da forma como se dão as festas modernas e o baile funk? São no que dizem respeito ao simbolismo que está envolvido dentro de um ritual como era visto nas culturas arcaicas, mas no que compete à forma como essas festas se dão e nas práticas que ocorrem dentro delas, as diferenças podem parecer um tanto próximas. Os mitos vividos nesses ritos nada mais são do que as grandes condutas humanas e performances que se repetem ao longo das gerações. Assim se vive a cultura do funk no rito do batidão, pois é nele que acontece a vivência de toda a realidade que faz o funk ser o que é.

O funk é a cultura das imagens de libertação do próprio corpo, é o corpo que se liga que não vê diferenças, apenas formas de se unir em uma grande aglomeração, onde pessoas simples estejam mais conectadas aos seus próprios sentidos, vivendo assim a riqueza de seus atos na cultura. Os jovens têm suas pulsões em pleno vigor, por isso o cenário e o batidão do funk se tornam um lugar propício. Eles são barulhentos e cheios de vida, querem a diversão e têm muito a falar e viver, por isso o cenário de festa é o cenário de prazer, encontro e comunhão.

Durante esse breve discorrer acerca de que tipo de imagens o simbolismo do funk movimenta, é possível sugerir que o funk se relaciona com facilidade com o corpo e a violência. Acaba trazendo o luxo para dentro de sua concepção não tentando se adequar a

padrões, mas criando sua própria estética da riqueza. Já o proibidão, por sua vez, coloca suas armas, e quando mencionamos isso, não é pelo fato de que observamos o proibidão de forma a ser criminalizado, mas, sim, como uma cultura que surgiu em um determinado contexto e carrega suas marcas, como falamos anteriormente, e, por isso, deve ser ouvida e respeitada. Ou, ainda vai em busca do sexo e do prazer como quem vai para uma espécie de combate falando de sua realidade sem rodeios ou ironias.

4 EM BUSCA DAS IMAGENS

A Teoria Geral do Imaginário propõe, enquanto método, dois caminhos a serem escolhidos para a investigação de mitos, bem como de imagens arquetipais que podem se manifestar em um conjunto de criações humanas, tais como a arte e a literatura, por exemplo. A metodologia ou método arquetipológico, proposto por Durand (1996), é composto tanto pela mitocrítica quanto pela mitanálise. São dois métodos que dão conta de observar a emergência das imagens simbólicas nos elementos da cultura. Uma das características que podemos destacar como diferença nesses métodos é sua abrangência no momento de *corpus*, o que implica em um maior ou menor tempo de maturação das obras com o pesquisador. A mitocrítica, caminho que escolhemos nesse trabalho, como inspiração para a leitura simbólica, a qual iremos explicar mais à frente, se configura na busca das pequenas unidades dos mitos, os chamados mitemas, que são recorrentes nas narrativas e obras em que ela se debruça. Além de sua recorrência, as observações dessas pequenas unidades do mito são de maior importância, pois são elas que oferecem sincronicamente sentido ao arquétipo e diacronicamente constituem as lições do mito. Durand (1996) parte do pressuposto de que se a matriz do imaginário está nos arquétipos, os mitos são a matriz do discurso, pois esses não traem e, portanto, traduzem melhor os vários sentidos que tal produção, tanto oral quanto escrita, pode ter.

Além disso, a mitocrítica consegue dar conta de um recorte mais delimitado no universo de um grande *corpus*, não precisando se preocupar com tanta ênfase com fatos biográficos ou contextos históricos como é o caso da mitanálise. Ao alargar dessa forma a proposta da mitocrítica pontual é que, segundo Durand (1996), se chega a uma mitanálise mais generalizada. Ademais, tal proposta parte de um recorte maior como uma sociedade ou uma época. Assim, o que se leva em consideração para compor todo esse panorama são vários tipos e quantidades de produções culturais, políticas, ideológicas e banais, por exemplo. Sabendo-se disso é possível compreender quais são as intencionalidades do método arquetipológico, uma vez que ele consegue operacionalizar os elementos que dispomos na cultura ao ponto de que seja possível identificar as imagens que se manifestam. No caso da mitocrítica, essas imagens podem ser buscadas em pequenos *corpus*, como uma obra literária, um poema; no caso da mitanálise, é necessário um *corpus* que se estenda não só no espaço como também no tempo, exigindo a seleção de materiais produzidos ao longo de gerações ou mesmo de séculos. Dessa maneira, como falamos anteriormente, a mitocrítica serve de inspiração para a leitura simbólica que buscamos neste trabalho. Fica evidente nossa escolha

por esse caminho, pelo fato de nos concentrarmos em um universo muito específico que nos propomos a investigar.

A leitura simbólica sugere observar como os símbolos acabam se manifestando no ambiente cultural. Entender esse percurso seria compreender as motivações humanas que fomentam o início desse caminho. O método segue essas orientações, pois acreditamos que a leitura simbólica dará conta de apontar quais características são permanentes nesses cenários que se fazem heterogêneos em um primeiro momento, mas que compõem a cultura do funk de uma maneira concisa. Assim, será possível indicar como ocorre as transformações simbólico-arquetípicas dentro dessa cultura que extravasa o morro carioca tornando-se um ritmo tipicamente brasileiro e, portanto, comunicação. Fazemos essa relação para enfatizar o fato de que para muito além das características midiáticas que a comunicação possui, ela também apresenta um aspecto vital que é o da relação e do contato com o outro, conforme nos apresenta Sodré (2014). A comunicação é uma articulação do social que coincide tautologicamente com a própria realidade vivida. Nesse sentido, não cabe apenas entender o que se passa na televisão ou o que ouvimos em nossos aplicativos de MP3, mas sim entender que o que comunica é o que nos toca e que se relaciona conosco.

A relação que se estabelece nesse contato com o outro, com suas produções, com o ver, com o ouvir chega até as fronteiras do sentir e da empatia. Noções essas que nos aproximam do símbolo enquanto manifestação epifânica. Os processos que ocorrem nos meandros das transformações culturais saltam no espaço do fenômeno, ou seja, extravasam seu contexto de aparição como por exemplo uma lista de reproduções sugeridas de nosso aplicativo de MP3, como mencionado antes. Mas, além disso, essa manifestação cultural encontra uma raiz forte e ancorada de sentidos complementares e opostos, ricos na sua diversidade. É esse o caminho, de fora para dentro, que a leitura simbólica oferece, na medida em que, começa a constelar sentidos e oferecer panoramas como estrelas que brilham no céu a noite.

A leitura simbólica se configura como uma observação ontológica de imagens em que é possível, a partir da observação dos produtos do funk, notar que elementos se destacam com mais proeminência e assim apontam para algum viés simbólico contido naquela manifestação. Cabe destacar que a leitura simbólica se faz presente dentro da proposta metodológica de Durand, como sendo uma hermenêutica pluridisciplinar, que, de acordo com Araújo, Gomes e Almeida (2014), tem como seu principal objetivo a localização, e sua consequente interpretação das imagens, dos símbolos e dos mitos no imaginário das culturas.

Tal proposta de leitura se diferencia de uma análise, pois não se preocupa em fazer quase que uma decupagem do *corpus* justificando escolhas de produção ou artísticas da construção da obra, nem mesmo demonstra preocupação com o código. Mas, sim ela busca observar o contexto de forma sensorial partindo da ideia de que o simbólico se manifesta para quem entra em contato com ele e o sente de forma súbita. Conforme apontam os autores Araújo, Gomes e Almeida (2014), o intérprete é capaz de fazer face aos riscos da interpretação, que ele deverá sempre ousar recorrer, o que não significa nem amadorismo, nem falso virtuosismo, visto que o avanço interpretativo de uma obra que pressupõe um processo de compreensão-explicação não é compatível com uma receita de *fastfood*. Isso demonstra o fato de que a leitura simbólica é uma proposta de interpretação que fazemos na tentativa de compreender o processo simbólico-arquetípico da cultura do funk o que não significa que outras abordagens e observações estarão menos corretas, enfim, a leitura simbólica depende muito do pesquisador e de sua sensibilidade. Ainda, isso acaba corroborando o que Durand (1996) afirma ser necessário nesse tipo de busca: leituras menos explicativas e mais compreensivas das obras.

Neste trabalho o que nos provoca não é necessariamente encontrar um mito recorrente. Será interessante se a leitura simbólica nos indicar tal caminho, mas a preocupação, antes disso, é observar as imagens que estão formando a constelação do funk, pois é nesse processo de formação e desgaste que iremos encontrar as motivações do batidão e seus possíveis arquétipos, uma vez que os entendemos como

dinamismos figurativos, concavidades (moldes), que se preenchem então de grandes imagens, ou imagens arquétipos, motivadas simultaneamente pelo inevitável meio cósmico (o curso de sol, o vento, a água, o fogo, a terra, a rocha, o curso e as fases da lua, o calor e o frio, etc.) e pelo incontornável meio sociofamiliar (a mãe alimentadora, os irmãos, o pai, os chefes, etc. (DURAND, 1996, p.153).

Por isso, a sensibilidade é uma característica requisitada para o momento de compreensão e interpretação das imagens que podem vir a brotar das letras do funk. Essas imagens têm grande pluralidade de sentidos e podem se conectar com vários arquétipos oferecendo caminhos ao entendimento dos processos que circundam o funk na cultura.

Nesse sentido, entendemos o funcionamento da leitura simbólica como algo que proporciona que tais imagens se aglutinem em espécies de constelações que como aborda Durand (2012), são praticamente constantes e que aparecem estruturadas por certo isomorfismo dos símbolos convergentes, tornando possível verificar o que há de mais primal nas imagens que brotam da cultura. Ainda, Durand (2012) explica que essa leitura é possível, pois os símbolos apresentam a capacidade de constelar quando são desenvolvidos a partir de

um mesmo tema arquetipal. Por isso, reitera-se a ideia de que a evocação dessas imagens pode levar a um substrato mais profundo da simbolização que está presente e relaciona o ostentação e o proibidão.

Durante a leitura simbólica, é necessário observar o conjunto como um todo e verificar ocorrências de símbolos que são isomórficos uns com outros, ou seja, que se relacionam e, que de certa maneira, apresentam um conteúdo familiar no nível do arquétipo, propiciando, assim, a observação de uma convergência de sentidos que se conectam com essas imagens. Por isso, mesmo que observando um material tão degradado, no que compete à potência simbólica das imagens, que são os produtos culturais vistos em nosso cotidiano, por exemplo, eles ainda assim podem remeter a algo de valor denso. Nas palavras de Durand (2012, p. 45), “são esses conjuntos, essas constelações em que as imagens vêm convergir em torno de núcleos organizadores que a arquetipologia antropológica deve esforçar-se por distinguir através de todas as manifestações humanas da imaginação”.

O exercício da leitura simbólica é como vestir e despir-se: primeiro, é necessário se vestir com teorias, conhecimentos e tudo que gira em torno do que se deseja investigar. Feito isso, é necessário tirar toda essa roupa e voltar para o encontro com o *corpus* e deixar-se ser tocado por tudo que está contido nele e tem potencial para manifestar algo mais – esse algo a mais é a imagem. Aqui, a ferramenta de pesquisa é o próprio aparato antropológico das vivências e da natureza do pesquisador, pois a imagem depende do simbólico que, para tanto, depende de uma potencialidade puramente humana, ou seja, “trata-se, assim, da instância transcendente, oculta ou inconsciente do qual provém o princípio de organização do comum humano (SODRÉ, 2014, p. 16), de se colocar em contato, em relação e, logo em comunicação.

Portando todas essas intencionalidades e direcionando nosso caminho para efetivação da leitura simbólica propriamente dita, reafirmamos Araújo, Gomes e Almeida (2014) no que compete às formas pelas quais a leitura simbólica não se dá em uma receita de *fastfood*. Tendo em mãos o *corpus*, que vamos explicar mais detalhadamente no próximo tópico, o processo da leitura se deu desta maneira: ocorreu uma união das letras e das músicas que optamos para retratar o proibidão e o ostentação (união pelo fato de que as letras, para além de ser lidas, também foram ouvidas inúmeras vezes); criamos uma *playlist* das músicas que compõe o *corpus* e nelas mergulhamos, profundamente, enquanto tocavam de forma aleatória no player do computador; juntamente com as letras, fomos aglutinando partes que nos despertavam sentidos semelhantes – assim, aos poucos, as letras tanto do proibidão quanto do

ostentação foram se mesclando cada vez mais. Quanto mais essa mistura ocorria mais semelhanças íamos observando nos recortes das músicas que ficaram próximas umas das outras. Assim, foi possível, através das sensações que as músicas transmitiam e das mensagens que cada grupo de letras/música despertava, criarmos três categorias as quais iriam se tornar as constelações no funk expressas no capítulo 5. Essas constelações, em suma, são frutos de leitura e escuta repetidamente dessas músicas, pois a cada vez que entrávamos em contato com a música, tanto pela sua melodia quanto pela letra, encontrávamos novos “links” entre elas. O que buscamos fazer foi desmembrar as músicas em vários outros trechos e os conectar não separando o funk ostentação do proibidão, mas vendo em que ponto e de que maneira se relacionavam.

4.1 DELIMITANDO O CÉU: *CORPUS* DE DISCUSSÃO

A leitura simbólica funciona como as lentes de um telescópio: nele, é possível ver as constelações e dizer como elas se comportam e se relacionam com suas próprias estrelas e com outras constelações. Tal metáfora, não é à toa, se encontra em um universo vasto e ainda, em grande parte, desconhecida. Para apontar o telescópio ao lugar certo vislumbrando possíveis respostas a nossas indagações é necessário delimitar qual parte do céu vamos ler e interpretar com mais atenção.

Nossa discussão vem se dando em torno de um grande passeio sobre tudo o que compõe a cultura do funk e, em especial, os funks ostentação e proibidão. Os produtos da cultura musical são passíveis, como afirmam Araújo, Gomes e Almeida (2014), de possuírem implicações míticas e, portanto, simbólicas. Em meio a essas possibilidades, justificamos a escolha da leitura a ser realizada com base nesses produtos que são feitos para representarem a cultura, de modo que circulem com ampla facilidade em vários ambientes, e são também, o aspecto principal da cultura do funk, que é a letra e a sonoridade, ou seja, a própria música e sua alma de poema.

Como expomos anteriormente, o funk proibidão nasce nos anos 90 e trata de temáticas complexas, como drogas, tráfico e sexo. Os bailes, à medida que dançavam e cantavam sua realidade factual também geravam consciência de tudo o que os cercava, como por exemplo, o esquecimento pela política e a falta de interesse para com as pessoas que viviam em meio a disputas de poderes obscuros²⁰. Nessa dinâmica, é muito fácil conectar o funk à criminalidade

²⁰Quando citamos poderes obscuros fazemos referência à exaltação, que houve em um primeiro momento, ao Comando Vermelho – facção criminosa criada em 1979 na prisão Cândido Mendes no Rio de Janeiro por vários presos, que tem como um de seus integrantes mais “famosos” o traficantes Fernandinho Beira-Mar-.

e o rotulá-lo de forma pejorativa, o acusando de ser pobre de criatividade, apresentar uma linguagem obscena e vulgar apelando para letras com duplo sentido, apologia ao crime e à sexualidade exacerbada e, também, por mostrar a imagem da mulher como inferior. No entanto, cabe destacar que, para longe de analisarmos questões de gênero ou mesmo criminalizar o proibidão, nosso interesse maior é compreender o que essas letras narram para além da realidade do morro e o que a sonoridade do batidão proporciona à nossa sensibilidade norteando, assim, as principais motivações para o surgimento e a manutenção desses ritmos enquanto fenômeno cultural. Tais observações também se aplicam ao funk ostentação, já que é a outra ponta que compõe o processo simbólico-arquetípico que nos interessa na observação da leitura simbólica.

A escolha do *corpus* se deu em meio a uma busca exploratória, tanto na internet quanto em livros, durante todo o decorrer da construção da pesquisa. O proibidão é um estilo que vem ganhando referências bibliográficas aos poucos, então foi possível cercar o tema com mais facilidade e acompanhar sua produção. Notando determinada convergência entre as fontes bibliográficas escolhemos trabalhar com quatro músicas expostas no livro intitulado “Tamborzão: olhares sobre a criminalização do funk” (FACINA et al., 2013). A obra foi organizada por uma série de autores de várias áreas, do Direito à Antropologia, e, no final, apresentam as letras de alguns dos proibidões que foram discutidos ao longo da obra. Um dos principais autores desse livro, que consideramos referência sobre o assunto do proibidão, é o professor de museologia da Universidade Federal de Minas Gerais, Carlos Palombini. Ele é pesquisador do funk desde 2006, tendo trabalhado com o funk proibidão desde o ano de 2011. Palombini mantém um site voltado exclusivamente ao proibidão²¹, onde disponibiliza, periodicamente, fotos e entrevistas sobre os bailes do Rio de Janeiro e movimentos afins ao funk.

Foram retiradas do livro quatro das seis músicas escolhidas para representar o funk proibidão “armado”. Tendo como base que essas músicas são importantes para delimitar o começo do funk proibidão, como é o caso do Rap do Comando Vermelho, mencionado anteriormente nesta pesquisa e, também, o critério de que essas já foram selecionadas por Palombini (2013). Outro quesito importante para escolha das músicas do proibidão foi o fator “evolução temporal”, cada letra escolhida representa os anos 90, anos 2000 e os anos 2005 até 2010. As outras duas músicas que foram escolhidas para o *corpus* têm relação com sua popularidade e remetem ao proibidão “putaria”, que caracterizam outro aspecto que

²¹ <http://www.proibidao.org/>

consideramos importante para leitura, que são as letras com conteúdo sexual. Justificamos esse acréscimo tendo em vista que essas letras são sempre mencionadas como componentes do estilo do proibidão, mas não são expostas e nem analisadas nas obras a que tivemos acesso relacionadas a esse tema, expostas na seção 1.1.

Além disso, elas representam a parte que corresponde com efervescência a contemporaneidade, visto que são referentes aos anos 2010 até 2016. Dessa maneira, o funk proibidão fecha suas seis músicas nessa pesquisa. São elas: “Rap do Comando Vermelho” (autor desconhecido); “Ela queria ter 2 bucetas” (MC Timbu); “Baile de Favela” (MC João); “Faixa de Gaza” (MC Orelha); “Vida bandida” (MC Smith); e “Rap Vida Loka” (MC Menor do Chapa).

No que compete à construção do universo do funk ostentação, a escolha se deu, também, por seis músicas, mas advindas de outra fonte. O documentário “Funk ostentação – o filme”, já citado aqui, produzido por Konrad Cunha Dantas, o Kondzilla, o pioneiro na produção dos vídeo clipes de funk ostentação, com um canal no YouTube tendo mais de 2 bilhões de visualizações e mais de 6,5 milhões de inscritos²². O documentário narra a história do próprio estilo, que o produtor acompanha desde seu surgimento. É, portanto, o funk ostentação retratado pelo próprio ostentação. Nesse sentido, optamos por nos guiar pelos MC’s que aparecem no documentário e que também são mencionados em outras obras que servem de base para nossa discussão, como é o caso dos MC’s Backdi e Bio G3, autores do primeiro funk ostentação, “Bonde da Juju”, já comentado aqui. No funk ostentação, não há um recorte temporal visto que, como também já demonstramos, ele é uma variação que ganha força somente após a primeira década dos anos 2000. As músicas que escolhemos são estas: “Embarque na Nave” (MC Boy dos Charmes); “Pow Pow Tey Tey” (MC Dede); “Contando os plaquê de 100” (MC Guimê); “Tá Bombando” (MC’s Samuka e Nego); e “Firma Milionária (MC Menor do Chapa). Com isso, objetivamos ter duas grandes constelações que se conectam ao longo do tempo e por suas características homo e heterogêneas.

4.2 CONTEXTOS DAS VOZES

Sabendo-se como foi feito o processo, as fontes das músicas e as escolhas metodológicas que compõe os passos da leitura simbólica, destacamos, também, a importância de conhecer um pouco mais os detalhes das vozes e os contextos de fala que abordamos aqui. Apresentaremos um pouco mais as pessoas e cenários que estão por detrás

²² Canal (2016)

dos proibições e do ostentação. Afinal, as noções que embalam tanto a mitocrítica quanto a mitanálise e, portanto, a leitura simbólica, nos apontam para observarmos para além do objeto sozinho e entender suas conexões externas advindas de seus autores e contextos de criação.

Do princípio, então, vamos abordar o primeiro proibidão, o Rap do Comando Vermelho (CV), que, conforme Facina et al (2013), foi gravado no final dos anos 90 e ficou conhecido na voz do MC Mascote. Tendo como base o tamborzão, batida eletrônica que lembra os atabaques do candomblé, o rap do CV se tornou muito popular. Ainda de acordo com os Facina et al. (2013) é muito difícil delimitar quem é o autor desse *rap*, pois a grande maioria dos MC's que o interpretaram atribuíam de forma corriqueira sua autoria a terceiros, normalmente aos moradores da favela.

Dando seguimento aos proibições, Gustavo Lopes, o MC orelha, nascido em uma comunidade do Capim Melado, em Niterói²³, localizada no Complexo da Ititioca, é autor de Faixa de Gaza. Aos 11 anos, fez seu primeiro rap e, desde então, não parou mais de subir aos palcos representando sua comunidade. Ele conta, em entrevista a Palombini (2012), a inspiração para compor o funk que daria projeção em sua carreira. Quando indagado sobre isso, Orelha respondeu:

“A faixa de Gaza” faz referência à Leopoldo Bulhões, por comparação com a Faixa de Gaza real. Fiz uma música, não sem querer, fiz por querer. Queria fazer uma homenagem ao cara que pediu a música, e calhou de outro bandido pensar que fosse *pra* ele, por isso estourou. Mas fiz a música trabalhando, entre um cliente e outro, na época em que estava empregado numa assessoria de cobrança. Eu fazia a cobrança. Entre um cliente e outro, escrevi, no bloco de notas onde foram feitas várias músicas minhas, bloco da empresa, do sistema, no qual eu fazia um atalho, *pra* ninguém achar, Fiz a “Faixa” e não tinha ritmo ainda, fiz a música, e falei: “Caraca, na moral essa bateu na veia!” (MC ORELHA, apuc PALOMBINI, 2012, p. 5).

Assim como outros MC's, Orelha também compôs sua música de sucesso para além de interpretá-la, demonstrando que quase sempre o funk é cantado por aquele que o cria.

Já o MC Smith, nome artístico de Wallace Ferreira da Mota²⁴, é mais um cantor e compositor do proibidão carioca. Autor de Vida Bandida, destaca-se pelo engajamento na luta contra o preconceito ao morador da favela. Participou, em 2014, do filme Alemão, no papel de um traficante do grupo “Bonde do playboy”. Suas letras abordam a conquista e manutenção do poder nos morros advindo do tráfico e das armas. Aborda como essa vida pode ser difícil e perigosa, expondo alguns mecanismos de funcionamentos e valores preconizados na comunidade que se envolve com essas práticas. A música Vida Bandida foi feita de maneira colaborativa, conforme Facina et al (2013), sendo que a letra é de MC Smith,

²³Conforme informações de sua página oficial no Facebook (MC ORELHA, 2016)

²⁴ Conforme informações de seu site oficial (MC SMITH, 2016)

mas a mixagem, bem como a gravação, são do DJ Bayano²⁵, feita exclusivamente para o Baile da Chatuba²⁶, um dos principais bailes que ainda se mantêm depois das chegada das UPPs.

Além desses, o proibidão “putaria” de MC Timbu ficou muito popular, pois se tornou um viral nas redes sociais no final do ano de 2015, quando a música foi sincronizada em um trecho do desenho infantil Peppa Pig (PEPPA, 2016), hoje com mais de 3 milhões de visualizações no YouTube. A união da ingenuidade de um desenho voltado para crianças com esse funk proibidão foi o segredo de sua popularidade. Rafael Vida de Castro Rosario²⁷, ou MC Timbu, é cantor, compositor e produtor musical de funk. Começou a escrever e gravar músicas em 2004 e passou a realizar shows em 2005. MC Timbu se considera um cantor do funk “putaria”, mas de maneira bem-humorada, conforme deixou exposto em sua página na rede social. A música que faz parte do *corpus* foi composta em 2014, mas, como já mencionamos, a popularidade só veio um ano mais tarde com o viral.

O outro proibidão “putaria” é de autoria de João Israel Simões²⁸, o MC João. Fascinado pelos Racionais MC’s, começou a tentar a carreira no meio do funk aos 16 anos. Conseguiu emplacar e ganhar visibilidade em 2015, com a música que escolhemos para nossa leitura simbólica, Baile de Favela que, atualmente, conta com cerca de 150 milhões visualizações no YouTube²⁹. Em apenas seis meses, atingiu a marca de 135 milhões de acessos e tornou-se sucesso internacional, fazendo duas turnês pela Europa.

Para falar de nosso último proibidão, notamos uma característica interessante que ressalta o cruzamento entres as fontes que usamos como referência para compor nosso *corpus* de análise. O MC Menor do Chapa tem músicas de proibidão e de ostentação, o que acaba por denotar um aspecto que vamos debater mais à frente com relação à opacidade das fronteiras que circundam esses dois estilos. Fabrício de Souza Batista, mais conhecido pelo nome MC Menor do Chapa, autor do proibidão Vida Loka (Humildade e Disciplina), cantor e compositor nascido no Morro do Turano no Rio de Janeiro, começou sua carreira em 1998 influenciado pelo rap. MC Menor do Chapa é um dos cantores que temos como polivalentes neste trabalho, já que interpreta também o funk ostentação Firma Milionária.

Tendo em vista que conhecemos um pouco mais do precedente das músicas que vamos discutir com relação ao proibidão, cabe agora exemplificar o funk ostentação. O MC

²⁵ Harley Fabiano, DJ Bayano, proprietário de uma equipe promotora de baile funks na quadra da Chatuba que hoje é uma UPP.

²⁶ Nome derivado da localização do baile no Morro da Chatuba complexo da Penha.

²⁷ Conforme informações de sua página oficial no Facebook (MC TIMBU, 2016)

²⁸ Conforme informações de sua página oficial no Facebook (MC JOÃO, 2016a).

²⁹Número extraído do vídeo (MC JOÃO, 2016b).

Boy do Charmes, ou Wellington França, é um cantor e compositor do funk ostentação que é considerado um dos primeiros artistas do segmento no Brasil. Nasceu e foi criado na comunidade do Charmes, localizada em São Vicente, na Baixada Santista. Antes de entrar para o mundo do funk, o MC trabalhou como porteiro, servente de pedreiro e faxineiro. Como todo funk ostentação, suas letras falam sobre marcas, roupa, carros, bebidas, joias e mulheres. A música *Embarque na Nave* tem mais de 10 milhões de visualizações em seu canal do YouTube, com cerca de 55 mil inscritos. Em julho de 2013, bateu mais um recorde no funk ostentação, quando foi o primeiro artista do gênero a se apresentar fora do Brasil, ao fazer uma turnê que passou por Portugal, Suíça e Estados Unidos³⁰.

Outro grande ícone do ostentação, sendo reconhecido como o funkeiro que fortaleceu esse tipo de batidão, é o MC Guimê, ou Guilherme Aparecido Dantas, natural de Osasco, São Paulo. Filho de um eletricitista, Guimê não conheceu a mãe e teve uma infância bem diferente das letras de funk ostentação que agora canta. Com mais de 71 milhões de visualizações, é o “hit” que o fez ganhar mais visibilidade. Contando os *Plaque de 100* é uma das músicas que mais traduzem o que é funk ostentação. Na internet, Guimê ocupa o primeiro lugar na categoria Geral no ReverbNation³¹. Entre artistas de rap, hip hop e funk, é o que tem maior ascendência, já tendo 8,9 milhões de seguidores no Facebook, além de mais de 344 milhões³² de visualizações no YouTube.

O próximo MC, assim como o Menor do Chapa, também faz músicas que circulam de uma forma “não oficial” entre o ostentação e o proibidão, porque o MC se considera cantor de funk ostentação³³. Josley Caio Faria, ou MC Dede, é paulista, nascido na cidade de Tiradentes, e já trabalhou como gari. Hoje, aos 24 anos, chega a faturar mais de 200 mil reais por mês³⁴. Sua carreira vem crescendo nos últimos dois anos. Um exemplo disso é a música *Pow Pow Tey Tey*, que já alcança o número de 66.421.922 visualizações³⁵ no YouTube.

Por último, destacamos os MC’s Samuka e Nego, sobre os quais, infelizmente, mesmo após uma extensa busca nas redes sociais e em sites relacionados ao funk, não conseguimos encontrar muitos dados biográficos. O que nos é revelado, para além de sua aparição no

³⁰ Conforme matéria da Globo (2016)

³¹ É uma corporação que ajuda artistas emergentes a ganharem mais visibilidade e os conecta com possíveis investidores de suas carreiras, quanto maior a ascendência no seu ranking maior é chance de recursos e popularidade. É uma porta de entrada para a indústria musical mundial (REVERBNATION, 2016).

³² Informações retiradas do canal oficial do cantor no YouTube (GUIMÊ, 2016).

³³ No entanto, vamos observar no próximo capítulo que essa hibridização é bem suave, embora se faça presente, como se o funk ostentação também falasse e cantasse com os jeitos do proibidão.

³⁴ Informações retirada de uma entrevista dada ao jornal da Rede Record (R7, 2016).

³⁵ Número retirado do vídeo (MC DEDE, 2016).

documentário que serviu de norteador para a escolha dos funkeiros que iriam representar o ostentação, foi o nome de Samuel Lupianez de Almeida, o MC Samuka, conforme aparece em seu perfil no Facebook, onde conta com mais de 20 mil seguidores. Já no que compete a MC Nego, não sabemos nada além de sua parceria com MC Samuka, pois todas as redes oficiais de MC Nego remetem à de Samuka. A única rede pessoal de MC Nego é o Twitter, com cerca de 80 mil seguidores. A música dessa dupla de MC's, Embarque na Nave, escolhida para trabalharmos, apresenta mais de 12 milhões de visualizações no YouTube³⁶.

Por mais que a leitura simbólica tenha uma inspiração mitocrítica e, portanto, não abrace com tanta efetividade os diversos contextos de forma sincrônica e diacrônica, entender como o processo de criação dessas músicas se deu é também entender seu intérprete, compositor, música e cultura. As letras são formas de poesias que dizem muito através de metáforas ou códigos restritos que só fazem sentido a uma comunidade, mas, quando entendemos de onde elas vêm, torna-se de fácil compreensão o porquê de elas terem sido criadas de tal maneira. Os funks que escolhemos nesse trabalho advêm de origens muito semelhantes: são frutos de autores do morro que tinham, ou ainda mantêm, relação com a comunidade, o que se torna extremamente fértil, uma vez que o morro canta o próprio morro e sua realidade sem filtros, pudores ou compromissos mercadológicos com gravadoras, por exemplo. Assim, tendo em mãos as letras e todos os debates que tivemos até aqui, rumamos agora para a leitura simbólica.

³⁶ Número de referência conforme o vídeo no YouTube (MC SAMUKA, 2016).

5 AS CONSTELAÇÕES DO FUNK

Explicados anteriormente os procedimentos e os métodos de escolha que nos levaram a tais letras, a leitura simbólica se dará nos próximos tópicos com o objetivo de expor os três pontos mais brilhantes que consideramos da constelação que se forma entre os funks proibidão e ostentação.

5.1 RITMO, REPETIÇÃO E RITUAL

O sagrado e o ritualístico se fazem presente no funk como em qualquer outro modo de experimentar as coisas do mundo. Aqui, o sagrado é visto como algo que busca a transcendência, um momento de pausa para entrar em confluência com o todo que nos cerca. É através da experiência do sagrado, conforme afirma Eliade (1994), e do encontro com a realidade transumana que nasce a ideia de que alguma coisa existe realmente, de que existem valores absolutos, capazes de guiar o homem e de conferir uma significação a existência humana. As figuras de Deus ou metáforas que se relacionam com a fé aparecem nas letras, principalmente, do proibidão³⁷. Parece que quanto mais perto das armas e da morte, a fé em Deus ressurge e precisa ser dita, quase que como uma estrofe de proteção ou de esperança. O estado de equilíbrio que sempre buscamos é a resposta para isso, isto é, a violência que se envolve com a salvação, motiva e ao mesmo tempo conforta aqueles que optaram por viver ao seu lado. Por isso, em meio às armas, a oração é puxada e o céu é o lugar onde todos desejam se reencontrar como uma recompensa, mesmo com sangue de algum irmão nas mãos.

É “fé em Deus”, Colômbia é muita pureza (trecho do rap Vida Loka/Fundamento do CV – MC Menor do Chapa).

Quantos amigos eu vi ir morar com Deus no céu (trecho de Faixa de Gaza – MC Orelha).

Nós também somos blindado no sangue de Jesus Cristo (trecho de Vida Bandida – MC Smith).

Assim, o funk é um modo de conhecer o mundo que se dá no compartilhamento de seu ritual. Os bailes funks se assemelham a grandes comemorações, como discutimos anteriormente, mas há outras características dentro do proibidão e do ostentação que nos ajudam a verificar que o baile é um tipo de resposta que se manifesta de forma ritualística do funk enquanto pulsão que se mostra. Existem algumas normas de comportamento ou toda uma preparação que é narrada para ir ao baile. O baile funk não é um evento qualquer, mas um local onde há o encontro e a celebração de muitos para entrar em sintonia com a música, pois é onde acontece o funk de fato. O baile funk é a noite e na comunidade, perto daqueles

³⁷ As letras completas das músicas encontram-se nos Anexos A e B.

que o compõe e o vivem. O “kit”³⁸ tem que ser diferente, porque ele garante presença e configura de fato determinado sujeito como pertencente do grupo. Como qualquer cerimônia, exige um local apropriado e toda uma preparação necessária para que o sucesso do contato epifânico com o sagrado se dê. Não podemos pensar que sagrado aqui se torna um sinônimo de sacralização, mas sim de algo que proporciona uma conexão com alguma coisa maior e mais além, podendo ser uma espécie de deus ou apenas sensações de gozo.

Cada-cada dia um baile, cada baile um kit novo (trecho de Tá bombando – MC’s Samuka e Nego).

Invadindo os bailes quem conhece cola junto (trecho de Firma Milionária – MC Menor do Chapa).

A noite chegou, e nós partiu pro Baile funk (trecho de Contando os plaque de 100 – MC Guimê).

Que o Helipa, é baile de favela/ Que a Marconi, é baile de favela/ E a São Rafael, é baile de favela (trecho de Baile de Favela – MC João).

O ritual é a manifestação do mito, que se configura por uma característica muito importante, que é a repetição e, essa, por sua vez, é marcada por um ritmo. Claro, que as letras do funk apresentam um nível já degradado desses mitos, mas não inexistentes. A música é feita para ser cantada, repetida e celebrada no baile.

A batida repetida é a base da construção do funk, como mencionado antes, e as letras também se repetem para muito além do refrão – muitas vezes a letra da música se resume a duas ou três estrofes que são repetidas ao longo de mais de dois minutos de música como é o caso deste exemplo:

Ela senta na pica branca/Ela senta na pica preta (trecho de Ela queria ter duas bucetas – MC Timbu).

A repetição fornece o ritmo para ação do ritual. Esse proibidão fala de sexo, da penetração e do órgão reprodutor feminino. O que ligamos com mais facilidade ao sexo senão o ritmo e repetição? Afinal, sem esses dois fatores a cópula não gera gozo e muito menos prazer. A repetição dos mesmos atos garante a concentração, prazer e iluminação tal qual um mantra, como já discutimos também, garantindo foco e abertura para se conectar com seu próprio corpo, com o corpo do outro e as imagens. Essa conexão com o corpo é que permite que o proibidão fale abertamente de sexo, que não vemos com facilidade em outras culturas contemporâneas urbanas. O que há com mais frequência em uma sociedade branca ocidental, por exemplo, é justamente uma desconexão com o próprio corpo, rotulando o prazer em geral como forma de tabu. A criança conhece muito cedo seus órgãos e suas sensações, mas, tão rápido quanto os conhece, aprende a escondê-los e a reprimi-los. Assim, tocar o próprio corpo

³⁸ Gíria para roupas de marca, óculos, relógios e perfumes de luxo, enfim tudo que compõe o visual do funkeiro, principalmente, o da ostentação.

e, mais ainda, tocar outro corpo se torna difícil e a conexão consigo mesmo acaba ficando rala até os confins das primeiras experiências sexuais. O funk em geral, mas especificamente o “putaria”, torna evidente o que as paredes e as roupas escondem. E, mencionamos isto, não apenas para as relações sexuais, mas também podendo ampliar esse pensamento para todas as potencialidades do corpo enquanto matéria ávida por movimento e dança que deixamos de explorar, a flexibilidade que perdemos ao longo da vida por medo de se manifestar como um todo e de nos conhecermos pela dor, pelo ritmo, pela sensação, pelo gozo.

O funk, através de suas letras e seus passos de dança, colocam o corpo para se mexer com certa sensualidade, obviamente. Quando o corpo é compreendido pela suas pulsões e necessidades, os tabus se perdem e é como se conseguíssemos dançar conforme a música, nos conectando de volta a nós mesmo.

O ritmo é a batida que nunca muda e é essa a essência que configura o funk como sendo funk de fato. Independentemente de ser ostentação ou proibidão o “*tchu tchã tchã tchu tchu tchã*” é base melódica de todos os funks, como se fosse uma espécie de pulsação que marca um compasso dentro do ritmo, a porção cíclica que faz com que entremos em contato com a imagem, pois esse é o único elemento invariável e perene do funk. E como todo mito que se manifesta pelo ritual, carrega consigo o recomeço, ou então a ausência de um fim; no caso do funk, um novo anoitecer com mais um baile.

5.2 PODER, LUTA E DESAFIO

O primeiro proibidão a ser lançado também é considerado um hino do Comando Vermelho, pois seu rap aborda os mandamentos da guerra e as normas de convivência no cenário de violência e disputas pelo poder. Além disso, ele funciona como um grito de denúncia, pois durante todo o funk podemos ouvir nomes de pessoas que foram mortas por grupos rivais ou simplesmente sumiram. No entanto, isso não é uma característica única desse primeiro rap. Os amigos que morreram defendendo o comando ou grupo que representavam sempre são lembrados e mencionados, como guerreiros que morreram com honra, quase como uma maneira de mencionar as baixas de um campo de batalha. Em um lugar em que a segurança nunca foi proporcionada, o canto do funk clama pela sobrevivência e supremacia dessas vidas na comunidade, onde sempre foram desvalorizadas. Nesse contexto de guerra, a conduta é rígida, a disciplina é violenta e a fé transmite a força para seguir. O funk quer demonstrar que seus produtores têm voz e garantem seu pertencimento e identidade. Só que isso se situa em uma lógica de selva, *grosso modo*, onde o crime não é escondido embaixo do

tapete, mas a morte é vista a olhos nus no cotidiano. Corpos que são baleados, pessoas que desaparecem ou são tiradas do seio da comunidade.

Pros amigos que se foram para nunca mais voltar/ Na letra do meu rap eu quero lembrar/ Eu falo do amigo Reinalde que eu lembro com carinho/ Do Jassa, do Geleia/ Do parceiro Ribeirinho (trecho de Rap do Comando Vermelho – Autor desconhecido).

Quantos amigos eu vi ir morar com deus no céu,/ Sem tempo de se despedir, mas fazendo o seu papel (trecho de Na faixa de gaza é assim – MC Orelha).

Há o orgulho da defesa da comunidade, pregando a paz, a justiça e a liberdade, com a utilização da agressividade. Fica clara a sabedoria popular do “aquilo que não recebemos, não podemos dar” – se nunca houve interesse em diálogo por essas vidas excluídas, como se terá o diálogo de volta? O que sempre houve foi a violência e a morte e o que se devolve é a mesma morte. O proibidão é grito de vida daquele que mata para não morrer.

Mesmo rosto que faz rir é o faz chorar também/ Nossa vida é bandida e nosso jogo é bruto/Hoje somos festas, amanhã seremos luto (Trecho de Vida Bandida – MC Smith).

Manter esse poder que vem do tráfico não é fácil, sendo exigida muita frieza para fazer as próprias leis e para segui-las à risca. Afinal, em uma terra que era de ninguém, o Comando Vermelho aparece como uma primeira instância centralizadora. O inimigo é claro e também tem nome: o Alemão³⁹. Esse é o inimigo do proibidão, que já nasce com o seu oponente posto à sua frente, como se chamasse para a luta sem receio nenhum.

Bota a cara pra morrer/Tô te vendo rapá/ Não adianta/Alemão tu passar mal porque o Comando é Vermelho... (trecho de Rap do Comando Vermelho – Autor desconhecido).

Quem domina o território é aquele que detém o poder e é o chefe de tudo: a manutenção desse poder é o comando do morro ou de todo o comércio lícito e ilícito que acontece ali. Entretanto, a lógica do desafio está justamente em construir segurança e garantir proteção à comunidade através de ações criminosas. A vida de bandido é a única vida que é cantada nos primeiros proibidões, porque é sendo bandido que se tem força, poder, influência e dinheiro. Quando se é bandido, também se é herói, pois, se virmos com frieza, o herói nem sempre é sinônimo de virtudes, mas uma junção de valores antitéticos. Normalmente, o herói é aquele que vive em disputa por não aceitar a morte e luta pela glória em busca da autoafirmação de seu ego. Nessa luta, são muitos os desafios e a solidão que, muitas vezes, consome o herói e o mata tragicamente, longe de ser um final feliz. No percurso que o herói faz, há coisas boas e ruins, assim como as façanhas daqueles que cantam o funk e que representam um poder com várias facetas na busca por tal conquista. A violência que rege as

³⁹ Termo que designa rivais, sejam eles policiais ou não.

ações e o contexto de combate e disputa mostram o posicionamento de desafio que o funk mostra, tanto no ostentação quanto no proibidão. As armas e modos de conduta de ação são a representação disso – viver ou morrer são as opções, pois quem não mata acaba morrendo:

Na faixa de Gaza é só homem-bomba/ na guerra é tudo ou nada/Várias titânio no pente, colete à prova de bala./ [...] Não somos fora da lei porque a lei quem faz é nós/ Nós é o certo pelo certo, não é aceita covardia (trecho de Na faixa de gaza é assim – MC Orelha).

Mas ninguém vive de fama, queria grana, queria poder,/ Se envolveu no artigo doze pela facção CV/[...] Mas é várias mulher, vários fuzil a sua disposição/ [...] Nós só anda trepadão de Glock, rajada, G3, parafal (trecho de Vida Bandida – MC Smith).

O desafio para o funk ostentação se dá de outra forma: o ostentação não “bota a cara pra morrer”, mas sim se insere em um local que nunca foi legitimado para ela, reconfigura usos e causa estranhamento. Os raps do ostentação são letras que falam da facilidade que provém do dinheiro com um tom irônico, um tom de quem chegou em algum lugar que não deveria chegar e hoje se faz presente a qualquer modo. Essa é a luta, pois o funkeiro não deseja ser o “playboy”, mas consumir como tal é dizer que está ali de igual para igual, com até um pouco de descaso. Novamente, o combate, o desafio, a luta, a violência valendo o ego de quem disputa, agora um herói com novas armas, o consumo e facilidade do dinheiro. Esse herói que faz inimigos declarados, aqueles que desejam ver o pobre sempre na periferia, escondido e à margem. O funk ostentação canta que está chegando para dominar com tanto ou mais dinheiro que a classe A:

E os zé povinho que olha, de longe diz que absurdo/ Os invejoso se pergunta, tão maluco o que que é isso/ Mas se perguntar pra nós, nós vai responder churisso/ Só comentam e critica, fala mal da picadilha/ Não sabe que somos sonho de consumo da tua filha (trecho de Contanto os plaquê de 100 – MC Guimê).

Estilo magnata, firma milionária/ Pisando um Nike gel na pista to de Sonnata/ pra que guardar dinheiro? / se eu morrer não levo nada/ por isso eu gasto mesmo que a minha firma é milionária (trecho de Firma Milionária – MC Menor do Chapa).

É o ronco do motor da r1, mas parece uma turbina (eu cheguei bem)/ Parece uma turbina/ Eu cheguei bem (olha aí)/ [...] Porque o corre é o nosso ofício, e o dinheiro é o nosso vicio/ Relaxa e se diverte ai no luxo, que eu to te proporcionando/ Porque a noite não tem fim, ta apenas começando (trecho de Embarque na Nave – MC Boy dos Charmes).

As armas do ostentação são o dinheiro e tudo que ele pode comprar, por isso tem que ser materializado em tantos bens – é assim que se anda “trepadão”⁴⁰ no funk ostentação. Quanto mais consumo, mais poder, destaque e influência – enfim, é preciso se mostrar. Tanto o ostentação quanto o proibidão são raps em que voz é alta e que segue a lógica do grito que desafia, que quer ser ouvido e sentido de alguma forma. É a voz ríspida de alguém que quer se

⁴⁰ Gíria do proibidão que significa andar fortemente armado.

fazer presente, se mostrar de alguma forma, ou pela agressividade da luta corpo a corpo ou pelo excesso de posses.

5.3 CORPO, SEXO E AGRESSIVIDADE

O sexo aparece com grande frequência nas letras do ostentação e do proibidão, lembrando que às vezes as letras só abordam esse assunto. Como o sexo se conecta com o universo do crime e da riqueza? Por que ele se faz presente? Sexo é uma forma de violência e demonstração de força, é uma forma de subjugar o outro, penetrar o corpo através de um determinado ritmo pelo prazer. Já discutimos questões relativas a isso, mas vemos que nas letras o sexo é associado sempre ao corpo feminino ou ele é o que deve ser buscado pelo homem, assim como o poder e o dinheiro. A mulher é a figura que vai receber todas essas informações, pois é ela, no final, que vai escolher seu parceiro pelas mesmas características: poder e influência.

O ostentação mostra toda uma preparação para ir ao baile e boa parte dessa preparação está relacionada com o desejo de atração em busca de algum parceiro. Há um investimento nas roupas, nas joias e nos perfumes, afinal o dinheiro tem que aparecer e ser reconhecido nessas peças. Já o proibidão fala abertamente do sexo sem nenhuma preparação, como se o ato estivesse acontecendo ali mesmo. O proibidão, mais uma vez, não precisa fazer rodeios para falar disso – assim como aborda o crime e toda a lógicas violenta, o sexo é visto como mais um aspecto dessa rotina que deve ser conquistado da mesma forma. No proibidão, a mulher aparece como uma figura que deve ser dominada, como se ela desafiasse o poder do homem, enquanto no ostentação ela é uma figura a ser atraída pelo poder do homem, como se ela lhe confiasse mais prestígio⁴¹:

Ela senta na pica preta/ Ela queria ter 2 buceta/ E sentar ao mesmo tempo na branca e na preta (trecho de Ela queria ter duas bucetas – MC Timbu).

Elas pira na fragrância e reconhece/ Sente o cheiro do dinheiro, sabe que é Ferrari black/ Maliciosa e muito bem intencionada/ Salto alto vestidinho, eita mina malcriada/ Tá solteira, então vem com nós e se diverti (trecho de Tá bombando – MC'sSamuka e Nego).

Mulher, ouro e poder, lutando que se conquista (trecho de Na faixa de gaza – MC Orelha).

Ela veio quente, hoje eu tô fervendo/ Ela veio quente, hoje eu tô fervendo/ Quer desafiar, não to entendendo/ Mexeu com o R7 vai voltar com a xota ardendo (vai) (trecho de Baile de Favela – MC João)

⁴¹ Não entrando nos méritos da discussão sobre gênero, mas sim estamos traçando esse paralelo que tanto no ostentação quanto na proibidão sexo é poder e deve ser conquistado, ou seja, imposto pela força ou comprado.

Contando os plaque de 100, dentro de um Citroën/ Ai nois convida, porque sabe que elas vêm/ [...] É desse "jeitim" que é, seleciona as mais top/Tem 3 porta, 3 lugares pra 3 minas no Veloster (Trecho de Contando os plaque de 100 – MC Guimê).

E no final da noite ela pergunta/ Qual vai ser? Vamos pra minha mansão pra te mostrar o meu Poder (Trecho de Firma Milionária – MC Menor do Chapã).

Mas olha ele- quem diria?, ninguém lhe dava nada/Tá fortão na hierarquia, abalando a mulherada (Trecho de Vida Bandida – MC Smith).

Nesse tópico, o ostentação e o proibidão estão se misturando criando fronteiras cada vez mais confusas. Por exemplo, um dos MC's escolhidos para representar o funk ostentação, em sua música, mistura onomatopeias que remetem a armas, em meio a uma letra que faz referência ao cortejo e a paquera. A sonoridade no refrão lembra um rifle sendo recarregado – ou seja, representa, novamente, a agressividade que seduz e que demonstra o poderio do homem:

Cortando de giro dentro da viela/ Ela pow pow pra mim/ Eu dei tey tey pra ela (Trecho de Pow Pow Tey Tey – MC Dede)

Aqui, o corpo, sexo e agressividade são três frentes da própria pulsão de vida do funk pelo combate e pelo desafio: nada é dado ou vem de graça, mas sim é resultado da luta, da invasão e da conquista na resistência. O sexo representa uma das pulsões de vida mais ancestrais do ser humano, sendo explicado por imagens relacionada ao ritmo. Mais uma vez retornamos aos aspectos rítmicos, portanto, facilmente conectados com imagens do regime dramático exposto por Durand (2012), o qual tenta o equilíbrio entre forças masculinas e femininas, por exemplo. Porém, o sexo aqui carrega o ritmo, e o movimento de acordo com a batida do funk, no entanto, não se coloca em equilíbrio, mas sim como imagem a ser possuída de fato – assim, o valor sexual do funk não é conjunção de dois, mas a sobreposição de um, tornando isso uma força que novamente entra em jogos de disputa pela centralidade do poder.

6 AS FACES DA VIOLÊNCIA COMO VIDA

Depois de discorrer sobre o universo do funk, especificamente, pelo viés do ostentação e do proibidão, foi possível conhecer melhor sua história, suas lógicas de funcionamento e, também, encontrar alguns indícios que nos ajudassem a compreender melhor as diferenças simbólico-arquetípicas entre esses estilos de batidão, e como essas estavam dispostas nesses processos dinamizadores do imaginário.

Antes de adentrar propriamente dito, numa espécie de retomada do que essa discussão pode nos trazer vamos apontar de que forma essa mesma discussão foi sofrendo uma espécie de metamorfose. Conforme as leituras e os mergulhos nesse tema iam se tornando mais profundos foi possível entender três momentos nesse trabalho. O primeiro momento parte de uma discussão baseada num pensamento muito comum de quem olha para o âmbito da música, tendo em mãos ferramentas da comunicação. Inicialmente, o local que norteava as discussões da pesquisa era o de verificar se algum movimento alocado dentro do funk eclodia como uma demanda puramente midiática. Em nenhum momento consideramos que exista uma cultura melhor que a outra, tendo em vista de que tal julgamento é errôneo. No entanto, o primeiro instante da pesquisa buscava compreender que origem tinha o funk ostentação, devido as suas diferenças superficiais com relação ao proibidão, e abordamos superficiais, pois como todo contato inicial se dá pelas bordas. Assim, buscamos em um panorama inicial as diferenças que acreditávamos que existir a priori entre esses dois estilos de funk que aparentavam se caracterizar e cantar de maneiras tão opostas, proibidão e ostentação.

Um dos principais objetivos da pesquisa, além de responder perguntas, também é mudar os próprios rumos dessas, na medida em que vai responder tais inquietações, é assim que chegamos no segundo estágio desse trabalho. A própria pesquisa foi nos apontando para fato de que os nossos primeiros pensamentos poderiam não dar conta das respostas que queríamos achar. Assim se deu um diálogo proveitoso e surpreende com o objeto que é o estudo do antropológico e do simbólico no funk. Nesse período da pesquisa rumamos para algo que fosse para além das bordas e do fenômeno midiático, mas que buscasse as motivações mais profundas que faziam desse fenômeno a manifestação cultural que é o funk. Dessa maneira a pesquisa foi se apropriando de noções mais densas acerca do simbolismo e da importância dessas imagens na formação da natureza humana e conseqüentemente das culturas que vemos em circulação no cotidiano. Mas, a pesquisa ainda pode surpreender ainda mais, basta estarmos abertos a diversidade que ela nos apresenta, em como entender que muitas vezes, nossas primeiras impressões estavam equivocadas apontando positivamente

para uma outra possibilidade de caminhos a serem seguidos. Em meio a tudo isso chegamos ao terceiro estágio da pesquisa, em que para além das diferenças entre o funk proibidão e o funk ostentação estão muito mais fortes e bem nítidas as semelhanças que misturam esses dois estilos em um só na verdade. Em uma cultura que nasce das mesmas pulsões e é ganha diferentes formas a partir, e somente a partir de seus contextos de eclosão. Pois como foi possível ver, um ao falar de armas e outro ao falar de dinheiro, por mais que cantem letras diferentes suas intensões e natureza são iguais.

Nessas semelhanças, notamos a presença de pulsões inerentes à vivência do homem no mundo que são levadas até a cultura como uma forma de resposta a uma determinada emergência de sentido. Sem abordar se o funk é positivo ou não, ou, ainda, criticar o conteúdo de sua mensagem, nossa pesquisa se propôs a ir além da mensagem denotada em suas letras e em sua estética, buscando suas conotações, suas imagens e tentando ir atrás das formas que precedem seus conceitos.

A preocupação com a busca da pluralidade das metáforas e dos símbolos esteve presente nesta pesquisa em todos os momentos. Nossa pretensão nunca foi delimitar um arquétipo para o funk, até mesmo pelo fato de que essa peça tão fundamental da simbólica humana nunca se dá de forma crua; pelo contrário, ela é mutável e volátil. Assim, não podemos nunca dizer que chegamos a uma conclusão fechada com resultados quantificados, mas o que podemos demonstrar agora é a forma como compreendemos e olhamos para essa parte da constelação do funk que se formou aqui.

Em um primeiro momento, achávamos que o funk ostentação era uma resposta a uma demanda do mercado fonográfico, que queria um funk mais pop, ou seja, que não tivesse uma estética tão “escrachada” quando a do proibidão e se aproximasse a um estilo de hip-hop. O funk ostentação seria a alternativa pasteurizada do funk na mídia, algo que criasse uma espécie de elite dentro da cultura, enquanto o funk proibidão seria aquele de raiz, o funk que não tem medo de dizer o que diz e por isso paga o preço por não ter tanta visibilidade quanto seu “primo rico”. No entanto, a prática da pesquisa tem a feliz capacidade de nos mostrar que às vezes as ideias iniciais são equivocadas e que temos de ter sensibilidade para perceber as mudanças no caminho. Verificamos, então, mais semelhanças do que diferenças entre esses dois funks e a capacidade de sobrevivência dessa cultura que ainda é vista como gueto. O funk ostentação viria a se mostrar não como um funk midiaticado, mas como uma estratégia de adaptação vinda do próprio funk de manter sua mesma mensagem só que dita de forma diferente e não sugerida por terceiros ao batidão. O proibidão carrega sentidos que

comunicam mais do que as “letras sujas e com palavrões” denotam em um primeiro momento, em que a visibilidade não é uma questão que importa, pois o proibidão quer ser a música que se mantém enquanto mensagem crítica viva, mesmo quando ninguém quer ouvir ou finge que não ouve.

A leitura simbólica propiciou notar que na constelação do funk há duas estrelas que brilham com mais força e se colocam uma em cada lado desse céu. Ao aproximar nossas lentes podemos ver que há uma série de outras pequenas estrelas que conectam esses grandes pontos luminosos um no outro, garantindo que, mesmo em lados aparentemente opostos, façam parte de um mesmo conjunto. Quando olhamos para uma dessas pontas luminosas, o ostentação por exemplo, vemos símbolos pairando em seu entorno, como o ouro, a luz, a transcendência, o céu e a imortalidade. Podemos facilmente conectar esses símbolos ao regime diurno da imagem, conforme nos esboça Durand (2012), afinal eles têm relação com um posicionamento combativo com relação ao devir. Todavia, se tais lentes de observação forem ampliadas ainda mais, podemos observar que há forças antagônicas às imagens diurnas. Ou seja, podemos ficar tentados a classificar logo de cara o funk ostentação em um regime diurno, pois ela apresenta esse isomorfismo da luz, da ascensão e da distinção. Entretanto quando colocamos o ostentação em relação ao proibidão, vemos que essa lógica pode ser subvertida. Perto da outra ponta luminosa da constelação, o proibidão, que atrai símbolos de dor, luta, desafio, poder, resistência, sexo e violência, faz brilhar no ostentação suas outras facetas, que se conectam ao proibidão. O funk ostentação deixa de se apresentar somente como um herói do regime diurno, que luta pelos seus ideais acima de tudo, que consegue tudo o que quer, mas passa a ser um outro herói, Robin Hood, que se disfarça para enganar em prol de um bem maior, ou, ainda, um Hermes que se vê entre vários caminhos, característicos de um regime noturno da imagem.

Por mais que o ostentação não se porte em suas letras e em sua estética de forma tão escrachada com relação à violência quanto o proibidão, isso não significa que ela não carregue essa mesma violência e todos os outros símbolos do proibidão de outra forma, digamos mais velada. O ostentação é a comemoração “daquele que incomoda”, “daquele que não está em seu lugar”, enfim, “do pobretão na sala *vip*”. O ostentação entende a lógica daquele que nunca deu espaço de fala para o outro marginalizado que é o funk. O MC ganha dinheiro e fama, características que são preconizadas em uma sociedade que valoriza demais seus bens, e assim ele consegue se fazer presente mesmo a contragosto, usando certa violência latente para tomar seu lugar de fala. Nesse sentido, não é muito preciso fixar um rótulo nessa

constelação, mas sim admirar a facilidade como ela se transfigura e ora se mostra de um jeito e ora de outro, de modo que o funk ostentação pode ser tão violento quanto o proibidão.

O proibidão não se dispõe a entender as lógicas de uma elite, por exemplo, Ele simplesmente deseja aparecer do jeito que é: ríspido, gritado e falado, é aquele que mata e que se vinga, aquele que conhece a sobrevivência pela violência. Ele não quer se colocar em negociação como o ostentação muitas vezes faz. O proibidão é feito para chocar, para romper com prazer e alcançar o gozo de se fazer do jeito que é em sua natureza em um contexto que luta para amordaçá-lo. Ouvir o proibidão é, às vezes, se sentir sujo, mergulhado na lama, no sangue de outro, no suor do sexo, provocado a ter uma reação e partir “pra cima” e ir à luta.

Os funks proibidões e os ostentações são resultado de pulsões de vida calcadas na agressividade e, principalmente, na violência. Essa violência que em certos momentos, como mencionamos, faz “partir pra cima” e, em outros momentos, confunde quem tem preconceito e se coloca presente no local que não é dito e nem permitido para o funk. Não é para ser suave e nem discreto, o funk exige pressa em se demonstrar vivo e faz isso pela surpresa e pela força. A violência não abandona o funk, enquanto pulsão, ela apenas troca os símbolos que a representam estando sempre em metamorfose, mas sempre se fazendo presente, escondida em uma metáfora eufemizante ou denotada na primeira estrofe do rap “*que bota a cara pra morrer*”.

As categorias que esboçamos no último capítulo tiveram o intuito de demonstrar como a simbólica do funk acaba se organizando dentro da constelação do proibidão e do ostentação. E, mais uma vez, o que fica claro é que o que importa nessas categorias é a vontade de viver e se demonstrar vivo, mesmo indo contra toda uma ideia diretora que considera o funk como uma cultura marginalizada. Sim, o funk nasce como grito de protesto, frequentemente, tido como sinônimo de criminalidade: ele é negro e pobre, também é morador do morro, vem de um lugar que a grande maioria das pessoas tenta esquecer e por isso sua cultura não é validada com tanta facilidade. Porém, isso pouco importa ao funk, já que ele vem para “*quebrar tudo*” e falar sem medo das coisas que considera importante.

A constelação do funk se comporta de maneira cíclica adquirindo símbolos conforme caminha de ponta a ponta do trajeto antropológico, negociando sentidos entre as pulsões e as coerções que sofre na esfera da cultura. Cabe ressaltar que o funk não é uma pulsão, mas foi e é gerado por uma pulsão rítmica que dá sonoridade à sua música e modifica a intensidade de suas mensagens, indo do proibidão para o ostentação mantendo a violência como estratégia de vida, que ora ironiza e ora luta, que mistura sexo e dor, que fala de armas e dinheiro. É assim

que o funk emerge na cultura para dizer que sua realidade existe e que, assim como em todas as culturas, apresenta suas fortalezas e suas fraquezas. Mesmo que muitos prefiram fechar os olhos e nem sequer conhecê-lo, isso não importa, pois o baile funk vai continuar até o amanhecer.

REFERÊNCIAS

- ALLÉRÈS, Danielle. **Luxo...: estratégias/marketing**. Rio de Janeiro: FGV, 2000.
- ARAÚJO, Alberto Filipe; GOMES, Eunice Simões Lins; ALMEIDA, Rogério de. **O mito revivido: mitanálise como método de investigação do imaginário**. São Paulo: Képos, 2014.
- BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do Fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- _____. **A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BARBOSA, Nathália Silva. Os moleques são sinistros! As representações sociais nas letras de funk “proibidão” na cidade do Rio de Janeiro. Anais do Seminário Nacional da Pós-Graduação em Ciências Sociais – UFES, 2011. **Anais...** v. 1, n. 1. Vitória: UFES, 2011.
- BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Comunicação e imaginário: uma proposta metodológica. **Intercom** – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, São Paulo, v. 33, n. 2, p. 125-143, jul./dez. 2010
- _____. O imaginário e a hipostasia da Comunicação. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 10, n. 29, p. 13-29, set./dez. 2013. Disponível em: <<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/558/pdf>>. Acesso em: 9 ago. 2016.
- _____. A saia de Marilyn: do arquétipo ao estereótipo nas imagens midiáticas. **E-Compós** – Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Brasília, v.12, n. 1, jan./abr. 2009
- BARROS, Ana Tais Martins, BARROS, Portanova e Eduardo Portanova. Do nomadismo ao “ideocídio”: o imaginário fenomenológico dos rolezinhos na pós-modernidade. **Lumina**, Juiz de Fora, v.10, n 1. abr. 2016.
- BARTHES, Roland. Sociedade, Imaginação, Publicidade: BARTHES, Roland. Inéditos. **Imagem e Moda**. v. 3. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 98-121.
- BINSWANGER, HANS, C. **Dinheiro e Magia** – uma crítica da economia moderna à luz do Fausto de Goethe. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- BONFIM, Letícia Laurindo de. **Funk carioca, voz feminina e o caso Tati Quebra-Barraco**. 2015. 143 f. Dissertação (Mestrado em Literatura)– Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 1983.
- CAMPBELL, Colin. **A ética romântica e o espírito do consumismo moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CANAL Kondzilla. Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/CanalKondZilla/about>>. Acesso em: 26 out. 2016.
- CONTRERA, Malena. A imagem simbólica na contemporaneidade. Artigo apresentado em plenária do II Congresso Internacional do CRI2i de 29 a 30 de outubro in Anais do II Congresso Internacional do CRI2i. Porto Alegre, 2015.
- _____. O titanismo na Comunicação e na Cultura: os maiores e os melhores do mundo. In: LEMOS, André; PRYSTON, Ângela; SILVA, Juremir Machado da. **Mídia.br** – Livro da XII Compós. Porto Alegre: Sulina, 2003..

DA LUZ, Annelena Silva. **Cartografando o Chanel nº 5**: análise dos valores de luxo, sensualidade e provocação. 2014. Trabalho de Conclusão (Graduação em Comunicação Social)– Faculdade de Comunicação Social, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2014.

DICIONÁRIO de símbolos. **Ouro**. Disponível em: <<http://www.dicionariodesimbolos.com.br/ouro/>>. Acesso em: 30 abr. 2016a.

DICIONÁRIO informal. **Lastro ouro**. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/lastro+ouro/>>. Acesso em: 02 fev. 2016b.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O mundo dos bens**: para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

_____. **As estruturas antropológicas do Imaginário**: introdução à arquetipologia geral. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. **A imaginação Simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. **Campos do Imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

E-BIOGRAFIAS. **Ivan Pavlov**. Disponível em <http://www.e-biografias.net/ivan_pavlov/>. Acesso em: 11 jan. 2016.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

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

EXAME. **Pacificação no Rio completa 5 anos cercada por polêmicas**. 17 nov. 2013. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/brasil/noticias/pacificacao-no-rio-completa-5-anos-cercada-por-polemicas>>. Acesso em: 30 set. 2016.

FACINA, Adriana...[et al.]; **Tamborzão**: olhares sobre a criminalização do funk. Rio de Janeiro: Revan, 2013.

FAUSTO NETO, Antonio. Fragmentos de uma analítica da midiaticização. **Matrizes**, São Paulo, v.1, n.2, p. 86-105, abr. 2008.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

FUNK ostentação – o filme. Direção: Konrad Dantas; Renato Barreiros. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5V3ZK6jAuNI>>. Acesso em: 09 mai. 2016.

GLOBO. **Conheça a história do MC Boy do Charmes**. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sp/santos-regiao/jornal-tribuna-1edicao/videos/t/edicoes/v/conheca-a-historia-do-mc-boy-do-charmes/2541837/>>. Acesso em: 13 dez. 2016.

GUEDES, Maurício da Silva. **A música que toca é nós que manda**: um estudo do proibidão. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2007.

HESÍODO. **Teogonia**: A origem dos deuses. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

INFOPÉDIA. **Wladimir Bechterew**. Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$vladimir-bechterev](http://www.infopedia.pt/$vladimir-bechterev)>. Acesso em: 15 jan. 2016.

JUNG, Carl Gustav. **O Eu e o Inconsciente**. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

KAPFERER, Jean-Noël. Why are we seduced by luxury brands? **Journal Of Brand Management**, v.6, n.1, p.44-49, 1998.

LOPES, Adriana de carvalho. **Funk-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca.** Rio de Janeiro: Bom Texto, 2011.

MATRIX Reloaded. Direção e roteiro: Lana Wachowski; Andy Wachowski. Produção: Joel Silver. Distribuição: Warner Bros. EUA, 2002. 1 DVD.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia.** São Paulo: Cosacnaify, 2003.

MC DEDE. **MC Dede – Pow Pow Tey Tey (KondZilla).** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tufU2Calfdg>>. Acesso em: 13 dez. 2016.

MC GUIMÊ. **Sobre.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/MCGuimeORIGINAL/about>>. Acesso em: 13 dez. 2016.

MC JOÃO. **Mc João – Baile de Favela.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kzOkza_u3Z8>. Acesso em: 13 dez. 2016b.

_____. **Perfil oficial.** Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/mcjoaooficial/about/?ref=page_internal>. Acesso em: 13 dez. 2016a.

MC ORELHA. **Perfil oficial.** Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/mcorelhaopoetadofunk/about/?ref=page_internal>. Acesso em: 13 dez. 2016.

MC SAMUKA. **MC Samuka e Nego – Tá bombando (vídeo clipe oficial HD).** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=z61NPjwGWEY>>. Acesso em: 14 dez. 2016.

MC SMITH. **Sobre.** Disponível em: <<http://www.mcsmith.com.br/sobre>>. Acesso em: 13 dez. 2016.

MC TIMBU. **Perfil oficial.** Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/mctimbuoficial/about/?ref=page_internal>. Acesso em: 13 dez. 2016.

MIZRAHI, Mylene. **Indumentária funk: a confrontação da alteridade colocando em diálogo o local e o cosmopolita.** *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 13, n.18, p. 231-262, jul./dez. 2007.

_____. **A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr.Catra.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

NATIONAL Gallery. **Bacchus and Ariadne.** Disponível em: <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-bacchus-and-ariadne>>. Acesso em: 10 out. 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia.** Porto Alegre: Companhia das Letras, 2007.

NOVAES, Dennis. **Funk Proibidão: Música e Poder nas Favelas.** 2016. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)– Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

OLIVEIRA, Tatalina e NUNES, Rita de Cássia. As significações do consumo do Contexto do Funk Ostentação à luz de Thorstein Veblen. In: CONGRESSO INTERNACIONAL COMUNICAÇÃO E CONSUMO, 5º encontro de GTs, 2015, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Comunicon, 2015. Disponível em: <http://anais-comunicon2015.espm.br/GTs/GT2/13_GT02-OLLIVEIRA_NUNES.pdf>. Acesso em: 08 jul. 2016.

OLIVEN, Ruben George. **De Olho no Dinheiro nos Estados Unidos. Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 27, 2001. p. 206-235.

PALOMBINI, Carlos. Proibidão em tempo de pacificação armada. In: VOLPE, Maria Alice (org.) **Patrimônio musical na atualidade: tradição, memória, discurso e poder**. Rio de Janeiro, UFRJ, 2013. pp. 217-236.

_____. **Gustavo Lopes, o MC Orelha**. 2012. Disponível em: <https://www.academia.edu/5244695/_Gustavo_Lopes_o_MC_Orelha_>. Acesso em: 08 jun. 2016.

PEPPA Pig Curtindo Funk +18. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=48xQtQpoA_E>. Acesso em: 14 dez. 2016.

R7. Sucesso do funk ostentação, MC Dede relembra infância difícil e revela que já passou fome. 19 ago. 2013. Disponível em: <<http://entretenimento.r7.com/musica/noticias/sucesso-do-funk-ostentacao-mc-dede-relembra-infancia-dificil-e-revela-que-ja-passou-fome-20130819.html>>. Acesso em: 13 dez. 2016.

REVERBNATION. **Artists first**. Disponível em: <<http://corporate.reverbnation.com/>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

ROSENBLATT, Vincent. **Rio: Baile funk**. Disponível em: <<http://bit.ly/2kDuEly>>. Acesso em: 10 out. 2016.

SALLES, Écio. **O bom e o feio funk proibidão, sociabilidade e a produção do comum. Z cultural** – Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea. ano III. 2008.

SODRÉ, Muniz. **A ciência do comum: notas para um método comunicacional**. Petrópolis: Vozes 2014;

VEBLEN, Thorstein. **A Teoria da Classe Ociosa: um estudo econômico das instituições**. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

VIANA, Iara Félix. **Mulheres negras e baile funk: sexualidade, violência e lazer**. 2013. 216 f. Dissertação (Mestrado em Lazer)– Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. São Paulo: Loyola, 2007.

ANEXO A – LETRAS DO *CORPUS* – PROIBIDÃO

Rap do Comando Vermelho – Autor Desconhecido

Bota a cara pra morrer
Tô te vendo rapá
Não adianta
Vermelhôooo

Refrão

Alemão tu passar mal porque o Comando é
Vermelho...
Vermelho Ô Ô Ô
É um bonde só de cria que só tem destruidor
Vermelhoôô ooo
O comando é o comando e quem comanda é
Comandô
Vermelho Ô Ô Ô
Esse é o ritmo, se liga sangue bom
Mas pra você formar no bonde tem que ter
disposição
Porque de dia e de noite pode crê a chapa é
quente
É melhor pensar direito se tu quer formar com
a gente
Na onda da madrugada o bonde já tá formado
Bruninho no pó de cinco na boca seu baseado
Tuquinha no pó de dez com seu fuzil na mão
O Pato já ta ligado leva um toque pro Fofão
E pra todos os vacilões eu só quero te lembrar
Que o Branco é sangue bom mas se amarra em
quebrar
Ele é amigo dos amigos sem cumprir vacilação
Se tiver parada errada dá um toque no Sapão
E quando as bucha sobre, a gente bota pra
descer
Tô te vendo seus otário bota a cara pra descer

Eu vou te dá-lhe uma ideia
Pra tu não ficar de tôca
Se você é sangue ruim é pra ralar da boca

Refrão

Dando um rolé ao morro
Fortalecendo freguês
E se tu é calça arriada é melhor botar um cinto
Tem o ET tem o tem o Bianco
O Delinho na 25
Pros amigos que se foram para nunca mais
voltar
Na letra do meu *rap* eu quero lembrar
Eu falo do amigo Reinalde que eu lembro com
carinho
Do Jassa, do Geleia
Do parceiro Ribeirinho
Toda a comunidade lembro os sangue bom
Falo do amigo Cato do parceiro raposão
Que morreram na covardia e até hoje eu estou
bolado
Por isso autoridade solta o preso delegado
Porque já faz muito tempo que ele está lá
Por isso chegue até o PT e entregue o alvará
Porque o nosso bonde tá doido pra descer
Pra invadir o Bangu 3 e soltar logo o PT

Refrão

Parceiro Cote
É vermelho é vermelho
E o tiquinho é vermelho ÔÔÔ
E a Veruska é do Comando Vermelho

Refrão

Vida Bandida – MC Smith

Byano, tu não lançou porque tu esperou eu chegar!
Já tomam o Chapadão, já tomam o Jorge Turco,
Breve, breve vamo p'a Mineira, breve, breve vamo p'o Acari,
Breve, Breve, tá, nós vamo vermelhá a porra toda, meu irmão!
Quem é Comando Vermelho levanta a mão e grita "eu"!

Mais uma do Byano...

Partiap'os baile de briga carona e roupa emprestada
Era um dos mais falado, era brabo na porrada.
Mas ninguém vive de fama, queria grana, queria poder,
Se envolveu no artigo Doze pela facção CV.

FB, se liga só!

Mas olha ele- quem diria?-, ninguém lhe dava nada,
Tá fortão na hierarquia, abalando a mulherada.

É o rasante do falcão em cima da R1

A grossura do cordão tá causando zumzumzum

Mas é várias mulher, vários fuzul a sua disposição,
O batalhão da área comendo na sua mão.

Ele tem disposição para o mal e para o bem,
Mesmo rosto que faz rir é o faz chorar também.

Nossa vida é bandida e nosso jogo é bruto,
Hoje somos festas, amanhã seremos luto.
Caveirão não me assusta, nós não foge do conflito,
Nós também somos blindado no sangue de Jesus Cristo.

É que a BMW voa, nós mantemo o pé no chão,
O nosso bonde zoa, nós só chega de patrão
Só desfolha, só pacão, as piranha passa mal,
nós só anda trepadão de Glock, rajada, G3, parafal

Nós estamos no problema, nós não rende pra playboy,
Nós não podemos ir na zona sul, a zona sul que vem até nós.
Estampado no jornal, toda hora, todo instante,
Patricinha sobe o morro só p'a dá p'a traficante

Nós não somo embriagado nem em fama e nem sucesso
Porque dentro da cadeia todos somos de processo.
Tem que ter sabedoria pra poder viver no crime
Porque bandido burro morre no final do filme.

Nossa vida é bandida e nosso jogo é bruto,
Hoje somos festa, amanhã seremos luto.
Caveirão não me assista, nós não foge do conflito,
Nós também somos blindados no sangue!

Rap Vida Loka (Fundamento do CV) – Menor do Chapa

E aí, irmão?
 Humildade e disciplina, Vida Loka
 Diretamente do Chapa, só perceber
 Turano mais bolado aê...
 Fundamento do CV
 Se vir mandado, vai saindo de fininho
 Na humildade, liberdade pro Marcinho
 Tranquilidade, Turano, nem melhor, nem pior...
 É o bonde do Menor
 É “fé em Deus”, Colômbia é muita pureza
 Essa relíquia, bonde dos Panteras Negras
 Se liga então, 157 só bolodão
 É os “quarenta ladrão”
 PRJ pra todos os manos meus
 É o vermelho
 De volta no Morro do Adeus
 Essa é a intriga
 Que qual o antiterror
 Vingamos o Jogador

Na faixa de Gaza é assim – MC Orelha

Na faixa de Gaza é só homem-bomba, na guerra
 é tudo ou nada,
 Várias titânio no pente, colete à prova de bala.
 Nós desce pra pista pra fazer o assalto, mas tá fechadão no Doze
 Se eu to de rolé, seiscenta, bolado, perfume importado, pistola no coldre
 Mulher, ouro e poder, lutando que se conquista,
 Nós não precisa de crédito, nós paga tudo a vista.
 É Ecko, Lacoste, é peça da Oakley, várias camisas da time.
 Quem tá de fora até pensa que é mole viver do crime.
 Nós planta humildade pra colher poder, a recompensa vem logo após,
 Não somos fora da lei porque a lei quem faz é nós.
 Nós é o certo pelo certo, não é aceita covardia,

Não é qualquer um que chega e ganha moral de cria.
 Consideração se tem pra quem age na pureza,
 Pra quem tá mandado o papo é reto: bota as peças nas mesa.
 quantos amigos eu vi ir morar com deus no céu,
 Sem tempo de se despedir, mas fazendo o seu papel.
 Por isso eu vou mandar, por isso eu vou mandar assim:
 Comando Vermelho, R.L. até o fim.
 É vermelhão desde pequeninim
 Só menos bolado nas favelas do Baixim.
 Não dá, não dá, não dá não, por isso eu mando assim:
 Comando Vermelho, R.L. até o fim.
 É vermelhão desde pequeninim
 Só menor bolado nas favela do Baixim
 Nós tá que tá hem?Caralho!

Ela queria ter 2 buceta – MC Timbu

Ela senta na pica branca
Ela senta na pica preta
Ela senta na pica branca
Ela senta na pica preta
Ela queria ter 2 buceta
E sentar ao mesmo tempo na branca e na preta
Ela queria ter 2 buceta
2 buceta, 2 buceta

Vem novinha, safadinha que nós já arrastá pra treta

Baile de Favela – MC João

Ela veio quente, hoje eu tô fervendo
Ela veio quente, hoje eu tô fervendo
Quer desafiar, não to entendendo
Mexeu com o R7 vai voltar com a xota ardendo (vai)

Que o Helipa, é baile de favela
Que a Marconi, é baile de favela
E a São Rafael, é baile de favela
E os menor preparado pra foder com a xota dela (o vai)

Eliza Maria, é baile de favela
Invasão, é baile de favela
E as casinha, é baile de favela
E os menor preparado pra foder com a xota dela (vai)

Que o Hebron, é baile de favela
A bailão, é baile de favela
E na rua 7? Baile de favela!
E os menor preparado pra foder com a xota dela (vai)

Ela veio quente, hoje eu tô fervendo
Ela veio quente, hoje eu tô fervendo
Quer desafiar, não to entendendo
Mexeu com o R7 vai voltar com a xota ardendo (vai)

ANEXO B – LETRAS DO *CORPUS* – OSTENTAÇÃO

Contando os plaque de 100 – MC Guimê

Contando os plaque de 100, dentro de um Citroën,
Ai nois convida, porque sabe que elas vêm.
De transporte nois tá bem, de Hornet ou 1100,
Kawasaki,tem Bandit, Rr tem também. (2x)

A noite chegou, e nois partiu pro Baile funk,
E como de costume, toca a nave no rasante
De Sonata, de Azera, as mais gata sempre pira
Com os brilho das jóias no corpo de longe elas mira,
Da até piripaque do Chaves onde nois por perto passa,
Onde tem fervo tem nois, onde tem fogo há fumaça.

É desse "jeitim" que é, seleciona as mais top,
Tem 3 porta, 3 lugares pra 3 minas no Veloster
Se quiser se envolver, chega junto vamo além
Nois é os pica de verdade, hoje não tem pra ninguém.

Contando os plaquê de 100, dentro de um Citroën,
Ai nois convida, porque sabe que elas vêm.
De transporte nois tá bem, de Hornet ou 1100,
Kawasaky, tem Bandit, Rr tem também.

Nois mantem a humildade,
Mas nois sempre para tudo
E os zé povinho que olha, de longe diz que absurdo.
Os invejoso se pergunta, tão maluco o que que é isso,
Mas se perguntar pra nós, nós vai responder churisso,

Só comentam e critica, fala mal da picadilha
Não sabe que somos sonho de consumo da tua filha.
Então não se assuste não, quando a notícia vier a tona,
Ou se trombar ela na sua casa,
Em cima do meu colo, na sua poltrona.

Contando os plaquê de 100, dentro de um Citroën,
Ai nois convida, porque sabe que elas vêm.
De transporte nois tá bem, de Hornet ou 1100,
Kawasaki, tem Bandit, Rr tem também.

Embarque na Nave – MC Boy dos Charmes

Aí, pra todo Estado de São Paulo, Brasil geral,
tudo nosso boy dos charmes tá voltando e é assim ó...

(eu cheguei)

É o ronco do motor da r1, mas parece uma turbina (eu cheguei bem)

Parece uma turbina

Eu cheguei bem (olha aí)

Começa pelo corte de cabelo, que é sempre disfarçado

Um adidas inteligente, o perfume é importado

O invicta é brabo, mas eu penso diferente

Hoje eu vou atracar, de Rolex presidente

A maré tá favorável, e a gente lança a rede

Separa o cavalo branco e estala o bico verde

Vem na vontade, entre quatro paredes

Mas vai perfeito Chandon

Esquece a realidade, porque a noite é uma ilusão

Pensou que a onça tava em extinção

O meu bolso é um cativo

Animais todos iguais se tratando de dinheiro

400 Mil curtii a foto do instagram

Vai virar atriz pornô da minha social cam (veem)

Mas se quer decolar fica suave e embarca ai na nave

Porque o corre é o nosso oficio, e o dinheiro é o nosso vicio

Relaxa e se diverte ai no luxo, que eu to te proporcionando

Porque a noite não tem fim, tá apenas começando

(vem que vem)

Mas se quer decolar fica suave, e embarca ai na nave

Porque o corre é o nosso oficio, e o dinheiro é o nosso vicio

Relaxa e se diverte ai no luxo, que eu tô te proporcionando

Porque a noite não tem fim, tá apenas começando

Firma Milionária – MC Menor do Chapa

Estilo magnata, firma milionária
 pisante um Nike gel na pista tô de Sonata
 pra que guardar dinheiro? se eu morrer não levo nada
 por isso eu gasto mesmo que a minha firma é milionária

Invadindo os bailes quem conhece cola junto
 só camarote vip o estilo é de vagabundo
 no pulso um Alt Brait cordão 18 Kilates
 o traje é lançamento escute o motor das naves
 O cheiro do perfume exalando é sensação
 eu tô roubando a cena no meio na multidão
 E no final da noite ela pergunta, Qual vai ser?
 Vamos pra minha mansão pra te mostrar o meu Poder
 Suíte com hidromassagem presidencial
 ela postando foto no instagram pro pessoal
 Aproveita a noite escuta o que eu vou dizer
 Mulher por uma noite tem muitas como você!

Estilo magnata, firma milionária
 Pisando um Nike gel na pista tô de Sonnata
 pra que guardar dinheiro? se eu morrer não levo nada
 por isso eu gasto mesmo que a minha firma é milionária

Pow Pow Tey Tey – MC Dede

Anos atrás pouca beleza
 Hoje a novinha tá princesa
 Gata de mais, r7 não é brincadeira
 Ela toca até minha meia meia
 Nós que tá em cima da meia meia

Cortando de giro dentro da viela
 Ela pow pow pra mim
 Eu dei tey tey pra ela
 Pow pra mim
 Eu dei tey tey pra ela

Mó veneno, passei nas antigas
 Dei volta por cima
 E tô chave de quebra

Ela pow pow pra mim
 Eu dei tey tey pra ela
 Pow pra mim
 Eu dei tey tey pra ela

Anos atrás pouca beleza
 Hoje a novinha tá princesa
 Gata de mais, r7 não é brincadeira
 Ela toca até minha meia meia
 Nós que tá em cima da meia meia.

Tá bombando – MC's Samuka e Nego

Cada-cada dia um baile, cada baile 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
Maliciosa e muito bem intencionada
Salto alto vestidinho, eita mina malcriada
Tá solteira, então vem com nós e se diverti
Bebe mesmo, perde a linha, que hoje à noite promete

Tá bombando, tá bombando, vida loca aos robin hood
Tá bombando, tá bombando, black label e absolut
Tá bombando, tá bombando, curtição a toda hora
Não é a toa que elas fala: - os cara é foda
Tá bombando, tá bombando, ela é estilo arlequina
Tá bombando, tá bombando, sedutora essa bandida
Tá bombando, tá bombando, curtição a toda hora
Não é a toa que eles fala: - as mina é foda