

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO  
COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO PUBLICIDADE E PROPAGANDA**

**RAMIRO DE OLIVEIRA SIMCH DA SILVA**

**DA PERIFERIA AO *MAINSTREAM*:  
UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DO PERCURSO CULTURAL DO PASSINHO**

Porto Alegre

2015

**RAMIRO DE OLIVEIRA SIMCH DA SILVA**

**DA PERIFERIA AO *MAINSTREAM*:**

**UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DO PERCURSO CULTURAL DO PASSINHO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Nísia Martins do Rosário

Coorientadora: Prof.<sup>a</sup> Ma. Adriana Pierre Coca

Porto Alegre

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC (Trabalho de Conclusão de Cursos) intitulado **DA PERIFERIA AO MAINSTREAM: Uma análise semiótica do percurso cultural do passinho**, de autoria de Ramiro de Oliveira Simch da Silva, estudante do curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, desenvolvido sob minha orientação.

Porto Alegre, 19 de junho de 2015

Assinatura:

Nome completo da orientadora: Nísia Martins do Rosário

**RAMIRO DE OLIVEIRA SIMCH DA SILVA**

**DA PERIFERIA AO *MAINSTREAM*:**

**UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DO PERCURSO CULTURAL DO PASSINHO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação Publicidade e Propaganda.

Porto Alegre, 29 de junho de 2015

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Nísia Martins do Rosário  
(Orientadora)

---

Prof.<sup>a</sup> Ma. Adriana Pierre Coca  
(Coorientadora)

---

Danielle Miranda da Silva

---

Tainan Pauli Tomazetti

## **AGRADECIMENTOS**

À família, pelo amor incondicional e pelo suporte de todas as horas, sem os quais a vida seria bem diferente;

Às amizades – das ruas, das mesas, das viagens instantâneas e das longas expedições –, pelo carinho que habita os tantos momentos de felicidade compartilhada;

Aos companheiros da Revista Bastião, pela realização das melhores utopias;

Às queridas Nísia e Adriana, assim como aos demais integrantes do grupo Corporalidades, pela paciência imensa e pelas inúmeras contribuições fundamentais;

Aos professores e colegas de estudo e trabalho, pela generosidade de dividir o conhecimento e a construção dos vários e vários mundos que existem por aí;

A todos os seres maravilhosos com quem cruzei jornadas até hoje;

Ao Brasil, este gigante colorido que não cessa de renovar a própria cultura através de todas as magníficas manifestações populares;

Gratidão.

## RESUMO

Este trabalho investiga a trajetória do fenômeno do passinho enquanto texto cultural surgido na periferia da semiosfera carioca e que passa por um processo de inserção no estrato cultural dominante, vinculado às estruturas da mídia hegemônica. Partindo de uma contextualização acerca deste estilo de dança baseada em dados documentais, efetua uma recuperação diacrônica do funk carioca com base nos escritos de Hermano Vianna e problematiza o conceito de periferia a partir do raciocínio de autores como Raquel Rolnik e Danielle Miranda da Silva. Em seguida, discorre sobre a relação do passinho com o cenário de convergência midiática proposto por Henry Jenkins e com os pressupostos teóricos da semiótica da cultura de Iúri Lotman. Finalmente, é realizada uma análise de três vídeos do grupo Dream Team do Passinho, cujo resultado dá a ver algumas conclusões sobre a dinâmica de modelização midiática sofrida pelo passinho e da transformação cultural a que o fenômeno é submetido.

**Palavras-chave:** Semiótica da cultura. Convergência midiática. Periferia. Passinho. Funk carioca. Videoclipe.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Dançarino de passinho em ação.....	15
Figura 2 –	Rafael Mike, Pablinho, Lellêzinha, Diogo Breguete e Hiltinho na capa do álbum <i>Aperte o Play</i> .....	20
Figura 3 –	Grupo executa coreografia sincronizada em baile dos anos 1980.....	23
Figura 4 –	Cena inicial do videoclipe <i>Todo Mundo Aperte o Play</i> .....	53
Figura 5 –	Rafael Mike aparece poucas vezes em frente à câmera.....	54
Figura 6 –	O Dream Team do Passinho dança sob os Arcos da Lapa, ponto turístico do Rio.....	56
Figura 7 –	O grupo executa a coreografia sobre laje de casa na favela.....	59
Figura 8 –	Além de liderar a coreografia, Lellêzinha agora também solta a voz..	60
Figura 9 –	Breguete, assim como os outros dançarinos, é encontrado dentro de uma caixa, envolto em plástico.....	62
Figura 10 –	Pablinho assume os vocais em determinados trechos de <i>De Ladin</i> , e Rafel Mike junta-se aos colegas na coreografia.....	64
Figura 11 –	Pablinho, Lellêzinha, Hiltinho e Breguete dançam, cada um no interior de um <i>container</i> diferente.....	65

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>8</b>
<b>2</b>	<b>TODO MUNDO NUM RITMO SÓ</b> .....	<b>13</b>
2.1	O passinho e o Dream Team.....	14
2.2	Recuperação diacrônica do funk carioca.....	21
2.3	Que periferia é esta?.....	27
<b>3</b>	<b>DEM AQUI DANÇAR TAMBÉM</b> .....	<b>32</b>
3.1	Convergência midiática: o passinho propagável.....	32
3.2	A semiótica da cultura.....	38
<b>4</b>	<b>QUEBRANDO DE LADIN</b> .....	<b>46</b>
4.1	Levantamento de dados e pesquisa documental.....	46
4.2	Pesquisa teórica.....	48
4.3	O formato videoclipe: uma proposta de análise.....	48
<b>5</b>	<b>ESSE BAILE VAI TREMER</b> .....	<b>53</b>
5.1	<i>Todo Mundo Aperta o Play</i> .....	53
5.2	<i>Vida</i> .....	58
5.3	<i>De Ladin</i> .....	62
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>68</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>72</b>

## 1. INTRODUÇÃO

*Eu só preciso de um sonho e uma caneta  
Moro na bagunça das gavetas  
(Parteum, em A Bagunça das Gavetas)*

A faísca primordial deste trabalho é a observação, a mera prática de observar o mundo ao redor e as suas nuances, movimentos e vibrações. Desta mirada, do olhar humilde e atento em direção à rua – no sentido mais amplo que a palavra possa trazer – é que se extraem os objetos genuinamente reluzentes a serem investigados, colocados sob a(s) lente(s) da academia e do conhecimento formal, reconstruídos.

O que aqui se pretende, em essência, é efetuar uma análise da trajetória do fenômeno do passinho enquanto texto cultural inserido nas semiosferas carioca e brasileira, utilizando como amparo central a teoria semiótica da cultura estruturada por Lúri Lotman. Nascido há poucos anos na periferia urbana do Rio de Janeiro, e há menos tempo ainda conhecido pela maior parte da população, o passinho configura um jeito *explosivo* de se dançar a música funk carioca que aparece para romper com o que vinha sendo praticado antes. Em um período relativamente curto de tempo, o contexto de consolidação da cultura participativa e a difusão *online* de conteúdos relacionados ao passinho – conceitos cá problematizados com o aporte do autor Henry Jenkins – potencializam a expansão do fenômeno e fazem com que se desencadeie um processo de absorção da dança periférica pela mídia hegemônica, estrutura culturalmente dominante na sociedade contemporânea. Com o aprofundamento dos conhecimentos acerca do objeto, então, o problema de pesquisa que norteia o trabalho revelou-se naturalmente: como se dá este percurso cultural do fenômeno do passinho, que transcende o estrato periférico da semiosfera e insere-se no sistema da mídia hegemônica? Na elaboração de tal proposta, perguntas mais específicas também saltaram aos olhos: como este texto é inserido no estrato do *mainstream*? Há, nesta dinâmica, evidências de uma modelização semiótica das linguagens midiáticas agindo sobre o passinho? O que resta das características originais do passinho, no momento em que este passa pelo crivo homogeneizante da indústria pop?

De maneira parecida à ruptura estética proposta pelos jovens dançarinos dentro do funk, o estudo pretende também romper com a inércia epistemológica que acomete

grande parte da produção científica nacional. Este não será mais um dos vários trabalhos que há tempo demais se empoleiraram nas mesmas temáticas e pressupostos ideológicos; mesmo que as linhas de força emanadas dos centros de poder simbólico ainda atuem aqui de forma persistente, pretende-se um pequeno avanço na direção de um fazer científico mais meridional, mais latino-americano, mais tupiniquim em sua proposta do que frequentemente se sugere como possível ou adequado. O que pode ser mais brasileiro e mais contemporâneo do que o passinho ou o funk? E, entretanto, por que ainda são tão pouco estudadas as manifestações desta natureza? A procura por tais temas nos diretórios científicos *online* revelou pouquíssimas referências – destaca-se o trabalho de Kath Pacheco Batista Lousada (2014), que problematiza o passinho como um engendrador de sentidos relacionados aos corpos dos jovens suburbanos. Se a pouca idade de tais fenômenos é o motivo da escassa atenção por parte da universidade, cá assume-se o revés não como risco, mas como experiência enriquecedora. De fato, as novidades relacionadas ao objeto de estudo continuaram (e continuam) a aparecer sucessivamente durante todo o período de elaboração do trabalho, sem permitir um distanciamento temporal e cognitivo por vezes tão almejado pelos estudiosos; um dos videoclipes do Dream Team do Passinho analisados no quinto capítulo, por exemplo, foi lançado já em meio ao percurso da pesquisa. A sensação advinda do processo, porém, foi a de se estar escrevendo uma pequena parte da história cultural do Brasil justamente no momento em que ela se desenrola; foi a de se estar produzindo uma ciência viva, mais humana do que nunca. O passinho, assim como tantos outros temas usualmente deixados de lado, é complexo e rico, passível de problematização pelos mais diversos campos do pensamento. Aqui, simplesmente, se inaugura um modo de olhar para este fenômeno, sem que se esgotem em nada as possibilidades ainda latentes e que não de se oferecer futuramente a outras subjetividades. Debruçar-se sobre a cultura verdadeiramente popular é obrigação de uma academia que cada vez mais se propõe democrática, atenta aos movimentos do povo, aberta ao que acontece do lado de fora das universidades do Brasil.

O percurso metodológico foi sendo desvelado ao longo do trabalho, juntamente com o desenvolvimento da percepção sobre o tema do estudo e o tipo de problema

intelectual que se tinha em mãos. O quarto capítulo, “Quebrando de ladin”, descreve com maior acurácia os diferentes momentos deste caminho, que envolveu o levantamento de dados documentais acerca do passinho, do Dream Team e do contexto do funk carioca de uma maneira geral; a pesquisa teórica que imergiu no pensamento dos autores aqui utilizados, para que as ligações entre o aparato abstrato encontrado em livros e artigos e os artefatos empíricos pudessem surgir naturalmente das reflexões efetuadas; a elaboração de uma proposta de análise dos videoclipes, que desse conta das particularidades de compreensão que eram visadas no âmbito da pesquisa. O *corpus* empírico do estudo é constituído por um conjunto de dados extraídos de documentários, reportagens e outros textos midiáticos variados, além dos três videoclipes do Dream Team do Passinho analisados (*Todo Mundo Aperta o Play, Vida e De Ladin*).

Para ser satisfatoriamente apresentado em sua totalidade, o presente estudo foi dividido em cinco capítulos subsequentes. O capítulo que sucede esta introdução, “Todo mundo num ritmo só”, divide-se em três partes internas: a primeira trata de apresentar o fenômeno do passinho de forma detalhada, assim como descrever o trajeto profissional do Dream Team até o momento; a segunda seção efetua uma recuperação diacrônica dos traços que vêm sendo tensionados no sistema cultural do funk carioca desde os anos 1970, e do qual o passinho é uma das manifestações mais recentes; por fim, é realizada uma reflexão teórica acerca do conceito de periferia – que, em verdade, carrega significados em diversos níveis –, para que melhor se compreenda o território do qual o passinho se origina no âmbito da cultura. Este conjunto de questões é problematizado com o aporte de autores como Hermano Vianna (1997), Micael Herschmann (2005), Raquel Rolnik (1995) e Danielle Miranda da Silva (2011), entre outros. Em seguida, o terceiro capítulo trata dos pilares trabalhados na construção de um raciocínio teórico, dedicando uma de suas metades às ideias de Henry Jenkins (2009, 2014) e a outra aos conceitos fundamentais da semiótica da cultura. Além de Iúri Lotman (1996, 1999, 2003), tais conceitos são abordados a partir dos escritos de Irene Machado (2003, 2007) e Nísia Martins do Rosário e Lisiane M. Aguiar (2014). Em seguida, a quarta seção delinea a trilha metodológica que conduziu o trabalho do início ao fim. Aqui, as obras de Thiago Soares (2005, 2006, 2008, 2014) e

Arlindo Machado (2000) servem como base para a idealização de uma proposta de análise semiótica de videocliques. O quinto capítulo, “Esse baile vai tremer”, se lança ao empreendimento mais ousado da pesquisa: a análise dos três videocliques do Dream Team do Passinho, buscando nas peças audiovisuais sinais para a compreensão direta do processo cultural abordado. Por fim, as considerações finais sobre os resultados deste esforço de pesquisa estão ainda num sexto capítulo.

## 2. TODO MUNDO NUM RITMO SÓ

*Em cada cantinho do Rio de Janeiro tem um moleque de mola. Em cada esquina da Cidade Maravilhosa tem um moleque sinistro. Em cada viela de todas as comunidades do estado existe um som, o funk. Todos os holofotes estão nesse movimento: luz, câmera e ação. A nova geração de funkeiros carioca sofisticou e abençoou os antigos “um-dois pra lá, um-dois pra cá”. A coisa ficou mais séria do que imaginávamos. Estamos na era do quadradinho e do rabiscado; do sabará e da cruzada; do corte do Jaca, do divo e da novinha. Agora nossos corações podem apertar, mas só de emoção. Apertar, apenas por pulsação. Da dança. Apertar o play.*  
(Rafael Mike, em *De Ladin*)

Quando do início de seu processo de absorção pelo sistema cultural hegemônico, o passinho já revelava uma surpreendente potência estética e uma extensa popularidade junto a determinados segmentos da juventude urbana brasileira, especialmente na cidade do Rio de Janeiro. A fim de contribuir na compreensão de tal dinâmica de inserção, objetivo principal deste estudo, o presente capítulo divide-se em três partes, cada qual abordando um determinado viés do assunto. A primeira parte empreende uma aproximação geral na direção do fenômeno do passinho, através da delimitação dos traços estéticos deste sistema de dança e de como ele se insere no universo funk. Além disto, é feita uma recuperação diacrônica da trajetória do passinho e do grupo Dream Team do Passinho, baseada em informações encontradas nos documentários *A Batalha do Passinho* e *Da Cabeça aos Pés*, ambos lançados em 2013, assim como em reportagens jornalísticas e entrevistas com pessoas envolvidas no fenômeno. Em seguida, a segunda seção do capítulo efetua um resgate histórico do funk carioca desde os anos 1970, amparado essencialmente no trabalho do antropólogo Hermano Vianna (1997), com o intuito de uma contextualização mais profunda do universo artístico-cultural dentro do qual o passinho surge. Por fim, a terceira parte consiste numa problematização sobre as diferentes abordagens e implicações do conceito de periferia, território no qual floresce o passinho, utilizando as

ideias de autores como Raquel Rolnik (1995), Danielle Miranda da Silva (2011) e Lúri Lotman (1996).

## 2.1. O passinho e o Dream Team

O “passinho do menor da favela”, “passinho foda” ou simplesmente passinho, como se tornou conhecido Brasil afora, é um fenômeno cultural surgido nas comunidades periféricas da cidade do Rio de Janeiro a partir da década de 2000. O momento preciso em que o passinho começa a ser praticado pelos jovens destes lugares é desconhecido, mas a primeira referência direta à dança foi encontrada na música *Passinho do Menor da Favela*, lançada em 2008 pelos cantores de funk MC Vakão e Sabará. A faixa fez parte do show gravado para o DVD *Tsunami III*, produzido pela equipe de som Furacão 2000, e conta também com um videoclipe<sup>1</sup>.

Dispondo do funk carioca como trilha sonora, o passinho consiste num novo tipo de dança, que oferece uma ruptura estética em relação às coreografias previamente executadas pelos fãs do gênero. Antes do passinho, o funk era dançado de maneira mais lenta e com passos mais simples<sup>2</sup>, muitas vezes executados sincronicamente por grupos inteiros nos bailes. Neste período, o protagonismo na relação funk-dança pertencia às mulheres, cujo intenso movimento dos quadris ajudou a construir a imagem de sensualidade e erotismo à qual o gênero foi predominantemente atrelado pela mídia e pelos segmentos sociais externos às favelas. Talvez inconscientemente, talvez não, a verdade é que o passinho rompeu com estes pressupostos (sem no entanto extingui-los totalmente). No lugar das coreografias coletivas pouco elaboradas, entram o virtuosismo individual e a sofisticação técnica. Também o centro das atenções não são as garotas a rebolar, mas os jovens do sexo masculino:

Dançado principalmente por homens, quase sempre adolescentes ou crianças ("o menor", na gíria carioca), [o passinho] é dançado sem par, embora muitas vezes em conjunto, isto é, vários dançarinos evoluindo ao som de uma mesma música, no mesmo espaço, mas sem movimentos coletivos (coreografias ou

---

<sup>1</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=PGXd4kIOQ1s>>. Acesso em: 13 mar. 2015.

<sup>2</sup> O estilo tradicional de se dançar funk pode ser visto em diversos vídeos na internet, como por exemplo o disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=szWLY\\_-btrg](https://www.youtube.com/watch?v=szWLY_-btrg)>. Acesso em: 29 mar. 2015.

"passinhos" no sentido dos bailes charme e funk). (BOSCO, Revista de Dança, 2012)

O traço mais marcante deste novo sistema é a sua alta permeabilidade, através da qual a incorporação de passos e elementos de outras vertentes da dança por parte dos dançarinos torna-se característica primordial. De fato, o passinho evoluiu devido a esta intersecção de linguagens; a letra de *Passinho do Menor da Favela* já revelava a mistura como elemento fundamental do então recente fenômeno: “vem na dancinha do frevo com funk/ manda um passinho”. Como comprova o relato do MC e *videomaker* XXT no documentário *A Batalha do Passinho*, este hibridismo é a força motriz do sistema de dança: “Antigamente era só no pé, assim era passinho. Hoje em dia mistura tudo que é ritmo. E, mais pra frente, tu vai ver mais moleques misturando outros ritmos que tu não vai imaginar”. Ao dançar o passinho em casa, na rua ou nos bailes, cada indivíduo encadeia seus movimentos de improviso, elaborando sequências surpreendentes aos olhos do observador. Em entrevista para o mesmo filme, o dançarino João Pedro aponta de maneira ilustrativa as ferramentas com que são construídas as performances: “*Break*, frevo, *free step*, chão, caidinha, pulo, passada... e o molejo do samba também ajuda.” Outro dançarino confessa a influência de artistas estadunidenses como Michael Jackson (“um deus da dança”) e Usher.

Figura 1 – Dançarino de passinho em ação.



Fonte: <<http://www.cachoeiradoc.com.br>>.

De acordo com a perspectiva da semiótica da cultura - resgatada no Brasil por Irene Machado (2003, 2007) e que será esquadrihada no terceiro capítulo -, pode-se dizer que o que ocorre no caso do passinho é uma veloz *tradução* de diversas tradições da dança (e mesmo de outras linguagens corporais): no encontro do funk com o frevo, o *break*, o samba, o *kuduro* e demais sistemas, "nascem códigos culturais que funcionam como programa para ulteriores desenvolvimentos" (MACHADO, 2003, p. 30). O trecho do documentário *Da Cabeça aos Pés* que alterna cenas de dançarinos de passinho com *takes* de capoeiristas, bailarinos e *b-boys*<sup>3</sup> representa perfeitamente esta dinâmica. Não obstante, se entre as várias formas de arte "a dança parece ser a mais capaz de exprimir tanto as fortes quanto as simples emoções sem o auxílio da palavra" (MENDES, 1987, p. 10), resta imaginar o que os dançarinos do passinho estão dizendo através desta prática lúdica, antropofágica, uma enxurrada de informações "[...] voltada plenamente à realização da potência de um corpo, à alegria produzida por essa relação

---

<sup>3</sup> Como são chamados os dançarinos de break, "dança de passos quebrados e robóticos" (SALLES, 2007, p. 34) dançada ao som do rap que chegou ao Brasil nos anos 1980. O b-boy, junto do MC e do DJ, é um personagem icônico da cultura hip hop.

de um corpo consigo mesmo, com sua virtualidade desmedida” (BOSCO, Revista de Dança, 2012).

Enquanto a música funk do Rio de Janeiro tem sua origem relacionada ao rap (assunto que será abordado com maior atenção ainda neste capítulo), paralelos mais sutis entre o passinho e o *break* também podem ser traçados. De fato, ambos desenvolvem-se sob uma dinâmica na qual a criatividade individual é um elemento imprescindível, e nos dois casos são comuns os embates entre dançarinos para descobrir quem é o mais habilidoso. No Rio de Janeiro, como Leandra Perfect’s explica em *A Batalha do Passinho*, na maioria das vezes o duelo “já é marcado, mas tem baile em que você chega, e aí tá um dançarino dançando pra caramba, você olha assim, [...] chega perto e dança.” A vaidade e a preocupação com a vestimenta também são um denominador comum entre os dois universos. Assim como os *b-boys* adotam “uma indumentária específica – da qual bonés, roupas e tênis esportivos são o destaque” (SALLES, 2007, p. 29), os funkeiros revelam preferências análogas, consumindo marcas propagandeadas por astros do futebol como Nike e Adidas, de acordo com diversos depoimentos presentes em *A Batalha do Passinho*. Leandra Perfect’s diverte-se ao contar que os dançarinos “fazem sobrancelha, fazem cabelo, [...] toda hora querem se olhar”. João Pedro ressalta: “Cabelo, sobrancelha, boca, dente, [...] canela, joelho... não pode ficar nada *ruço*.” Segundo o dançarino Baianinho, “além das pessoas gostarem de ver você dançando, elas gostam de ver você também bem apresentável.” Ademais, tanto o passinho quanto o *break* são linguagens artísticas vindas da periferia de grandes cidades – uma, fruto das comunidades do Rio do século XXI; a outra, das festas em distritos nova-iorquinos como o Bronx durante as décadas de 1970 e 1980. A partir desta análise comparativa, é possível definir o passinho como um equivalente genuinamente brasileiro do *break* estadunidense – não para colocá-lo num patamar de inferioridade ou de dependência formal, mas a fim de ressaltar traços em comum que trespassam manifestações culturais oriundas de recortes espaço-temporais bastante distintos. É o que poeticamente indicava uma canção da banda carioca O Rappa, lançada em 1994, ao dizer: “tudo, tudo, tudo igual/ Brixton, Bronx ou Baixada”.

Deve-se ressaltar o fato de que o passinho, fenômeno periférico e funkeiro, desenvolveu-se inicialmente sem a mediação da mídia hegemônica. No lugar dos

veículos de imprensa e televisão, *sites* como YouTube, Orkut e Facebook tornaram-se os grandes canais de propulsão do fenômeno. Muitos dançarinos tiveram seu primeiro contato com a dança assistindo a vídeos *online*, como revelam diferentes relatos em *A Batalha do Passinho*. Com o tempo, tornou-se comum a publicação de filmagens caseiras em que dançarinos apresentavam passos recém criados. Estes vídeos, em sua maioria, apresentam baixa qualidade de imagem e som e utilizam os quartos ou salas das residências dos adolescentes como locação. No Orkut (rede social extinta em 2014), a comunidade “Passinho Foda”, que reunia vídeos, comentários de fãs e informações sobre eventos, chegou a contar com vários milhares de membros e tornou-se a principal aglutinadora dos envolvidos no fenômeno.

Não é que a internet tenha substituído ruas e bailes como território primário do passinho; antes disto, a importância do mundo virtual residiu na superação de barreiras fisicamente existentes. Segundo Leandra Perfect's em *A Batalha do Passinho*, “a internet foi fundamental porque não tinha como os garotos saírem da favela deles pra poder ir divulgar o trabalho deles em lugar nenhum.” O depoimento de Cebolinha, que atualmente lidera o grupo Bonde do Passinho, esclarece: “Eu estourei quando botei meu vídeo no YouTube, mas eu já tinha um nomezinho no Rio todo antes [...] Quando botei no YouTube, aí estourou de vez”. O documentário *Da Cabeça aos Pés*, gravado dois anos mais tarde, revela que vários dançarinos da *web* já haviam então adquirido *status* de celebridade, arrastando por onde passavam legiões de fãs (garotas e, minoritariamente, garotos) ávidos por autógrafos e fotografias junto dos ídolos. O adolescente Jeffinho Dancy, um dos astros do passinho, revela que seu nome havia sido até mesmo tatuado no corpo por algumas pessoas. Todos estes elementos tornam o passinho um fenômeno representativo do que o autor Henry Jenkins chamou de cultura da convergência (2009) e da conexão (2014), pilar teórico que será trabalhado no terceiro capítulo.

Um marco crucial na trajetória do passinho foi a realização, nos meses de setembro e outubro de 2011, da primeira Batalha do Passinho. Idealizada pelo ativista cultural Rafael Mike e pelo jornalista Julio Ludemir, a competição (similar aos torneios de *break* que ocorrem em inúmeros países) contou com três eliminatórias em diferentes bairros da zona norte do Rio de Janeiro e mobilizou milhares de participantes. A

Batalha foi o primeiro evento totalmente dedicado ao passinho, concentrando o espírito do movimento que crescia de forma difusa e descentralizada ao longo dos últimos anos. Logo após o duelo final, o campeão Jackson e o vice-colocado Cristian (de apenas 9 anos de idade), assim como o dançarino Gambá, foram convidados por um repórter para uma participação no programa *TV Xuxa*, então veiculado aos sábados na TV Globo. Pela primeira vez, a mídia de massas voltava seu olhar na direção do passinho. Era o começo da incursão do fenômeno no interior do sistema midiático hegemônico. A segunda edição da Batalha do Passinho, em 2013, já contava com melhor estrutura e o patrocínio da marca multinacional de refrigerantes Coca-Cola. Realizada no palco do programa *Caldeirão do Huck*<sup>4</sup> e transmitida para todo o país, a final foi vencida pelo dançarino Hiltinho Fantástico, de 16 anos. Após anos de intensa atividade na periferia carioca, o passinho era enfim apresentado ao resto do Brasil, através da televisão.

Atualmente, dos produtos culturais-midiáticos advindos do universo do passinho, o Dream Team do Passinho é o que detém maior sucesso e visibilidade. A verdade é que o grupo, desde o primeiro momento, já estava atrelado a uma estratégia publicitária: a divulgação do primeiro Baile do Passinho, grande evento realizado em novembro de 2013 na favela da Rocinha, zona sul do Rio. Uma reportagem do jornal *online* O Dia<sup>5</sup>, publicada dias antes da festa, explica:

O baile tem uma série de ações que englobam o universo do passinho. Haverá o Show dos Bondes, o Concurso Diva e Divo, e a Batalha dos Barbeiros. Para divulgar a festa, que é patrocinada por uma marca de refrigerantes [Coca-Cola], Rafael Dragaud formou o grupo Dream Team e dirigiu o vídeo viral 'Todo Mundo Aperta o Play'. O clipe virou um sucesso e o grupo, que também vai se apresentar no Baile do Passinho, está com a agenda lotada de shows.

Os dançarinos selecionados por Dragaud para integrar o Dream Team foram Hiltinho (campeão da segunda Batalha do Passinho), Lellêzinha (uma das raras meninas adeptas desta dança), Diogo Breguete, Bolinho, Rene e Pablinho Fantástico, além do criador e apresentador da Batalha Rafael Mike (escalado para dar voz às músicas, sem dançar). *Todo Mundo Aperta o Play*<sup>6</sup> consiste num *remix* em ritmo funk da música *Todo Mundo* (trilha de campanhas publicitárias da Coca-Cola relacionadas à

<sup>4</sup> Disponível em: <<http://globotv.globo.com/rede-globo/caldeirao-do-huck/v/hiltinho-fantastico-e-o-grande-vencedor-da-batalha-do-passinho/2582860>>. Acesso em: 29 mar. 2015.

<sup>5</sup> Disponível em: <<http://odia.ig.com.br/diversao/2013-11-14/quadra-da-academicos-da-rocinha-vai-sediar-o-primeiro-baile-do-passinho.html>>. Acesso em: 6 mai. 2015.

<sup>6</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=rrtFy5C02Pc>>. Acesso em: 22 mai. 2015.

Copa do Mundo de 2014), lançada em meados de 2013 e interpretada pela cantora Gaby Amarantos e a banda Monobloco. O videoclipe seminal do Dream Team do Passinho, publicado no canal do Baile do Passinho no YouTube, conta hoje com mais de 9,8 milhões de visualizações.

A partir de então, a presença do Dream Team do Passinho nos ambientes do *mainstream* midiático cresce gradualmente. Programas televisivos e radiofônicos, jornais, revistas e portais virtuais passam a contemplar o grupo em suas pautas. O ápice desta inserção nas lógicas do sistema cultural hegemônico acontece em 29 de abril de 2014, data em que a gravadora multinacional Sony Music anuncia a contratação do conjunto para a produção do seu álbum de estreia. Em junho, é publicado no YouTube - agora no canal oficial do grupo - o videoclipe de *Vida*<sup>7</sup>, versão funk do *single* homônimo lançado pelo cantor pop porto-riquenho Ricky Martin (também contratado da Sony Music). Apesar da fórmula parecida com a utilizada em *Todo Mundo Aperta o Play*, percebe-se uma mudança musical marcante: é a primeira vez em que Lellêzinha, além de liderar a coreografia executada no vídeo, divide os vocais da canção com Rafael Mike. O videoclipe intercala cenas dos membros do Dream Team, em locações na praia e na favela, com imagens extraídas do videoclipe original do astro estrangeiro (sem que haja, em nenhum momento, um encontro presencial entre ele e o grupo brasileiro). Hoje, *Vida* já contabiliza mais de 3,8 milhões de visualizações *online*.

Ao longo de 2014, as apresentações do Dream Team do Passinho em festivais de música e eventos de grande porte multiplicam-se. T tamanha visibilidade gera o convite aos dançarinos para participarem dos testes de elenco de *Malhação*, telenovela da TV Globo direcionada ao público adolescente. Lellêzinha, única integrante selecionada, encarna desde julho de 2014 a personagem Guta, também dançarina. Em março de 2015, o Dream Team publicou no YouTube o videoclipe da música *De Ladin*<sup>8</sup>, e que já conta com mais de 877 mil *views*. De produção mais elaborada, este é o primeiro clipe do grupo cuja canção não baseia-se em uma música previamente lançada por outro artista (diferentemente dos dois vídeos anteriores). De fato, a faixa *De Ladin* integra o álbum *Aperte o Play*, gravado e lançado no mesmo mês através da

---

<sup>7</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=6gqH9OIm05E>>. Acesso em: 22 mai. 2015.

<sup>8</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Tv3vriyEtR8>>. Acesso em: 22 mai. 2015.

Sony Music. No vídeo (cuja análise completa encontra-se no quinto capítulo deste trabalho), é possível perceber mudanças na formação do conjunto, mais enxuta após a saída de Bolinho e Rene em fins de 2014. Hoje, a página oficial do grupo no Facebook<sup>9</sup> possui mais de 260 mil fãs; o perfil no Instagram<sup>10</sup> conta cerca de 37 mil seguidores.

Figura 2 – Rafael Mike, Pablinho, Lellêzinha, Diogo Breguete e Hiltinho na capa do álbum *Aperte o Play*.



Fonte: <<http://www.facebook.com/DreamTeamdoPassinho>>.

## 2.2. Recuperação diacrônica do funk carioca

Para compreender como surge e amadurece um fenômeno com a complexidade do passinho, é importante situá-lo no eixo diacrônico de desenvolvimento do sistema cultural do funk no Rio de Janeiro. Como aponta o cineasta Emílio Domingos em entrevista disponível no YouTube, o surgimento do passinho

<sup>9</sup> Disponível em: <<http://www.facebook.com/DreamTeamdoPassinho>>. Acesso em: 22 mai. 2015.

<sup>10</sup> Disponível em: <<http://www.instagram.com/dreamteamdopassinho>>. Acesso em 22 mai. 2015.

é resultado de 40 anos de baile lá na cidade. É uma cultura que já existe há muito tempo, que se desenvolveu lá e que não para de se retroalimentar, apesar de toda a perseguição e preconceito de boa parte da população.

Segundo Hermano Vianna (1997, p. 24), o início do funk carioca remonta aos primórdios da década de 1970, quando foram realizados os primeiros Bailes da Pesada, no Canecão, na zona sul. Organizadas aos domingos pelo discotecário Ademir Lemos e pelo radialista Big Boy, estas festas atraíam milhares de pessoas de diferentes partes da cidade, que queriam se divertir ao som de *black music*, rock e pop. Gradualmente, foi se acentuando o caráter de lugar para dançar dos bailes, e o soul e o funk estadunidenses, "uma música mais marcada, portanto melhor para dançar" (VIANNA, 1997, p. 25), tornam-se os gêneros musicais predominantes nos *sets* dos DJs. A mudança de sede do Canecão, que ia tornando-se uma casa de shows intelectualizada e voltada principalmente aos concertos de MPB, rumo aos clubes suburbanos é um acontecimento marcante na trajetória do Baile da Pesada. A festa passa a acontecer num bairro diferente a cada fim de semana, e "uma legião fiel de dançarinos ia a todos os lugares, do Ginásio do América ao Cascadura Tênis Clube." (VIANNA, 1997, p. 25) Tem-se aí, finalmente, a aproximação espacial entre o baile funk e a periferia, território com o qual passará a ser marcadamente associado em diferentes níveis. O conceito de periferia será retomado com mais atenção ainda neste capítulo.

O passo seguinte no processo histórico de evolução do baile funk se dá quando diferentes grupos de frequentadores do Baile da Pesada resolvem organizar suas próprias equipes de som, para tocar em festas menores. De acordo com Vianna (1997, p. 25), o surgimento destas equipes - Revolução da Mente, Soul Grand Prix, Uma Mente Numa Boa e outras - em meados dos anos 1970 multiplica o alcance do funk carioca, colocando este universo para rodar cada vez mais rapidamente:

Mesmo com toda a precariedade, os anos 74/75/76 foram momentos de glória para os bailes. Uma equipe como o Soul Grand Prix, que cresceu rapidamente, fazia bailes todos os dias de segunda a domingo, sempre lotados. Existia uma grande circulação de equipes pelos vários clubes e de um público que acompanhava suas equipes favoritas onde quer que elas fossem, facilitando a troca de informações e possibilitando o sucesso de determinadas músicas, danças e roupas em todos os bailes. A divulgação dos locais das próximas festas era feita primeiro apenas com faixas colocadas em ruas de muito movimento e o anúncio feito pelos próprios discotecários no final de cada baile. Depois apareceram os prospectos e a publicidade na rádio Mundial. (VIANNA, 1997, p. 26)

Com reportagens sobre os bailes funk aparecendo em grandes veículos de imprensa do Brasil (festas do tipo já estavam acontecendo em cidades como São Paulo, Belo Horizonte, Salvador e Porto Alegre), a indústria fonográfica volta sua atenção para o fenômeno, ainda inexplorado comercialmente. São então produzidas e lançadas "coletâneas de grandes sucessos de baile, vendidas sob os nomes das equipes mais famosas" (VIANNA, 1997, p. 30): Soul Grand Prix, Dynamic Soul, Furacão 2000. Ademais, gravadoras investem dinheiro e esforço nas carreiras de *soulmen* e bandas *black* nacionais, como "União Black, Gerson King Combo, Robson Jorge, Rosa Maria, Alma Brasileira, além de nomes mais antigos como Tim Maia, Cassiano e Tony Tornado." (VIANNA, 1997, p. 30) Com raras exceções, as empreitadas do soul tupiniquim resultam num fracasso de vendas e os grandes selos perdem o interesse neste segmento, "argumentando que, se existe um bom público de funk no Brasil, ele não tem "poder aquisitivo" suficiente para comprar discos. (...) A imprensa também se cansou de novidades "black". O próprio "movimento" andava em baixa." (VIANNA, 1997, p. 31) As equipes de som aderem à febre nacional da discoteca, deixando o funk de lado por alguns anos. Neste período incomum, os jovens da zona norte e os da zona sul dançam ao som das mesmas músicas.

Na virada da década de 1980, a música disco perde força e o cenário volta a se compartimentar: a juventude de classe média passa a ter suas noites embaladas pelo *punk rock* e o *new wave*, enquanto os bailes suburbanos agora lotam ao som do charme (termo brasileiro para designar o R&B dos Estados Unidos), definido por Vianna (1997, p. 31) como "um funk mais "adulto", melodioso". Não obstante, em poucos anos o foco das equipes de som (sempre influenciadas pelo fluxo de novidades vindas do mercado musical estadunidense) passa do charme ao hip hop: agora o rap é o ritmo predominante. Ademais, "Paralelamente a essa transformação musical, apareceram as danças em grupo (as danças do "soul" eram mais improvisadas, individualizadas) e o novo estilo indumentário: os bermudões, os bonés etc." (VIANNA, 1997, p. 31) Além de um marco na história do baile, da moda e do comportamento suburbanos no Rio de Janeiro, a entrada em cena do hip hop representa muito mais: em termos musicais, é o primeiro contato dos funkeiros com as raízes estilísticas do que viria a se transformar no próprio gênero musical hoje chamado de funk carioca.

Figura 3 – Grupo executa coreografia sincronizada em baile dos anos 1980.



Fonte: VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*.

É importante um esclarecimento sobre a utilização do termo *funk* nos diferentes momentos deste trajeto cronológico. Primeiramente, ao longo das décadas de 1970 e 1980, a palavra é empregada de maneira mais abrangente, para descrever o sistema cultural que gira em torno dos bailes urbanos de música negra importada dos Estados Unidos (funk, soul, charme), com as equipes de som, tendências *fashion*, passos de dança, gírias e outros traços sógnicos de comportamento e linguagem. Entretanto, a partir de meados dos anos 1980, chega ao Brasil o rap, com suas batidas eletrônicas, as técnicas de *sample* e a figura do MC. Seduzidos pela empolgante novidade de som e estilo, alguns fãs dos bailes logo começam a compor e gravar suas próprias letras sobre *beats* de sucessos estrangeiros, especialmente aqueles do *miami bass*, um subgênero do rap surgido na Flórida. Ou seja: se por mais de uma década, os bailes funk cariocas tinham chacoalhado ao som de músicas cantadas em inglês, agora era a vez de brilharem os MCs oriundos do próprio público das festas, falando de assuntos relacionados ao cotidiano da juventude suburbana do Rio de Janeiro. A palavra funk, por conseguinte, passava também a denominar aquele novo tipo de música que

explodia nos alto-falantes das equipes de som. Não é à toa que *Rap do Salgueiro*, *Rap da Felicidade* e *Rap do Silva* são os nomes de alguns dos sucessos funk da década de 1990. Entretanto, na perspectiva semiótica sistêmica da cultura, esta foi uma intersecção pontual das fronteiras destas esferas, que permaneceram majoritariamente separadas. De fato, o baile funk e a cultura hip hop nunca foram muito próximos:

Apesar dos bailes suburbanos serem dedicados a esse tipo de música, são poucas as pessoas que utilizam a palavra hip hop. Funk, funk pesado, balanço são os nomes mais populares. Também não se pode dizer que o mundo funk do Rio faça parte de uma cultura hip hop. As roupas dos dançarinos cariocas não têm nada a ver com o estilo b-boy. As danças também são muito diferentes. O break chegou a ser divulgado pelos meios de comunicação de massa brasileiros (incluindo concursos de break em programas de televisão como Chacrinha ou Sílvio Santos), mas nunca se tornou popular nos bailes. (VIANNA, 1997, p. 34)

O rap foi absorvido pelos funkeiros como um novo dado musical, mas o sistema cultural do funk manteve-se em sua trajetória linear de desenvolvimento, enquanto o hip hop brasileiro expandia-se em outra esfera, com características marcadamente diferentes. Segundo o autor Rodrigo Lages e Silva (2006, p. 18), “o aspecto de “entretenimento” é o que aproxima o *funk* tradicional do *funk*-miami ou *funk*-carioca e que, por sua vez, diferencia os dois gêneros musicais anteriores do Hip Hop, uma vez que este foi adquirindo um estilo politicamente mais engajado.” Este teor festivo e descompromissado permanece presente no funk até os dias de hoje, e é um dos traços que abre as portas para o nascimento de linguagens lúdicas e pouco rígidas como a do passinho.

Neste momento, o funk carioca já ganhava contornos de gênero musical, e ao longo dos anos 1990 alguns artistas obtiveram sucesso em esferas espaciais e simbólicas externas à periferia do Rio<sup>11</sup>. Entretanto, ainda sem a popularização da internet (fator onipresente no século XXI, época em que surge o passinho), o baile permanecia como o ambiente supremo deste universo:

---

<sup>11</sup> Notadamente, a dupla Claudinho e Buchecha alcançou *status* de sensação nacional, através de canções com temáticas românticas e divertidas. Claudinho faleceu após sofrer um acidente de carro em julho de 2002. Buchecha continua em carreira solo até os dias de hoje. Durante uma participação sua em 2012 no programa *Encontro com Fátima Bernardes*, da TV Globo, foi reprisada uma reportagem sobre o sucesso da parceria com Claudinho, veiculada originalmente em 1997 no programa *Fantástico*. Disponível em: <<http://globoTV.globo.com/rede-globo/encontro-com-fatima-bernardes/v/fatima-relembra-reportagem-com-claudinho-e-buchecha-no-fantastico/2263411>>. Acesso em: 30 mar. 2015.

O baile é o principal espaço de consagração e expressão do funk. É importante não só considerar o baile, mas todo o ritual que o precede, bem como as relações que se estabelecem fora deste lugar e nele assumem formas diferenciadas. O baile é o epicentro, o espaço central, no qual se manifestam os mecanismos de inclusão e exclusão, onde se estabelecem os laços sociais e as disputas. (HERSCHMANN, 2005, p. 129)

A verdade é que o som baseado no *miami bass* não era ainda o funk carioca contemporâneo, consumido hoje em todos os estados do Brasil. Faltava um último passo para que o amadurecimento do gênero estivesse completo: o advento do *tamborzão*. Introduzido pelo produtor musical e DJ Luciano Oliveira em fins dos anos 1990 (como ele explica em entrevista disponível no YouTube<sup>12</sup>), esta percussão eletrônica inspirada nas batucadas do grupo Funk'n'Lata viria a se tornar a célula rítmica básica e o traço mais marcante do funk carioca produzido a partir da virada do milênio, substituindo os clássicos *loops* do *miami bass*:

Hoje, o tamborzão comanda o ritmo do funk, é a releitura brasileira dos beats norte-americanos que eram utilizados anteriormente. (...) Segundo o produtor e DJ Sany Pitbull, que começou na pioneira equipe Live e já fez várias turnês internacionais, “com o tamborzão a África falou mais alto”. Esse ritmo traz elementos das raízes musicais africanas pro funk carioca, como congas, tambor de candomblé, atabaques e berimbaus. Com o tamborzão os produtores desenvolveram um processo mais elaborado. (IVANOVICI, DoLadoDeCá, 2010)

Na década de 2000, o funk continuou seu processo de expansão dentro do Rio de Janeiro e no resto do país. Festas ao som do tamborzão aparecem na zona sul do Rio, seduzindo jovens das classes média e alta. A chegada da internet potencializa o alcance e a visibilidade do trabalho dos MCs, que passam a ser contratados para shows em bailes do Brasil inteiro - Mr. Catra, Tati Quebra-Barraco e o grupo Gaiola das Popozudas são alguns dos artistas que levam o gênero para outras regiões do país, apresentando músicas e shows de teor sexual, fato que fortalece a imagem do funk como um ritmo despudorado e libertino frente a outros estratos culturais. Nos últimos anos, grandes gravadoras têm contratado funkeiros como Naldo Benny (artista da Sony Music, a mesma do Dream Team do Passinho), Anitta e Ludmilla (ambas da Warner Music), que adotaram uma roupagem pop em suas músicas e obtiveram um sucesso comercial estrondoso. Além do passinho, fenômenos recentes como o funk ostentação (subgênero originário do estado de São Paulo) e o “passinho do Romano” (variante da

---

<sup>12</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=z1ZKRUakUgs>>. Acesso em: 30 mar. 2015.

dança surgida na periferia paulistana), também têm recebido uma considerável atenção do sistema midiático hegemônico. Tamanho crescimento passou a movimentar outros ramos relacionados ao mercado musical, como a produção profissionalizada de videocliques para a *web*<sup>13</sup>. Mesmo assim, a identificação com a periferia e as classes sociais mais baixas permanece um traço marcante deste universo.

### 2.3. Que periferia é esta?

Segundo Danielle Miranda da Silva (2011, p. 39), "o funk pertence ao grupo das expressões artísticas cuja identidade é espacialmente orientada, com representações definidas em grande parte a partir do local de onde fala". Via de regra, os enunciados relacionados ao funk carioca e seus derivados culturais, como o passinho, vêm situá-los no complexo território da periferia, descrevendo-os como frutos deste território e expressão cultural dos indivíduos e grupos tidos como periféricos. Entretanto, para os propósitos deste estudo, faz-se essencial o seguinte questionamento: afinal, de que periferia(s) estamos falando?

Parece promissor iniciar esta problematização pelo nível de análise que trata das condições socioeconômicas, das desigualdades materiais e espaciais, dos processos da própria organização humana dentro das grandes metrópoles capitalistas. A respeito disto, o pensamento da autora Raquel Rolnik (1995) é elucidativo:

Nas grandes cidades hoje, é fácil identificar territórios diferenciados: ali é o bairro das mansões e palacetes, acolá o centro de negócios, adiante o bairro boêmio onde rola a vida noturna, mais à frente o distrito industrial, ou ainda o bairro proletário. Assim quando alguém, referindo-se ao Rio de Janeiro, fala em Zona Sul ou Baixada Fluminense, sabemos que se trata de dois Rios de Janeiro bastante diferentes; [...] Podemos dizer que hoje nossas cidades têm sua zona sul e sua baixada, sua "zona", sua Wall Street e seu ABC. É como se a cidade fosse um imenso quebra-cabeças, feito de peças diferenciadas, onde cada qual conhece seu lugar e se sente estrangeiro nos demais. É a este movimento de separação das classes sociais e funções no espaço urbano que os estudiosos da cidade chamam de segregação espacial. (ROLNIK, 1995, pp. 40-41)

Cada uma destas "peças urbanas" carrega características próprias, por isso "Não se vê vitrinas de mármore, aço escovado e neon na periferia, nem lama ou falta d'água

---

<sup>13</sup> O site do jornal Folha de S. Paulo traz uma reportagem sobre o assunto. Disponível em: <<http://classificados.folha.uol.com.br/negocios/2015/03/1604597-crescimento-do-funk-cria-negocio-para-produtoras-de-clipes-assista.shtml>>. Acesso em: 30 mar. 2015.

no Leblon“. (ROLNIK, 1995, p. 41) No espectro geográfico do Rio de Janeiro, cidade que interessa a este estudo de maneira particular, esta periferia conceitual atualiza-se principalmente nas favelas e subúrbios das zonas norte e oeste (embora ache redutos de existência nas comunidades dos morros da zona sul, que agem como “bolhas” periféricas dentro da cidade “central”, dominada por classes economicamente superiores), além de municípios vizinhos como Duque de Caxias, Belford Roxo e Nova Iguaçu. Os habitantes desta periferia, funkeiros inclusos, são vistos pelo conjunto da sociedade como “pobres” que moram “longe”: sua renda os coloca num patamar de qualidade de vida inferior ao aceitável, enquanto seu local de residência os mantém distantes dos centros de produção de capital econômico, cultural, artístico, turístico<sup>14</sup>. Além disto,

Quando falamos em regiões nobres e regiões pobres, nos referimos a espaços equipados com o que há de mais moderno em matéria de serviços urbanos e espaços aonde o Estado investe pouquíssimo na implantação destes mesmos equipamentos. (ROLNIK, 1995, p. 52)

Apesar das efetivas políticas de redução da desigualdade que o poder público brasileiro vem implantando nos últimos anos, a familiaridade da população periférica ainda é com a ausência de infraestrutura, a escassez de opções institucionais de lazer e a criminalidade, ou seja, a violência nas suas mais variadas facetas. Todos estes elementos se interrelacionam e agem continuamente na construção da periferia como um dos componentes do espaço urbano.

Para além deste lugar delimitado por indicadores concretos, a periferia (e a cidade à qual pertence) apresenta-se também como um território subjetivo, atravessado pelas relações humanas e por códigos culturais marcantes. Os elementos materiais previamente citados configuram uma espécie de solo, que cobre-se por fluxos de semiotização e de significação partindo de todos os cantos.

Segundo Raquel Rolnik (1995, p. 68), de um ponto de vista externo ao estrato periférico (mas que por diversas vezes não deixa de ser reproduzida em seu interior),

---

<sup>14</sup> Em relação a isto, uma pesquisa de 2013 realizada pelo Ibope traz um dado interessante: 91% dos funkeiros, situados majoritariamente nas classes CDE, acreditam que estarão em uma situação economicamente melhor dentro de um ano. Disponível em: <[http://www.ibope.com.br/pt-br/Documents/tribos\\_musicais.pdf](http://www.ibope.com.br/pt-br/Documents/tribos_musicais.pdf)>. Acesso em: 24 mar. 2015.

tal ambiente é comumente rotulado como subnormal, como marginal, como má vizinhança. Esta fabricação perversa de estereótipos e preconceitos estende-se aos seus moradores:

Evidentemente para quem mora ali essa é a melhor maneira de conseguir morar em uma cidade cara e segregada. Isto implica ter de assumir a condição de não-cidadão, estigmatizado por se desviar da norma. A estigmatização destes "focos" de desvio faz parte do mecanismo poderoso de reprodução do modelo de cidade e cidadão - é a maioria integrada e "normal" que se identifica com a norma nesta operação de produção de significados. (ROLNIK, 1995, p. 68)

Estas processualidades que tensionam o cotidiano de uma "cidade [...] demarcada por cercas, fronteiras imaginárias, que definem o lugar de cada coisa e de cada um dos moradores" (ROLNIK, 1995, p.41) revelam-se de forma cortante em relatos como o de Paulo, jovem funkeiro e favelado, no documentário *Funk Rio* (1994):

Eu sou um cara negro, ele [um amigo de Paulo] é de cabelo enrolado... A gente vai pra zona sul, chega na zona sul passeando, eles acham que a gente *somos* ladrão. Por causa de quê? Porque é preto, é funkeiro, tá de cabelo enrolado. Acham que a gente vai roubar eles [...] O que me dá mais revolta é isso.

Para Paulo, a associação negativa que os habitantes da zona sul fazem entre ele e o crime é produto destas fronteiras simbólicas, que mantêm distantes os diferentes segmentos sociais. Deixada de fora da maior parte dos mecanismos maquínicos de capitalização econômica e simbólica que regem a sociedade, a periferia desenvolve seu próprio sistema cultural em paralelo, com hierarquias, códigos e estatutos diferentes dos da classe média tradicional, por exemplo. A vida ganha com assaltos a bancos ou tráfico de drogas, ainda que não seja regra, é adotada por inúmeros adolescentes como opção preferível às ocupações de baixo rendimento que os esperam no mercado de trabalho. Junto do vistoso aumento de renda, o bandido angaria também respeito, tornando-se um personagem admirado e temido dentro da comunidade. Reflexo disto seria o funk *proibidão*, "cujas músicas não podem ser divulgadas em CDs ou espaços públicos, por suas letras serem consideradas uma forma de apologia ao crime e ao criminoso." (LOPES *apud* SILVA, 2011, p. 44) Não obstante, nestes ambientes a música e a dança podem também configurar alternativas positivas de elevação de autoestima e *status* simbólico do jovem periférico entre seus iguais e também em

relação a agentes externos. No caso do passinho, esta função é confirmada pelo depoimento de Leandra Perfect's para o documentário *A Batalha do Passinho* (2013):

A mulherada, não sei por que, gosta de quem tem poder e quem se destaca. Então os meninos dançando chamavam atenção, aí ou você era dançarino ou era traficante. E quem tem poder hoje na favela, ou é dançarino ou é traficante.

De forma similar à marginalização material e simbólica da favela em relação à cidade “normal”, esta juventude sofre também uma “intensa associação à violência urbana, processo constante de estigmatização e demonização” (HERSCHMANN, 2005, p. 281). Segundo Micael Herschmann, há alguma coisa

de diferente na fala e nas atitudes de funkeiros [...], ao ponto de a opinião pública, ao contrário do tratamento dado aos grupos juvenis, especialmente das camadas médias, considerá-los uma importante ameaça à ordem urbana, sinônimo de delinquência juvenil. (HERSCHMANN, 2005, p. 282)

Finalmente, para os interesses específicos deste estudo, é importante apontar que o funk e o passinho nascem na periferia do sistema midiático-cultural hegemônico, periferia esta indissociável dos outros níveis de problematização já abordados, pois “Nesse campo, na configuração do social, é a cultura das mídias corporativas que ocupa posição privilegiada na comunicação de sentidos e códigos culturais” (SILVA, 2011, p. 22). De acordo com reportagem do site DoLadoDeCá, “No Brasil, a mídia em geral negou a existência desse cenário e, como outros estilos de música que vivem nos guetos, o funk carioca desenvolveu numa indústria paralela” (IVANOVICI, DoLadoDeCá, 2010). Sobre isto, Hermano Vianna (1997, p. 110) faz conclusão similar:

O baile funk não é um fenômeno antimeios de comunicação de massa ou algo do gênero. Essas festas desenvolvem apenas outros meios de comunicação, também de massa, que não estão atrelados às propriedades da indústria fonográfica multinacional, mas que também não se colocam contra essas prioridades nem tentam modificá-las. O mundo funk é um mundo “paralelo”, que se aproveita dos espaços deixados em branco pela indústria cultural [...]. (VIANNA, 1997, p. 110)

As rádios digitais, os canais de YouTube e as festas voltadas ao funk compõem um sistema periférico de produção de textos culturais, posto que a esfera midiática hegemônica é onde de fato se dão os macroprocessos de significação relacionados à maioria dos fenômenos socioculturais entre os quais existimos. Se comparada esta esfera com a noção de semiosfera proposta por Lúri Lotman (1996), “espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis” (LOTMAN, 1996, p. 12),

manifestações como o funk situam-se “en la periferia territorial, en la frontera del espacio cultural y mitológico” (LOTMAN, 1996, p. 14), enquanto o aparato midiático, localizado no centro do sistema, assume o papel de “santuario de las divindades <<culturales>> que organizan el mundo [...]” (LOTMAN, 1996, p. 14) Muitas vezes, o mecanismo midiático confunde-se com a própria cultura da qual é regulador simbólico, tal é a potência e o alcance deste sistema em todos os níveis da sociedade.

### 3. VEM AQUI DANÇAR TAMBÉM

*Hoje tudo é hi-tech, wi-fi, internet, bluetooth  
Mil grau, calor de proximidade digital  
(Emicida, em I Love Quebrada)*

No intuito de contribuir com os objetivos do presente estudo, o terceiro capítulo realiza um percurso de aprofundamento teórico descritivo e atento, dividido em duas partes. A primeira aborda os conceitos advindos do trabalho do pesquisador estadunidense Henry Jenkins, cujos livros *Cultura da Convergência* (2009) e *Cultura da Conexão* (2014) trazem reflexões fundamentais para a compreensão do cenário cultural e midiático do século XXI, no qual o fenômeno do passinho floresce e se expande e de cujas características serve como poderoso exemplo. Convergência midiática, cultura participativa e propagabilidade são algumas das ideias trabalhadas nesta seção. Em seguida, a segunda parte do capítulo apresenta o aporte teórico da semiótica da cultura, corrente de investigações desenvolvida a partir da segunda metade do século XX por estudiosos da antiga União Soviética. Os conceitos elaborados no âmbito da escola liderada por Lúri Lotman (1996, 1999, 2003), e resgatados com eficiência pela estudiosa brasileira Irene Machado (2003, 2007), auxiliam na problematização do passinho como texto cultural, assim como do trajeto que o fenômeno realiza dentro do sistema cultural hegemônico brasileiro. Na medida do possível, portanto, ambas as partes do capítulo relacionam diretamente as teorias abordadas com o objeto de estudo.

#### 3.1. Convergência midiática: o passinho propagável

Como o capítulo anterior procurou mostrar, o fenômeno do passinho tem como território natal a periferia da cidade do Rio de Janeiro: favelas e subúrbios às margens não somente do espaço geográfico, mas também dos sistemas econômico, social e cultural. Desvalorizada pelos demais estratos da sociedade, tal esfera permaneceu sempre apartada dos centros urbanos de produção capitalística, incluindo neste grupo os poderosos aparatos midiáticos, que constituem as estruturas de significação dominantes no âmbito da vida social contemporânea. Com isto, a internet foi o canal através do qual o passinho pôde multiplicar sua visibilidade e transcender seu ambiente

de origem, como apontam os diferentes relatos presentes nos documentários *A Batalha do Passinho* e *Da Cabeça aos Pés* (ambos de 2013). Quando faz o salto dos bailes funk para os espaços da mídia hegemônica, tornando-se atração de programas da televisão aberta e foco de interesse dos grandes veículos de imprensa, o passinho já conta com uma comunidade virtual ativa e pujante. Como sintetiza o antropólogo e cineasta Emílio Domingos, em entrevista de 2014<sup>15</sup>, “a internet é a alma da cultura [do passinho] [...] Não dá pra falar de passinho sem falar de internet”.

Neste sentido, as ideias de Henry Jenkins (2009, 2014) são fundamentais para compreender as intensas transformações que o cenário das mídias e da comunicação humana vem atravessando nos últimos anos, e que possibilitaram o início do percurso que o passinho tem realizado no âmbito do sistema cultural brasileiro. Uma delas é o florescimento da chamada *cultura da convergência*, dentro da qual os conteúdos de mídia passam a circular por uma rede variada de plataformas e os diferentes mercados midiáticos se interrelacionam, ao mesmo tempo em que se pode observar um “comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam” (JENKINS, 2009, p. 29). Para ele,

A convergência não depende de qualquer mecanismo de distribuição específico. Em vez disso, a convergência representa uma mudança de paradigma - um deslocamento de conteúdo de mídia específico em direção a um conteúdo que flui por vários canais, em direção a uma elevada interdependência de sistemas de comunicação, em direção a múltiplos modos de acesso a conteúdos de mídia e em direção a relações cada vez mais complexas entre a mídia corporativa, de cima para baixo, e a cultura participativa, de baixo para cima. (JENKINS, 2009, p. 325)

Em oposição às clássicas noções de passividade dos públicos frente à atuação da mídia de massas, um dos conceitos centrais deste novo momento de desenvolvimento da comunicação é o de *cultura participativa*, que refere-se às práticas de “uma variedade de grupos que funcionam na produção e na distribuição de mídia para atender a seus interesses coletivos [...]” (JENKINS; FORD; GREEN, 2014, p. 24). A popularização do acesso à internet a partir dos computadores domésticos e dos dispositivos móveis impactou solidamente a vida cotidiana da maioria dos cidadãos com relação ao consumo de conteúdos de mídia, às demandas de informação e às formas

<sup>15</sup> Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=N3vePeMu\\_ck](http://www.youtube.com/watch?v=N3vePeMu_ck)>.

de entretenimento; este processo, por conseguinte, vêm modificando profundamente o jogo contemporâneo de práticas e atividades sociais, tanto no nível cultural quanto no plano relacionado às empresas e aos negócios. É devido a isto que,

Nos últimos anos, vimos como os celulares se tornaram cada vez mais fundamentais nas estratégias de lançamento de filmes comerciais; como filmes amadores e profissionais produzidos em celulares competiram por prêmios em festivais de cinema internacionais; como usuários puderam ouvir grandes concertos e shows musicais; como romancistas japoneses serializam sua obra via mensagens de texto; e como gamers usaram aparelhos móveis para competir em jogos de realidade alternativa [...]. (JENKINS, 2009, p. 31)

No entanto, enquanto a retórica da revolução digital presumia que as antigas mídias seria substituídas pelas plataformas mais recentes, Jenkins (2009) aponta que o cenário da convergência estimula o surgimento de formas mais complexas de interação entre as novas e as antigas mídias. Na reflexão sobre os impactos que a coadunação entre os hábitos individuais e coletivos em mutação e as inovações tecnológicas que não param de se multiplicar será capaz de produzir nas estruturas mais enrijecidas da economia e da sociedade, ressalta-se que

A convergência não ocorre por meio de aparelhos, por mais sofisticados que venham a ser. A convergência ocorre dentro dos cérebros de consumidores individuais e em suas interações sociais com outros. Cada um de nós constrói a própria mitologia pessoal, a partir de pedaços e fragmentos de informações extraídos do fluxo midiático e transformados em recursos através dos quais compreendemos nossa vida cotidiana. Por haver mais informações sobre determinado assunto do que alguém possa guardar na cabeça, há um incentivo extra para que conversemos entre nós sobre a mídia que consumimos. [...] Nenhum de nós pode saber tudo; cada um de nós sabe alguma coisa; e podemos juntar as peças, se associarmos nossos recursos e unirmos nossas habilidades. A inteligência coletiva pode ser vista como uma fonte alternativa de poder midiático. (JENKINS, 2009, p. 30)

Obviamente não se está dizendo com isto que, na atualidade, todos os agentes envolvidos na dinâmica das mídias são equivalentes ou possuem a mesma força em potencial: “Corporações - e mesmo indivíduos dentro das corporações da mídia - ainda exercem maior poder do que qualquer consumidor individual, ou mesmo um conjunto de consumidores” (JENKINS, 2009, p. 30). Do mesmo modo, seria bastante ingênuo afirmar que o aumento de quadros interativos nos programas televisivos, que pressupõem a participação *online* dos telespectadores, e a crescente atenção dada aos usuários das redes sociais por parte das empresas de comunicação têm o objetivo

nobre de democratizar o funcionamento destas e incluir cada vez mais cidadãos nestes processos. A verdade é que

A indústria midiática está adotando a cultura da convergência por várias razões: estratégias baseadas na convergência exploram as vantagens dos conglomerados; a convergência cria múltiplas formas de vender conteúdos aos consumidores; a convergência consolida a fidelidade do consumidor, numa época em que a fragmentação do mercado e o aumento da troca de arquivos [digitais] ameaçam os modos antigos de fazer negócios. (JENKINS, 2009, p. 325)

Na perspectiva de Jenkins (2014), o clássico modelo de *distribuição*, no qual o movimento dos conteúdos midiáticos é parcial ou totalmente controlado pelos interesses comerciais que o geram e vendem, vem sendo abandonado, ou ao menos tem perdido terreno para um modelo mais descentralizado de *circulação*, “em que um mix de forças de cima para baixo e de baixo para cima determina como um material é compartilhado, através de culturas e entre elas, de maneira muito mais participativa (e desorganizada)” (JENKINS; FORD; GREEN, 2014, p. 24).

O passinho, que expandiu-se inicialmente através de espaços virtuais como o YouTube e o Orkut, é um exemplo especialmente útil na apreensão deste novo paradigma, no escopo do qual até mesmo adolescentes de baixa renda e residentes de bairros com escassa infra-estrutura têm as ferramentas para construir coletivamente um ambiente sólido tanto na esfera *online* quanto na *offline*, recheado por um potente fluxo de conteúdos criados, compartilhados e reinterpretados de maneira constante e intensa, e que originam tanto novas práticas culturais quanto formas inovadoras de negócios e de monetização. É o que mostra o documentário *Da Cabeça aos Pés* (2013), no qual Rafael Mike explica que os eventos promovidos por *web rádios* cariocas como a Rádio Mandela Digital<sup>16</sup> são capazes de reunir, por vez, alguns milhares de adolescentes ansiosos por autógrafos ou fotografias com seus ídolos da internet. Um destes astros, o dançarino Jeffinho Dancy estabelece: “O YouTube foi o que me fez”. Em verdade, tem-se hoje em dia uma quase plena atualização da urbanidade pós-moderna descrita por Raquel Rolnik (1995), de acordo com a qual,

nas grandes metrópoles informatizadas e ligadas às comunicações por satélite, elimina-se também a noção de espaço, de distância. Pode-se controlar a produção e distribuição de longe, pode-se estar presente estando a milhares de

<sup>16</sup> Site da Rádio Mandela Digital: <<http://www.mandeladigital.com.br>>.

quilômetros de distância. Imagem no vídeo, voz no telefone, mensagem no computador. (ROLNIK, 1995, p. 83)

Se, ao longo do tempo (e ainda hoje), a maior parte das pessoas veio desempenhando essencialmente uma função de recepção frente aos veículos de comunicação - “olhos pregados numa tela (em termos de televisão), traseiros afundados em poltronas (em termos de filmes ou esportes)” (JENKINS; FORD; GREEN, 2014, p. 23) -, o emergente modelo de circulação tem sido capaz de reposicionar os indivíduos nesta rede de processos. As funções do produtor e do consumidor de produtos de comunicação passam a se confundir, como atestam os vídeos amadores criados e publicados *online* pelos próprios dançarinos de passinho. O público, agora,

não é mais visto como simplesmente um grupo de consumidores de mensagens pré-construídas, mas como pessoas que estão moldando, compartilhando, reconfigurando e remixando conteúdos de mídia de maneiras que não poderiam ter sido imaginadas antes. (JENKINS; FORD; GREEN, 2014, p. 24)

A reflexão sobre a descentralização dos fluxos de mídia e o crescimento do poder dos usuários comuns remetem diretamente ao conceito de *propagabilidade*, cunhado por Henry Jenkins (2014) para auxiliar na compreensão do emergente modelo de circulação. A propagabilidade, simultaneamente,

se refere aos recursos técnicos que tornam mais fácil a circulação de algum tipo de conteúdo em comparação com outros, às estruturas econômicas que sustentam ou restringem a circulação, aos atributos de um texto de mídia que podem despertar a motivação de uma comunidade para compartilhar material e às redes sociais que ligam as pessoas por meio da troca de bytes significativos. (JENKINS; FORD; GREEN, 2014, pp. 26-27)

Concordar com a afirmação de que agora os conteúdos de mídia se propagam livremente - ou seja, de que podem ser impelidos através dos múltiplos canais existentes única e exclusivamente pelas vontades e pelos interesses dos internautas e das comunidades reunidas em torno de determinado assunto - é aceitar que a forma de se pensar sobre o funcionamento econômico da *web* também deve ser revista. Até então, as empresas e os agentes do marketing vinham elaborando produtos *online* baseados no conceito de *aderência*, que busca a “centralização da presença da audiência num local on-line específico para gerar renda com anúncios ou vendas” (JENKINS; FORD; GREEN, 2014, p. 27). De acordo com tal modelo, relacionado à já

citada noção de distribuição midiática, a mensuração do alcance de um site, por exemplo, assemelha-se ao monitoramento das audiências televisivas. Neste caso,

as impressões são mensuradas por quantas pessoas assistem a uma peça específica de mídia, ao passo que a aderência se refere aos mecanismos que motivam as pessoas a buscar um site em particular e passar algum tempo ali. Aplicando esse conceito ao design de um website, as empresas esperam obter audiência colocando material num local facilmente mensurável e avaliando quantas pessoas o visualizam, quantas vezes é visualizado e por quanto tempo os visitantes o visualizam. (JENKINS; FORD; GREEN, 2014, p. 27)

Com isto, ao objetivar a quantificação de visualizações e acessos individuais, o modelo da aderência acabou definindo também o que era considerado sucesso na *web*. Entretanto, por buscar o lucro através das “maneiras mais fáceis que as empresas encontraram de conduzir negócios on-line, em vez de capitalizar as maneiras como o público quer experimentar o material on-line e de fato faz isso” (JENKINS; FORD; GREEN, 2014, p. 28), a aderência vem tornando-se ineficiente e incompatível com o modelo de circulação, do qual a dispersão e a fragmentação dos materiais, o compartilhamento de conteúdos através das redes sociais e o fluxo livre de ideias são traços fundamentais. Jenkins (2014) compara os princípios da aderência com os da propagabilidade, expondo as diferenças cruciais entre os dois paradigmas. São características da aderência, por exemplo, a centralização dos conteúdos; a unificação das experiências; a interatividade pré- estruturada; a escassez de canais; as estratégias de marketing. Diferentemente disto, a propagabilidade funciona através da dispersão dos materiais; da participação livre dos internautas; do estímulo ao compartilhamento; da intermediação dos debates pela vontade autenticamente popular. No primeiro modelo, cada participante tende a desempenhar um papel estanque - produtor ou receptor - no processo de comunicação; no segundo, como já foi dito, “não apenas existe uma crescente colaboração entre esses papéis como, em alguns casos, uma perda da distinção entre eles” (JENKINS; FORD; GREEN, 2014, p. 31).

Em suma, enquanto a aderência opera principalmente sob as lógicas do marketing digital e dos interesses de *business*, a propagabilidade trata da atividade espontânea dos indivíduos em relação aos artefatos de mídia com os quais têm contato ou que até mesmo produzem. O modelo de propagabilidade pressupõe que “qualquer coisa que valha a pena ser ouvida circulará por meio de todos os possíveis canais

existentes, com o potencial de movimentar a audiência de uma percepção periférica do conteúdo para um engajamento ativo” (JENKINS; FORD; GREEN, 2014, p. 31), seja de forma autorizada ou não. Muitas vezes, o modelo de circulação acaba por demonstrar pouco respeito pelas regras do *copyright* e da propriedade intelectual. É por isto que, em muitos dos casos

em que as atividades de baixo para cima não foram comandadas pelos criadores de conteúdo, várias entidades corporativas rotularam muitas dessas atividades como “pirataria” ou “infração legal” - ainda que as formas não autorizadas de compartilhamento criem valor tanto para quem circula o material como para quem o cria [...]. (JENKINS; FORD; GREEN, 2014, p. 40)

São nítidas, afinal, as relações entre o fenômeno do passinho e as modificações que vêm acontecendo no âmbito da comunicação humana eletronicamente mediada, e que incluem o crescimento da cultura participativa, o fortalecimento do modelo de circulação midiática e a propagabilidade. Mesmo sem fazer parte, inicialmente, do conjunto de pautas priorizadas pela programação dos veículos corporativos de mídia - por se tratar de uma manifestação cultural periférica, marginalizada, originada por uma camada social sem grande poder econômico ou simbólico -, o passinho utiliza-se dos canais da internet, naturalmente mais democráticos, para se propagar de maneira intensa e descentralizada, até o momento em que as estruturas da indústria cultural são forçadas a voltar o seu olhar para o já popular fenômeno.

Os vídeos caseiros de passinho publicados aos montes em sites como o YouTube há alguns anos deram início, portanto, ao processo que culminaria nos belos videoclipes e nos shows em grandes palcos do Dream Team do Passinho, contratado da gravadora multinacional Sony Music. Em última análise, o grupo nada mais é do que o fruto do encontro entre as dinâmicas de propagação de determinados conteúdos (neste caso, o passinho) características das novas mídias e as clássicas estratégias de modulação estética e comercial das mídias corporativas e da indústria fonográfica.

### 3.2. A semiótica da cultura

Sob a perspectiva da semiótica da cultura, campo investigativo consolidado na segunda metade do século XX a partir da produção de autores liderados pelo russo Iúri Lotman, trabalha-se com o pressuposto de que a cultura é um conjunto de diversos

sistemas semióticos interrelacionados; “é a combinatória de vários sistemas de signos, cada um com codificação própria [...]” (MACHADO, 2003, p. 27). Visto de dentro de uma determinada cultura, o que está fora dela corresponde à esfera da *não-cultura*, composta de informação caótica, desorganizada, sem valor comunicacional. Mais do que mera consequência dos processos de estruturação da cultura, esta oposição é característica essencial de seu funcionamento, pois as duas são “esferas mutuamente condicionadas, dependentes uma da outra” (MACHADO, 2003, p. 101). A análise da história humana expõe tal dinâmica com clareza, a partir de exemplos como o da antiga civilização grega, espacial e culturalmente circundada pelo “mundo bárbaro”. Na sociedade contemporânea, posterior à ocupação total da superfície planetária por parte do homem, a oposição cultura/espço extracultural vem se dando de maneiras mais sutis, pulverizadas, mas não menos notáveis: há todo um “paradigma de espaços extraculturais (“infantil”, “étnico-exótico”, [...] “subconsciente”, “patológico” e outros). [...] Enfatize-se que, do ponto de vista “interno”, a cultura aparece como o membro positivo da já mencionada oposição” (MACHADO, 2003, p. 103). Como a problematização da periferia realizada no capítulo anterior dá a ver, este é um exemplo de esfera frequentemente colocada na posição extracultural (ou subcultural) pelos agentes que legitimam o sistema hegemônico. Logicamente, se observado desde uma posição “neutra”, o fenômeno da oposição cultura/extracultura não apresenta fatores positivos e negativos, ou lados valorativamente distintos. Ambas são, simplesmente, esferas dotadas de organizações diferentes.

Para tornarem-se parte da cultura, as informações devem estar codificadas por um ou mais sistemas sígnicos, ou linguagens. De acordo com a semiótica da cultura, a multiplicação de tais sistemas organizadores acontece de maneira intensa, limitada apenas pela própria capacidade criativa dos indivíduos e grupos. Tanto é que, para uma cultura definir-se como tal, “necessitaremos, como mecanismo mínimo, de um *par* de sistemas semióticos correlatos. [...] A busca da heterogeneidade de linguagens é uma característica típica da cultura.” (MACHADO, 2003, p. 122) A partir de tal perspectiva, Lotman elegeu a estruturalidade própria da língua natural como principal ferramenta para a análise desta miríade de outros códigos. Logo, a língua natural aparece como o único *sistema modelizante de primeiro grau*, “que funciona como

modelo universal para os sistemas modelizantes da comunicação mais vasta”. (MACHADO, 2003, p. 54) As demais linguagens da cultura - a dança, o cinema, a poesia, o teatro, a lei e tantas outras - são consideradas *sistemas modelizantes de segundo grau*, cuja organização depende da transferência da estruturalidade linguística, ou seja, da *modelização* pela língua natural. No conceito de modelização, portanto, tem-se um “instrumento teórico capaz de dar conta do deslocamento das investigações sobre um sistema de signos - os signos verbais - a outro - o vasto contingente de signos comunicativos não- verbais da cultura” (MACHADO, 2003, p. 51).

A ação dos sistemas modelizantes reflete-se nos textos, que podem ser definidos como os produtos das linguagens da cultura, materialidades observáveis que compõem o complexo tecido cultural. Deve-se notar, porém, que “Nem toda mensagem lingüística é um texto do ponto de vista da cultura, e [...] nem todo texto é uma mensagem correta na língua natural” (MACHADO, 2003, p. 113). Numa apresentação primordial do conceito, pontua-se que

para que un mensaje dado pueda ser definido como ‘texto’, debe estar codificado, como mínimo, dos veces. Así, por ejemplo, el mensaje definible como ‘ley’ se distingue de la descripción de cierto caso criminal por el hecho de que pertenece a la vez al lenguaje natural y al jurídico, constituyendo en el primer caso una cadena de signos con diversos significados, y en el segundo, cierto signo complejo con un único significado. (LOTMAN, 1996, p. 53)

De acordo com a semiótica russa, a linguagem e o texto desempenham três funções principais no funcionamento da cultura. A primeira delas é a função *comunicativa*, definida por Lotman (2003) como a mais superficial e a que pode ser melhor apreendida pelos métodos analíticos mais simples. Considerada pelos estudiosos durante muito tempo como a única atribuição dos sistemas linguísticos, a função comunicativa refere-se à transmissão, tão exata quando possível, de uma mensagem partindo de um emissor em direção a um destinatário, realizando um percurso no qual qualquer mudança implica num erro e numa distorção semântica. Para este intuito, os códigos descritivos e as metalinguagens da ciência seriam os mais eficazes, “puesto que sólo ellos garantizan incondicionalmente que el significado original se mantenga intacto” (LOTMAN, 2003, p. 2).

A segunda função dos sistemas semióticos, mais complexa, é a função *criativa*, pela qual um texto, para além de comunicar determinada mensagem, surge como

gerador de novos significados: “En el curso del funcionamiento cultural de un texto, su significado original se somete a reelaboraciones y transformaciones complejas, lo que provoca un incremento *de significación*” (LOTMAN, 2003, p. 3). Segundo Lúri Lotman (2003), um dos momentos em que tal processo pode ocorrer é quando determinado agente produz um texto num sistema até o momento desconhecido, e para decifrá-lo a audiência deve aprender uma nova linguagem, criada *ad hoc*. Tomado como exemplo, um fenômeno como o passinho será interpretado pela elite social brasileira de maneira diferente da que acontece entre os moradores das favelas onde surgiu. Cada leitura, cada recepção do texto deverá produzir novas e distintas significações, correspondentes aos inúmeros estratos da cultura. Tais “turbulências” na trajetória do texto, aqui, transformarão a informação de forma produtiva. De fato, “A função criativa é responsável pela auto renovação, pela edificação de novos textos, pois está em potência e pode se atualizar constantemente” (ROSÁRIO; AGUIAR, 2014, p. 6).

A terceira e última função dos textos da cultura é a *mnemônica*, ou de preservação da memória, já que

Traduzir um certo setor da realidade em uma das línguas da cultura, transformá-la numa informação codificada, isto é, num texto, é o que introduz a informação na memória coletiva. Nesse sentido, a afirmação segundo a qual vida nada mais é do que uma luta pela informação deve ser ampliada e complementada: a história intelectual da humanidade pode ser considerada uma luta pela memória. (MACHADO, 2003, p. 38)

A retrospectiva diacrônica do funk carioca realizada no capítulo anterior, por exemplo, expõe a extensa carga de “memória não-hereditária que garante o mecanismo de transmissão e conservação” (MACHADO, 2003, p. 38) transportada por fenômenos recentes como o passinho.

Relativamente aos textos e códigos componentes da cultura, duas dinâmicas aparentemente contrárias atuam, pois “Os sistemas individuais de signos, apesar de pressuporem uma certa imanência no que diz respeito à organização estrutural, funcionam somente em unidade; uns apóiam-se nos outros” (MACHADO, p. 99). Mesmo que o texto possa ser definido como uma formação finita e fechada em si mesma - conceituação que remete às *fronteiras* entre diferentes sistemas, noção retomada mais à frente neste capítulo -, deve-se ressaltar que “el mínimo generador textual operante no es un texto aislado, sino un texto en un contexto, un texto en

interacción con otros textos y con el medio semiótico” (LOTMAN, 1996, p. 62). O trabalho simultâneo destas duas dinâmicas faz com que a relação entre os sistemas seja imprescindível para o processo de semiose, mas também inscreve o fato de que “Nesse processo, dado que equivalência não é identidade, a tradução de um sistema de texto em outro sempre inclui um certo elemento de intraduzibilidade” (MACHADO, 2003, p. 126).

A relação do texto com o ambiente cultural que o envolve é de tal forma intrincada e de contornos tão fugidios que “em diferentes níveis a mesma mensagem pode aparecer como um texto, como parte de um texto ou como um conjunto complexo de textos” (MACHADO, 2003, p. 105). Se o passinho, como visto no capítulo anterior, é capaz de agir como mecanismo de produção de *status* e como signo de importância social do dançarino no âmbito do sistema da periferia (em oposição à vida do crime, por exemplo), ao ingressar no sistema cultural hegemônico muda de função, agindo como mais um texto de caráter artístico-comercial em meio a vários outros. Esta alternância semiótica torna-se especialmente clara se for aceita a ideia de

uma lei geral da evolução dos sistemas semióticos, de acordo com a qual um certo signo ou uma mensagem inteira (ou um fragmento de uma mensagem) pode ser incluído no texto de outro sistema de signo como parte constituinte, e por conseguinte, conservar-se como tal (a partir daí com uma mudança de função: estética e não mais mitológica ou ritual). (MACHADO, 2003, p. 107)

O espaço semiótico que envolve os sistemas de signos e os textos da cultura, o meio no qual as linguagens efetivamente conseguem desempenhar suas funções essenciais é denominado *semiosfera*. De acordo com Lúri Lotman (1996), autor que cunhou o conceito,

Se puede considerar el universo semiótico como un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos con respecto a los otros. Entonces todo el edificio tendrá el aspecto de estar constituido de distintos ladrillitos. Sin embargo, parece más fructífero el acercamiento contrario: todo el espacio semiótico puede ser considerado como un mecanismo único (si no como un organismo). Entonces resulta primario no uno u otro ladrillito, sino el «gran sistema», denominado semiosfera. La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis. Así como pegando distintos bistecs no obtendremos un ternero, pero cortando un ternero podemos obtener bistecs, sumando los actos semióticos particulares, no obtendremos un universo semiótico. Por el contrario, sólo la existencia de tal universo —de la semiosfera— hace realidad el acto sígnico particular. (LOTMAN, 1996, p. 12)

Enquanto a biosfera responde à “instância da vida biológica e das áreas habitáveis da crosta terrestre; do *habitat* dos ecossistemas nos quais os seres vivos interagem” (RAMOS *et al.*, 2007, p. 34), os diversos sistemas de signos por sua vez coexistem e coevoluem na semiosfera, “um espaço potencial, organizado em um *continuum* semiótico” (RAMOS *et al.*, 2007, p. 34). A semiosfera dispõe de uma hierarquia complexa, devido à organização dinâmica das linguagens culturais, pela qual “se divide em estruturas nucleares e periféricas que se movimentam no espaço semiosférico, gerando áreas de tensão [...] onde as linguagens que estão no centro tendem para a periferia e as que estão na periferia, para o centro” (RAMOS *et al.*, 2007, pp. 35-36). No âmbito do presente estudo, a noção de semiosfera pode ser aplicada especificamente para a apreensão do sistema cultural hegemônico brasileiro, fortemente regulado pelos enunciados midiáticos, já que

todos los niveles de la semiosfera —desde la persona del hombre o del texto aislado hasta las unidades semióticas globales— representan semiosferas como si puestas una dentro de la otra, cada una de ellas es, a la vez, tanto un participante del diálogo (una parte de la semiosfera) como el espacio del diálogo (el todo de la semiosfera), cada una manifiesta la propiedad de ser derecha o ser izquierda y encierra en un nivel más bajo estructuras derechas e izquierdas. (LOTMAN, 1996, p. 25)

Pode-se afirmar que a ideia central da semiosfera é a compreensão das informações existentes no mundo; o processo de renovação e evolução de um sistema cultural depende do ingresso de novos dados em seu espaço semiosférico. Por conseguinte, para penetrarem neste território os textos devem ser indispensavelmente traduzidos a uma das linguagens internas da semiosfera. Em relação a esta negociação intensa entre os espaços interno e externo da semiosfera, torna-se fundamental a introdução do conceito de *fronteira* proposto pela abordagem semiótica da cultura:

Así como en la matemática se llama frontera a un conjunto de puntos perteneciente simultáneamente al espacio interior y al espacio exterior, la frontera semiótica es la suma de los traductores-«filtros» bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiosfera dada. El «carácter cerrado» de la semiosfera se manifiesta en que ésta no puede estar en contacto con los textos alosemióticos o con los no-textos. (LOTMAN, 1996, p. 12)

A fronteira, então, não age como uma linha divisória rígida entre os textos e sistemas, mas como “aquele segmento de espaço onde os limites se confundem, adquirindo a função de filtro” (MACHADO, 2003, p. 164). Como reafirmam Nísia Martins

do Rosário e Lisiane M. Aguiar (2014, p. 8), “A fronteira, portanto, é móvel e flexível, funcionando como um filtro e, ao mesmo tempo, como um elaborador de adaptações desses dois espaços [o interno e o externo]”. É importante observar que estruturas fronteiriças desta espécie encontram-se não apenas na borda externa de uma dada semiosfera, mas também em seu interior:

Así pues, la semiosfera es atravesada muchas veces por fronteras internas que especializan los sectores de la misma desde el punto de vista semiótico. La transmisión de información através de esas fronteras, el juego entre diferentes estructuras y subestructuras, las ininterrumpidas «irrupciones» semióticas orientadas de tal o cual estructura en un «territorio» «ajeno», determinan generaciones de sentido, el surgimiento de nueva información. (LOTMAN, 1996, p. 17)

Ao mesmo tempo em que as estruturas culturais situadas no centro tendem à rigidez e ao diálogo reduzido com os novos dados, “as zonas periféricas da semiosfera estão mais disponíveis e aptas para realizar a tradução do seu mundo exterior ao seu mundo interior e vice-versa” (ROSÁRIO; AGUIAR, 2014, p. 8). Os textos que circulam neste estrato, “Al intervenir como «ajenos» para el sistema dado, [...] cumplen en el mecanismo total de la semiosfera la función de catalizadores” (LOTMAN, 1996, p. 17). Ou seja, o mesmo processo dual - imanência e intersecção - associado aos textos pode ser observado em todos os níveis da semiosfera. Tal tensionamento entre o desenvolvimento contínuo e regular (central) e as rupturas bruscas de sentido (periféricas), problematizadas por Lotman (1999) como momentos de *explosão*, é regra primordial do funcionamento dos sistemas culturais. A explosão semiótica, na qual a função criativa dos textos encontra o seu ápice, acontece

nos momentos em que os sistemas são atravessados pela imprevisibilidade em velocidade elevada, causando rupturas nos modos de decodificação da linguagem e obrigando a uma nova fase: de ressignificação e de reorganização dos códigos. [...] coloca em jogo um conjunto de possibilidades das quais apenas uma se realiza provocando a superação da resistência exercida pelos sistemas, assim deve provocar mudanças estruturais, novas realidades, mas ao fim do processo a imprevisibilidade é substituída pela regularidade. Ocorre, a nosso ver, uma reterritorialização dos sentidos. (ROSÁRIO; AGUIAR, 2014, p. 10)

Rosário e Aguiar (2014), todavia, sustentam a afirmação de que no âmbito do sistema cultural regulado pela mídia hegemônica (esfera que a este trabalho interessa sobremaneira) inexitem irrupções de sentido verdadeiramente explosivas, pois, “Prevalecendo as regularidades e as normas, há pouco espaço para as

imprevisibilidades, para a possibilidade de explosão e para uma genuína função criativa da linguagem” (ROSÁRIO; AGUIAR, 2014, p. 12). A estrutura dos videocliques do Dream Team do Passinho, que submetem-se a modelos já legitimados pela indústria audiovisual, é capaz de exemplificar o fato de que, “quanto mais “midiatizado” for o sujeito emissor, mais o vídeo se enquadra às regras e gramáticas dos meios massivos, constituindo-se pelos códigos já estabelecidos” (ROSÁRIO; AGUIAR, 2014, p. 11). Ainda que também possam engendrar o novo, o inesperado em determinados níveis,

os textos midiáticos destinados a grandes públicos funcionam dentro de um sistema que busca aplanar as contradições dos códigos, das estruturas, das linguagens, eliminando as contradições que aparecem na sua inevitável dinamicidade. O motivo principal disso parece ser a manutenção da audiência e, por consequência, do investimento financeiro de anunciantes – sobretudo nas tevês abertas.” (ROSÁRIO; AGUIAR, 2014, p. 11)

A partir disto, em vez da explosão como posta por Lotman (1999), no interior do sistema midiático ocorreriam então os chamados processos de *implosão*,

considerando que a cadeia de causa e efeito deve ser preservada; o imprevisível é controlado de forma rápida transformando-se em regularidade; os códigos são ajustados com prudência; os formatos permanecem os mesmos por muito tempo; as alterações não podem ocorrer em grande escala, mas têm que ser programadas e avisadas; enfim, os tensionamentos e as interseções são diminuídas para estabilizar uma dinâmica veloz. (ROSÁRIO; AGUIAR, 2014, p. 13)

Adaptada para adequar-se aos mecanismos de controle da mídia de massas, a implosão é a versão planejada e aceitável da explosão de significados, e seus efeitos “tendem a ficar restritos aos limites da emissora, a qual vive um tensionamento interno, mas não tensiona o público, a sociedade a não ser de forma muito gradual” (ROSÁRIO; AGUIAR, 2014, p. 13).

Ao priorizar a produção de textos com base em “signos de consenso” (ROSÁRIO; AGUIAR, p. 15), o sistema midiático revela uma das estratégias utilizadas para “conservar seu estado de hegemonia, dominância e conseqüente aceitação por parte do público” (ROSÁRIO; AGUIAR, p. 14). O passinho, fenômeno cujo *background* socioterritorial - abordado no capítulo anterior - é costurado por poderosos fluxos de significação que o colocam bem distante dos padrões modulados pelo centro da semiosfera hegemônica, ao ingressar no perímetro desta certamente não permanece imune ao crivo modelador que se impõe.

#### 4. QUEBRANDO DE LADIN

*Penso, existo, evoluo  
Analiso, pesquiso, reconstruo  
Insisto, resisto e assim continuo  
(Kamau, em *Evolução na Locução*)*

O presente capítulo pretende delinear o percurso metodológico empreendido na realização deste estudo, expondo e esclarecendo os pormenores das diferentes etapas atravessadas no processo de produção tanto dos capítulos anteriores como do quinto e último capítulo. Para isto, o quarto capítulo divide-se em três seções internas. A primeira delas aborda o desenrolar da pesquisa documental e do levantamento de dados midiáticos realizado sobre o tema do estudo; a segunda trata de explicar o processo de construção da pesquisa teórica que proporcionou o embasamento necessário para o desenvolvimento do trabalho. A terceira parte, por sua vez, resgata os apontamentos do autor Thiago Soares (2005, 2006, 2008, 2014) acerca dos videoclipes e das possibilidades de investigação relacionadas a eles, a fim de aproximar tal campo do escopo empírico central deste trabalho; em seguida, expõe a proposta de análise dos videoclipes do Dream Team do Passinho a ser executada no quinto capítulo, e que foi elaborada especificamente para atender aos objetivos do estudo.

##### 4.1. Levantamento de dados e pesquisa documental

Para o aprofundamento no universo do passinho e do funk carioca, imprescindível ao trabalho, foi realizado um amplo levantamento de materiais relacionados a estes temas, a fim de que se obtivesse subsídio intelectual para a compreensão das dinâmicas culturais aqui estudadas e para a contextualização da trajetória do fenômeno e do grupo Dream Team do Passinho. A fase mais intensa desta etapa estendeu-se do segundo semestre de 2014, anterior ao início da produção textual, até o período de elaboração do segundo capítulo – parte do texto focada diretamente na contextualização através destes dados. Entretanto, tal monitoramento se manteve ativo durante todo o período da pesquisa, posto que os fatos e novidades

relacionados ao Dream Team continuam a surgir continuamente em 2015. Uma fonte fundamental de informações acerca do passinho foi o documentário *A Batalha do Passinho*, adquirido por correio no formato DVD junto à produtora Osmose Filmes (e de nenhuma outra maneira disponível na região de Porto Alegre) e assistido repetidas vezes, no intuito de uma absorção completa e do registro por escrito dos trechos mais relevantes à pesquisa. Os documentários *Da Cabeça aos Pés*, encontrado no site do canal de televisão por assinatura GloboNews<sup>17</sup>, e *Funk Rio* foram outras fontes importantes e submetidas a processos de decupagem semelhantes. Para além dos três filmes citados, a *web* foi o canal mais utilizado para a obtenção de dados sobre o passinho. Através da busca de palavras-chave como *passinho*, *batalha do passinho*, *baile do passinho*, *dream team do passinho*, *rafael mike*, *lellêzinha*, *origem do funk* e *tamborzão* (entre outros termos extraídos dos documentários), foi encontrado um vasto material, composto por notícias, comentários, vídeos e fotografias extraídos de diferentes sites. Os *links* para tais conteúdos foram salvos e organizados de forma a proporcionar fácil acesso a eles quando necessário, catalogados em grandes categorias - *Passinho*; *Dream Team do Passinho*; *Funk carioca* e *Outros* - numa tentativa de prever de que maneira um ou outro material poderia melhor colaborar na construção do raciocínio analítico.

Procurou-se manter um equilíbrio entre a procura de artigos emitidos por plataformas jornalísticas ou especializadas em crítica cultural (em tese melhor apurados e com credibilidade de nível profissional), e de conteúdos publicados pelos próprios protagonistas e entusiastas do passinho em redes sociais e sites como o YouTube. De qualquer forma, a experiência do levantamento de dados para esta pesquisa foi ela própria uma evidência do momento de convergência midiática e do lugar expressivo que a internet ocupa hoje na cultura participativa, aspectos abordados no capítulo anterior.

---

<sup>17</sup> Disponível em: <<http://globosatplay.globo.com/globonews/v/3171529>>.

## 4.2. Pesquisa teórica

Após os primeiros contatos com o fenômeno do passinho em seus diferentes desdobramentos e as primeiras reflexões na direção de um problema de pesquisa, foi-se em busca de um escopo teórico capaz de embasar o processo científico que começava a se desenhar. Ao tratar de algo que nasce dentro do universo do funk e dos bailes do Rio de Janeiro, era indispensável visitar *O mundo funk carioca* (1997), de Hermano Vianna, livro que forneceu o eixo central da recuperação diacrônica do gênero feita no segundo capítulo. Também *O que é cidade* (1995), de Raquel Rolnik, foi deveras valioso na apresentação da periferia e na leitura do tecido urbano contemporâneo. A literatura relacionada à semiótica da cultura foi utilizada pela eficiência com que descreve as diferentes esferas da cultura e como os textos interagem e se movimentam através de suas intersecções: de Iuri Lotman, os livros *La semiosfera I* (1996) e *Cultura y explosión* (1999); de Irene Machado, *Escola de semiótica* (2003) e *Semiótica da cultura e semiosfera* (2007). Com a identificação do papel fundamental da internet no desenvolvimento do passinho, viu-se no trabalho do estudioso estadunidense Henry Jenkins voltado ao atual cenário midiático e cultural outro aporte importante; além do já consagrado livro *Cultura da convergência* (2009), muito utilizado no campo da Comunicação e nas investigações sobre a cultura participativa e as novas mídias, o seu recém lançado *Cultura da conexão* (2014) parecia comungar perfeitamente com os objetivos visados. Já num estágio mais avançado do estudo, após a decisão pela análise dos vídeos do Dream Team do Passinho, buscou-se nos diversos artigos produzidos por Thiago Soares (2005, 2006, 2008, 2014) um caminho para a elaboração de uma proposta de análise satisfatória, que dialogasse com a base teórica já abordada.

## 4.3. O formato videoclipe: uma proposta de análise

Pelo fato de que o passinho manifesta-se essencialmente na dimensão do visual, do visível (corporificado em uma forma de dança, que vem acompanhada de uma gama de trejeitos e modos de agir e vestir característicos), o seu processo de penetração no

sistema midiático hegemônico será problematizado através da análise dos três videoclipes do Dream Team do Passinho, no próximo capítulo. Assim, uma perspectiva teórica do videoclipe foi considerada importante como mecanismo acionador da metodologia.

De acordo com Arlindo Machado (2009, p. 173), o videoclipe pode ser definido como “um formato [audiovisual] enxuto e concentrado, de curta duração, de custos relativamente modestos se comparados com os de um filme ou de um programa de televisão, e com um amplo potencial de distribuição”. Embora existam caminhos inventivos que possibilitam produções mais ousadas e inovadoras dos pontos de vista técnico, estético e semiótico, em sua maioria os clipes são de fato “peças promocionais, produzidas por estrategistas de *marketing* para vender discos” (MACHADO, 2009, p. 173).

Thiago Soares (2005, 2006, 2008, 2014) é um dos autores que vêm trabalhando na idealização de uma metodologia de análise capaz de dar conta das especificidades e singularidades que perpassam a existência do videoclipe em diferentes níveis. Para ele,

A investigação acerca do videoclipe deve estar articulada a reconhecimentos de sua dimensão enquanto produto midiático que detém um invólucro formal e uma circulação específica. Isto significa afirmar que o seu estudo pressupõe investigações de ordens semiótica e cultural. Investigar a complexidade do videoclipe não deve se esgotar na delimitação de uma cartilha de modos de operação, por exemplo, de planos, de formatos de edição ou de relações dadas entre letras da canção e clipe, embora saibamos da importância [...] do processo de decupagem de vídeos como uma etapa fundamental da apreensão das estruturas formais presentes no audiovisual. (SOARES, 2005, p. 2)

Nessa perspectiva, uma análise de videoclipes consistente deverá levar em conta que a produção destes textos é fortemente modulada pelas estruturas “invisíveis” da indústria fonográfica e pelos códigos atrelados aos diferentes gêneros musicais da esfera pop<sup>18</sup>; ou seja, deverá “reconhecer que o lugar de onde emanam os conceitos acerca da concepção deste audiovisual são a canção e os sistemas produtivos da

---

<sup>18</sup> Os estudos de autores como Thiago Soares e Arlindo Machado baseiam-se ainda no paradigma da *distribuição* midiática predominante no final do século XX, quando os videoclipes custavam muito caro (fato que limitava tais produções aos artistas das grandes gravadoras) e canais de televisão como a MTV monopolizavam sua difusão. A partir dos anos 2000, entretanto, o cenário vem se modificando, com a proliferação de clipes produzidos por artistas independentes e consumidos por internautas que já nem assistem à televisão *offline*. Não obstante, a reflexão sobre os gêneros musicais e os clipes segue válida.

música popular massiva [...]” (SOARES, 2006, p. 2). Em verdade, a própria inscrição de determinada música num ou noutro gênero não é definida estritamente pelos traços formais da canção, mas por “uma espiral que vai dos aspectos ligados ao campo da produção às estratégias de leitura inscritas nos produtos midiáticos” (SOARES, 2008, p. 98). Com isto, cada gênero musical tende a receber um *semblante* próprio, e os materiais relacionados aos artistas inseridos em certo gênero em geral dialogam com este código, composto por uma série de “elementos visuais, codificações de figurinos, direção de arte ou cenários enunciados ao longo da trajetória, bem como dados biográficos, imagens que circulam na imprensa, capas de álbuns [...]” (SOARES, 2005, p. 11). No caso do videoclipe, que busca “traduzir” os textos musicais numa linguagem audiovisual, tais elementos não deixam de servir como “balizas imagéticas” (SOARES, 2005, p. 11) anteriores à sua produção. Por exemplo,

As regras econômicas de gêneros podem determinar no videoclipe o uso de suportes filmicos ou videográficos, a visualidade de elementos condicionantes de ordem artística (direção de arte, decoração de set, uso de aparatos de direção de fotografia, figurino, maquiagem) e as estratégias de pós-produção (interferências gráficas, uso de filtros e elementos plásticos, entre outros), dependendo da localização do clipe na cadeia produtiva da indústria fonográfica. (JANOTTI JÚNIOR; SOARES, 2008, p. 100)

A fim de desenvolver um processo de análise das problemáticas do videoclipe, introduz-se o fértil conceito de *performance*, mecanismo que funciona a partir de “um material expressivo significativa que deverá produzir sentido em consonância com questões de ordens cultural e contextual” (SOARES, 2008, p. 7). A performance da canção, por sua vez, compreende o

conjunto significativa de uma canção que se presentifica produzindo sentido a partir de uma enunciação. No campo da música popular massiva, esta enunciação da canção se faz de maneira midiática, estando disponível em inúmeros contextos distintos. (SOARES, 2008, p. 7)

Logo, os videoclipes “performatizam as canções que os originam, propondo uma forma de “fazer ver” a canção” (SOARES, 2008, p. 7) a partir tanto dos códigos relacionados ao fazer musical propriamente dito, quanto aos ligados aos gêneros musicais e às estratégias comerciais da indústria. Ao analisar um clipe, portanto, o investigador deve estar atento às gramáticas que moldam a performance da canção e a relação entre som e imagem, atualizada em posturas, vozes, danças, figurinos, cenários, etc. Em suma,

aliar os elementos plásticos/midiáticos da canção aos elementos imagéticos do videoclipe permite ao analista a compreensão de como a produção de sentido dos produtos midiáticos passa por uma complexa rede sócio-semiótica, caracterizada tanto por elementos expressivos das produções comunicacionais quanto por suas configurações como expressões das indústrias culturais. (JANOTTI JÚNIOR; SOARES, 2008, p. 106)

A análise dos videoclipes do Dream Team do Passinho tomará emprestado parte do que é proposto por Thiago Soares, especialmente no que tange à identificação dos elementos imagéticos que compõem as peças. Posto que o passinho manifesta-se na forma de dança, e traz junto trejeitos, posturas e modos de vestir e se comportar característicos, a investigação realizada no próximo capítulo se deterá na performance dos clipes enquanto “camada visual”, [...] [que] articula uma forma de enxergar a canção dentro dos seus sistemas produtivos” (SOARES, 2014, p. 327). Inspirado pelos estudos da semiótica da canção e dos gêneros musicais, Soares parte da apreensão da *canção popular massiva* no âmbito do pop – definido como o conjunto das “expressões musicais surgidas no século XX e que se valeram do aparato midiático contemporâneo, ou seja, técnicas de produção, armazenamento e circulação tanto em suas condições de produção quanto em suas condições de reconhecimento” (JANOTTI JÚNIOR; SOARES, 2008, p. 92) – para então observar o videoclipe e como ele dá a ver letra e música previamente compostas. Da perspectiva aqui adotada, no entanto, não considera-se o funk como um destes gêneros privilegiados em termos de exposição midiática e reconhecimento cultural; ademais, o surgimento do passinho *não sucedeu* as músicas do Dream Team: são as faixas do álbum *Aperte o Play* que vieram depois. Assim, a trajetória cultural do texto da dança em si permanecerá como eixo central da presente análise, dando continuidade ao processo desencadeado nos capítulos anteriores com o aporte da semiótica da cultura e dos conceitos da cultura da conexão.

A análise dos três videoclipes – *Todo Mundo Aperte o Play* (2013), *Vida* (2014) e *De Ladin* (2015) – será realizada a partir da relação entre três instâncias metodológicas, propostas como estratégia efetiva para dar conta dos elementos considerados mais relevantes no processo de resolução da problemática principal deste estudo: compreender de que maneira(s) o fenômeno do passinho é absorvido pelo sistema midiático hegemônico. Uma destas instâncias, portanto, será a que trata dos *elementos técnicos* dos videoclipes (fotografia, movimento, direção de arte, montagem, entre

outros), intrínsecos a este formato audiovisual. A segunda instância preocupa-se com os *traços culturais* que dizem respeito à trajetória do passinho, buscando verificar se, quando e como estes traços se revelam no *corpus* empírico. Para isto, se utilizará de conceitos como *linguagem*, *fronteira*, *modelização* e *semiosfera*, relacionados ao escopo teórico da semiótica da cultura, já previamente apresentado. A instância restante, então, trata da observação dos *aspectos mercadológicos e comerciais* que perpassam as peças midiáticas do Dream Team, tendo em vista principalmente as noções de *circulação*, *distribuição* e *propagabilidade* expostas no capítulo anterior. É importante ressaltar que, no desenrolar da investigação, as diferentes instâncias estarão sendo permanentemente consideradas e postas em relação, em detrimento de uma observação estanque e rigidamente compartimentada.

O capítulo será desenvolvido respeitando a sequência diacrônica de lançamento das peças; deste modo, a evolução da investigação poderá contemplar a comparação com traços do clipe anterior, qualificando a análise semiótica. Cada videoclipe será assistido algumas vezes, primeiramente, a fim de uma apreensão abrangente da narrativa visual e da decupagem dos elementos estéticos que compõem os universos apresentados nos vídeos. Após esta etapa, a observação deverá voltar-se mais especificamente aos protagonistas do clipe (como estão vestidos e caracterizados, como desenvolvem a coreografia proposta, como se relacionam com a câmera), a fim de ver como os diferentes clipes retratam as mudanças e intersecções culturais a que o passinho é submetido. Por fim, mais algumas sessões dos videoclipes devem ser efetuadas, para que os laços com a base teórica possam ser melhor ajustados, completando o ciclo de análise dos produtos midiáticos que representam o passinho na esfera da mídia hegemônica.

## 5. ESSE BAILE VAI TREMER

*DJ, aperte o play!*

O quinto capítulo deste estudo relaciona-se com a execução da proposta de análise dos videoclipes do Dream Team do Passinho, elaborada em coadunação com os interesses do trabalho e os pilares teóricos trabalhados até o momento e descrita na seção anterior. A partir disto, o capítulo divide-se em três partes, cada uma abordando um dos três clipes musicais lançados pelo grupo até o momento: *Todo Mundo Aperte o Play*, *Vida* e *De Ladin*. A ordem dos vídeos analisados obedece à sequência cronológica de lançamento dos mesmos.

### 5.1. *Todo Mundo Aperta o Play*

O primeiro videoclipe analisado neste estudo, *Todo Mundo Aperta o Play*, foi publicado no YouTube, no canal oficial do evento Baile do Passinho, em 20 de setembro de 2013. Dirigida por Rafael Dragaud, a peça com 3 minutos e 49 segundos de duração foi idealizada no intuito de divulgar o Baile, que aconteceria algumas semanas mais tarde na Rocinha. A verdade é que o lançamento de *Todo Mundo Aperta o Play* marca o início de fato das atividades midiáticas do Dream Team do Passinho, visto que o grupo foi formado especialmente para a gravação do clipe. Como dito no segundo capítulo, a música que embala o vídeo é um *remix* de *Todo Mundo*, *jingle* da Coca-Cola gravado por Gaby Amarantos e o grupo Monobloco para a Copa do Mundo de 2014. À faixa original, foram adicionadas a batida funkeira do tamborzão e a voz de Rafael Mike, exclamando frases como “*Funk na palma da mão!*” e “*DJ, aperte o play!*” (bordão consagrado por ele nas edições da Batalha do Passinho) em meio aos vocais de Amarantos. Não estão presentes as vozes dos outros integrantes do Dream Team.

O videoclipe começa no que parece ser um galpão ou armazém vazio, com piso de cimento e paredes manchadas pela umidade. A luz do dia entra, difusa, pelas janelas ao fundo. A sequência inicial de imagens já estabelece uma diferença hierárquica entre os membros do grupo. Lellêzinha, única menina entre os dançarinos, permanece no centro do quadro, virada de costas para a câmera, enquanto os demais

integrantes “apresentam-se”, um de cada vez, dançando ao redor dela: Pablinho, Hiltinho, Diogo Breguete, Rene, Bolinho. Cada um dos meninos executa movimentos distintos – enquanto Pablinho entra em cena dando saltos mortais, Breguete dança frevo com a tradicional sombrinha colorida nas mãos, e Bolinho forja contorcionismos robóticos. Para além de introduzir o Dream Team do Passinho ao público, este trecho do clipe intenta traduzir ao espectador a multiplicidade de traços que compõem a linguagem do passinho (e que nas performances usuais desta dança nunca surgem assim, em separado, mas num encadeamento criativo e ininterrupto). Em seguida, já com os seis adolescentes no quadro, Breguete conduz Lellêzinha pela mão até a frente do grupo, que inicia a coreografia obedecendo ao ritmo da música.

Figura 4 – Cena inicial do videoclipe *Todo Mundo Aperte o Play*.



Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=rrtFy5C02Pc>>.

É fundamental ressaltar o fato de que, ao ser coreografado para o videoclipe, o passinho já vive uma intersecção de seu sistema modelizante com o da música pop. O segundo capítulo mostrou que o passinho, primordialmente, caracteriza-se pela ausência de uma estrutura rígida e pela criatividade individual como traço fundante de seu funcionamento; em *Todo Mundo Aperte o Play*, entretanto, todos os dançarinos executam os mesmos passos ao mesmo tempo, em perfeita sincronia, como ocorre em

clipes de astros como Naldo Benny, Chris Brown e Justin Bieber (um exemplo clássico de videoclipe coreografado é *Thriller*<sup>19</sup>, de Michael Jackson). Se o passinho, antes, costumava ser dançado ao ritmo de qualquer funk preexistente, agora os dançarinos são especialmente acionados pelos comandos vocais presentes na letra: quando Rafael Mike avisa que “*É melhor tu rabiscar!*”, eles “rabiscam”; quando pede para que batam palmas, eles batem. Mike, aliás, pouco aparece no clipe. Embora seus vocais conduzam a performance do grupo durante todo o vídeo, sua participação em tela resume-se a alguns *clases* de escassos segundos, sem dança. O clipe constrói a imagem de Rafael Mike como um integrante “diferenciado” do Dream Team, mais velho, um MC que utiliza mais a voz do que o rosto ou o corpo.

Figura 5 – Rafael Mike aparece poucas vezes em frente à câmera.



Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=rrtFy5C02Pc>>.

O processo de modelização midiática do passinho passa fortemente pela figura de Lellêzinha. Sempre no centro da tela, à frente do grupo, a dançarina assume uma posição de liderança. Seus *sneakers* de salto alto e o maiô preto, que deixa as pernas à mostra num estilo semelhante ao consagrado por estrelas como Beyoncé e Shakira,

<sup>19</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=sOnqjkJTMaA>>.

conferem uma incipiente sensualidade ao clipe, inexistente nos vídeos caseiros de passinho ou nas Batalhas; o *look* destoa do figurino dos outros dançarinos, que trajam calças, bermudas, camisetas e tênis (embora Pablinho, Breguete e Rene apareçam de peito nu em determinados *takes*). Ademais, ainda que a voz feminina ouvida seja a de Gaby Amarantos, Lellêzinha faz as vezes de cantora do conjunto, olhando em direção à câmera e dublando a letra enquanto dança. Na perspectiva da semiótica da cultura, já se pode divisar em tal formatação uma busca pela correspondência com a linguagem padrão que codifica clipes, concertos e outras atividades dos grupos de música pop, pela qual um dos integrantes tende a configurar o “rosto oficial” da banda, tanto em cima dos palcos quanto nas entrevistas, ensaios fotográficos e demais textos culturais relacionados.

A maior parte das locações utilizadas em *Todo Mundo Aperte o Play* é constituída de locais icônicos da cidade do Rio de Janeiro. As cenas foram captadas em quatro diferentes lugares: o já citado galpão abandonado; um cruzamento de duas avenidas movimentadas do Centro, à luz do dia, onde o Dream Team dança sobre a faixa de pedestres enquanto os transeuntes circulam e observam a performance; as plataformas da tradicional estação de trens metropolitanos Central do Brasil, por onde passam linhas vindas de diversos bairros das zonas norte e oeste e da Baixada Fluminense; e os Arcos da Lapa, conhecido ponto turístico do Rio, com o sol vespertino a projetar a sombra do histórico aqueduto sobre os dançarinos. Se a intenção dos realizadores do videoclipe era multiplicar os *views* no YouTube e atrair o maior número possível de pessoas para o Baile do Passinho, fazia-se importante *universalizar* o fenômeno, ou seja, exportá-lo de seu estrato espacial-social-cultural de nascença, a periferia – território guetificado que, como mostrou o segundo capítulo, carrega fortes estigmas no âmbito da tessitura urbana – para um Rio de Janeiro mais bonito, acessível e midiático, ou seja, mais aceitável aos olhos da população em geral.

Figura 6 – O Dream Team do Passinho dança sob os Arcos da Lapa, ponto turístico do Rio.



Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=rrtFy5C02Pc>>.

Do ponto de vista do *marketing* midiático, pode-se dizer que *Todo Mundo Aperta o Play* foi um caso de sucesso. Os criadores do videoclipe acertaram ao apostar numa peça para a *web*, ambiente que concentrava tanto o grupo de usuários previamente engajados no fenômeno do passinho quanto um público em potencial bem mais amplo. O vídeo, que hoje conta com mais de 9 milhões e 869 mil visualizações, é um bom exemplo do que Henry Jenkins (2014, pp. 245-246) chama de mídia propagável, já que respeita diversas diretrizes importantes para que determinado conteúdo circule satisfatoriamente no contexto da cultura participativa, como *ser relevante para os vários públicos, estar disponível quando e onde o público quiser, ser portátil e ser facilmente reutilizável em uma série de maneiras*. A coreografia executada pelo grupo tornou-se artefato de interesse coletivo, desencadeando uma proliferação de vídeos amadores no YouTube que imitavam a dança. A Coca-Cola, empresa patrocinadora do Baile do Passinho, viu seu evento lotar, ao mesmo tempo em que pôde divulgar as peças da linha de roupas Coca-Cola Clothing, através do figurino do Dream Team, para milhões de internautas.

A partir da análise do videoclipe *Todo Mundo Aperta o Play* direcionada pelos propósitos deste estudo, é possível enxergar o clipe nitidamente como um primeiro

estágio da trajetória cultural do passinho no interior da esfera do *mainstream* pop, onde os padrões estéticos da mídia corporativa desempenham um forte pólo modelizador. Por conseguinte, já se identifica na peça audiovisual em questão a intersecção de fronteiras culturais, atualizando-se em fatos como a adoção de uma coreografia rigidamente estruturada para os dançarinos; o uso de locações externas ao ambiente da periferia, mais subjetivamente toleráveis pela população em geral; e a escolha de um integrante como líder ou *frontman* – neste caso Lellêzinha, a única mulher do grupo –, respeitando uma quase exigência formal ligada às dinâmicas de produção simbólica do *showbiz*.

## 5.2. Vida

Dando continuidade à investigação semiótica acerca dos videoclipes do Dream Team do Passinho, esta parte do capítulo abriga a análise de *Vida*, publicado em 29 de junho de 2014 já no canal oficial do grupo no YouTube (inexistente à época de lançamento do clipe anterior) e que atualmente bateu a marca de 3 milhões e 871 mil *views*. De forma semelhante ao que ocorre em *Todo Mundo Aperta o Play*, a música utilizada no vídeo é também uma versão de outra já existente – neste caso, a canção homônima *Vida*, do cantor porto-riquenho Ricky Martin, que também conta com um videoclipe próprio<sup>20</sup>. Tal parceria é um fato icônico na trajetória do Dream Team, posto que acontece pouco tempo após a assinatura de contrato do grupo com a gravadora multinacional Sony Music, para a qual Ricky Martin também trabalha. No YouTube, tal transição comercial pode ser singelamente identificada pela presença do logo do serviço Vevo<sup>21</sup> no canto inferior direito do *player* de *Vida*, da mesma forma que acontece nos canais de artistas *mainstream* como Britney Spears ou Elton John. A versão do Dream Team para *Vida* foi incluída num álbum virtual composto por diferentes *remixes* da canção original. Esta prática da indústria fonográfica em relação aos artistas hispânicos de maior sucesso internacional é comum, e carrega o objetivo de maximizar o impacto comercial de determinado *single* junto aos diferentes mercados e públicos

<sup>20</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=a317wBck0e4>>.

<sup>21</sup> Plataforma *online* criada pelas *majors* da indústria fonográfica para combater a pirataria virtual sobre os seus conteúdos. Site oficial: <<http://www.vevo.com>>.

que espalham-se pelos países da América Latina. Logo, do ponto de vista sistêmico da cultura, o funk foi o sistema modelizante adotado pela Sony como estratégia de inserção cultural-comercial da faixa *Vida* no contexto brasileiro.

Em entrevista ao site Terra<sup>22</sup>, Ricky Martin declarou que *Vida* é originalmente “uma canção, musicalmente falando, com influências africanas e caribenhas”. A versão gravada pelo Dream Team traz, por sua vez, a adição do tamborzão ao arranjo original, assim como a inserção dos vocais de Rafael Mike junto aos de Ricky Martin. A principal novidade sonora, em relação a *Todo Mundo Aperta o Play*, é a estreia de Lellêzinha como cantora; são, agora, duas vozes de membros do grupo a figurarem na faixa.

Com duração total de 2 minutos e 36 segundos, a construção visual do videoclipe desenrola-se de maneira parecida ao processo musical: a edição intercala num ritmo vigoroso as imagens protagonizadas pelos integrantes do Dream Team com os *takes* já existentes do clipe original, nos quais basicamente Ricky Martin canta e dança em meio a vários homens e mulheres sobre as areias de alguma praia carioca. Diferentemente do primeiro vídeo do grupo, que procurou associar o passinho a pontos famosos da região central do Rio de Janeiro, *Vida* explicita a ligação do fenômeno com as comunidades periféricas da cidade, utilizando becos, ladeiras e até mesmo a laje de uma casa na favela como locação para os passos de Lellêzinha, Pablinho, Hiltinho, Breguete, Rene e Bolinho. Esta tomada em específico, na qual a vista que se tem da casa no morro revela ao fundo o oceano, a orla e os altos prédios à beira-mar, até certo ponto consegue metaforizar os próprios *links* culturais (entre a favela e a cidade, entre a periferia e o centro, entre a *web* e a mídia hegemônica) agenciados pelo Dream Team no âmbito da cultura carioca e brasileira contemporânea.

---

<sup>22</sup> Disponível em: <<http://esportes.terra.com.br/futebol/ricky-martin-comeca-producao-do-tema-vida-para-copa-do-mundo,7b8b334b69724410VgnCLD2000000ec6eb0aRCRD.html>>. Acesso em: 4 jun. 2015.

Figura 7 – O grupo executa a coreografia sobre laje de casa na favela.



Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=6gqH9OIm05E>>.

No segundo clipe do grupo, é dado seguimento à construção de Lellêzinha como personagem de destaque estético em relação aos demais dançarinos, acentuando-se o processo iniciado em *Todo Mundo Aperta o Play*. Como dito anteriormente, em *Vida* a moça não apenas dubla a voz de outrem para a câmera enquanto dança; pela primeira vez, o espectador é apresentado ao canto da própria Lellêzinha, que soma-se às vozes de Rafael Mike e Ricky Martin no tecido sonoro da canção. Embora a dançarina esteja ainda envolta num ar juvenil característico do período da adolescência que ora atravessa, tal novidade pode ser interpretada como um outro passo rumo à constituição de uma *diva* pop: mulher de belos traços e ar sexy que é capaz de cantar e dançar, transparecendo autoconfiança e poder na negociação simbólica entre artista e fã. Dois exemplos estadunidenses desta figura central na esfera do entretenimento midiático são as cantoras Jennifer Lopez e Rihanna; no Brasil, pode-se dizer que Anitta e Valesca Popozuda (ambas, coincidência ou não, advindas do funk carioca) têm assumido tal posição nos últimos anos. O figurino adotado no clipe complementa, mais uma vez, tal percepção. Em várias das cenas, enquanto os meninos aparecem com calças, camisetas e bonés menos espalhafatosos, Lellêzinha sobressai ao trajar um

maiô azul (estampado frontalmente com a figura de uma arara amarela) dotado de mangas com longas franjas que balançam ao sabor dos movimentos coreográficos, assim como um colar cuja aparência vibrante remete ao artesanato indígena. Nos demais planos, os rapazes surgem de pés descalços e sem camisa, como se gravassem, na sala de casa, mais um vídeo amador para o YouTube; Lellêzinha, no entanto, veste calça verde, jaqueta estampada, botas, pulseiras e colares, além de ostentar uma colorida maquiagem composta por batom azul e sombra alaranjada sobre os olhos.

Figura 8 – Além de liderar a coreografia, Lellêzinha agora também solta a voz.



Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=6gqH9OI05E>>.

Observa-se, afinal, que o videoclipe *Vida* apresenta um Rio de Janeiro alegre e colorido, onde a distância entre o calçadão e o morro é superada com a facilidade da transição de um *take* a outro. Mesmo que o cantor estrangeiro não apareça junto do Dream Team em nenhum das tomadas, o refrão em espanhol cantado por Ricky Martin mistura-se ao tamborzão para criar um ambiente festivo típico das manifestações midiáticas que retratam os cenários culturais das cidades latino-americanas: estão

presentes o mar azul, os muros coloridos, muita dança e sorrisos em profusão. Ou seja, a peça termina optando

por determinadas apresentações performáticas [...] que obedecem a uma linhagem composta para não gerar “atrito” no espectador e que pressuponha um diálogo e uma construção dos aparatos de imagem articulados a horizontes de expectativas presentes nos gêneros musicais. (JANOTTI JÚNIOR; SOARES, 2008, p. 95)

A modelização que age sobre o passinho se solidifica, com o permanente uso de coreografias e o fortalecimento da persona de Lellêzinha como líder do Dream Team. O fenômeno surgido na periferia é cada vez mais absorvido, então, pelas estruturas do *mainstream* cultural, esfera esta implacavelmente regulada pela mídia hegemônica.

### 5.3. *De Ladin*

Finalizando o ciclo de análise dos clipes do Dream Team do Passinho, a terceira parte do quinto capítulo abordará *De Ladin*, lançado no dia 5 de março de 2015 através do canal oficial do grupo no YouTube e que conta atualmente com mais de 877 mil visualizações. A música homônima que serve de trilha sonora para o vídeo foi lançada ainda em 2014 como *single* virtual, e mais tarde compôs ao lado de outras 11 faixas o álbum *Aperte o Play*, lançado em 31 de março de 2015 na *web* através de plataformas de consumo musical como iTunes e Spotify. Tanto a canção como o videoclipe apresentam diversos traços que os diferenciam das duas peças anteriores, dando a ver um novo estágio do grupo na relação com a esfera cultural da música pop e da mídia de macrodimensões.

Antes do início propriamente dito do bloco audiovisual música-dança que caracteriza os vídeos do Dream Team, o videoclipe apresenta uma introdução de ares cinematográficos, conduzida apenas pela locução em *off* de Rafael Mike, que se estende durante 1 minuto e 15 segundos dos quase 4 minutos de duração total. Tomadas grandiosas transportam o espectador ao pátio de um porto marítimo, onde guindastes gigantescos carregam os grandes *containers* coloridos empilhados por todos os lados. Mike surge ao volante de um carro Mitsubishi, usando camisa, paletó, gravata borboleta e bermudas, além de grandes óculos de sol e os *dreadlocks* presos num coque. Depois de estacionar e descer do veículo, o rapaz entra num *container* e

depara-se com grandes caixas de papelão, inscritas com a frase “*Made in favela*” e um *QR code* interativo que revela o nome do grupo após ser escaneado pelo *smartphone* de Mike. Cortando as caixas com um estilete, ele encontra os demais membros adormecidos e envoltos em roupas feitas de plástico-bolha, como mercadorias que aguardam o momento de seu uso por parte de outrem. O texto declamado por Rafael Mike enquanto tais cenas desenrolam-se (transcrito no início do segundo capítulo deste estudo) é praticamente um *release* do fenômeno do passinho, apresentando a dança para o grande público como uma atualização sofisticada do funk carioca, componente de um espectro mas amplo relacionado à cultura da juventude periférica do Rio de Janeiro contemporâneo. Esta sequência inicial de *De Ladin* constitui, enfim, uma sincera e impactante representação audiovisual da absorção do passinho pelas estruturas comerciais e midiáticas que habitam o estrato dominante da cultura brasileira. É no próprio clipe do Dream Team que admite-se: a dança dos jovens periféricos difundida na *web* torna-se mais um produto no cardápio de consumo da mídia de massas, trazida “de longe” por um navio cargueiro, sem que se identifique algum problema ou contradição nesta dinâmica.

Figura 9 – Breguete, assim como os outros dançarinos, é encontrado dentro de uma caixa, envolto em plástico.



Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=Tv3vriyEtR8>>.

Depois de livrarem-se dos caixotes e abrirem os olhos, os dançarinos começam a dançar, em sincronia com a batida da música. *De Ladin* é o primeiro clipe do conjunto que não baseia-se numa releitura ou *remix* de uma faixa gravada por outro artista, mas sim numa canção autoral cujos vocais são todos de membros do Dream Team. A letra faz referência, essencialmente, ao próprio passinho e aos passos de dança que compõem a coreografia executada pelo grupo; a base musical utiliza sintetizadores eletrônicos e efeitos sonoros típicos da música pop contemporânea, acompanhados pela batida do tamborzão - embora já se possa identificar determinados trechos nos quais a característica percussão do funk desaparece, substituída por uma bateria eletrônica mais neutra e linear, do tipo encontrado em diversos *hits* pop da atualidade. Se em *Todo Mundo Aperta o Play* o único integrante a cantar era Rafael Mike e em *Vida* já se fazia presente também a voz de Lellêzinha, *De Ladin* mantém a linearidade do processo ao acrescentar também estrofes cantadas por Pablinho: são agora, então, três integrantes do grupo a figurarem no espectro sonoro da peça, três “corporificações” (JANOTTI JÚNIOR; SOARES, 2008, p. 104) a influir no modo como o receptor apreende os textos culturais produzidos pelo grupo. Tal inclusão gradativa pode ser reflexo do processo de inserção do Dream Team no âmbito do *mainstream* pop. Se, na periferia em que nasce, o passinho seminal constitui essencialmente um estilo de dança, prescindindo de estrutura formal rígida e de criação musical própria, para funcionar na esfera da mídia hegemônica ele se modifica e evolui para um texto mais complexo, modelizado em diversos outros níveis. O universo pop exige do Dream Team um espetáculo completo, um produto que ofereça à audiência música e letra, canto e dança (e que esta venha, obrigatoriamente, numa coreografia organizada, passível de ser aprendida e propagada pelos fãs através dos canais *online* e *offline* disponíveis).

Sucedendo a introdução já descrita, as tomadas restantes do videoclipe retratam basicamente o conjunto dançando e têm lugar entre o pátio do porto, o interior dos *containers* e um ambiente interno às escuras, onde grandes projeções coloridas surgem em sucessão na parede atrás dos dançarinos. *De Ladin* traz outra novidade importante na dinâmica de funcionamento do Dream Team: pela primeira vez na diacronia dos clipes, Rafael Mike é visto executando a coreografia junto do resto do grupo. Com a

saída de Rene e Bolinho em 2014 (devido a visões divergentes de vida e carreira, segundo comentários na página do conjunto no Facebook), o icônico criador e mediador das Batalhas do Passinho torna-se por fim um dos praticantes da dança que ajudou a promover. Agora são, então, cinco dançarinos em frente às câmeras: Lellêzinha, Pablinho, Hiltinho, Breguete e Mike. Consolidado nos dois clipes anteriores, o protagonismo da menina se mantém, mas de forma mais sutil: os *takes* dos outros membros se tornam mais frequentes, e os *collants* coloridos vestidos por todos são equivalentes em termos de impacto visual. A tendência geral observada no vídeo, diferentemente do que ocorria anteriormente, é a de uma divisão mais igualitária em termos de espaço e visibilidade entre os integrantes do Dream Team.

Figura 10 – Pablinho assume os vocais em determinados trechos de *De Ladin*, e Rafael Mike junta-se aos colegas na coreografia.



Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=Tv3vriyEtR8>>.

Dirigido por Rafael Dragaud (o mesmo de *Todo Mundo Aperta o Play*) e Joana Swan, *De Ladin* transpira ares de superprodução ao se utilizar de locações ambiciosas, planos abertos e *takes* captados com o auxílio de uma grua, como mostra um vídeo de

*making of* publicado no canal do grupo no YouTube<sup>23</sup>. A superioridade material em relação aos cliques predecessores faz-se especialmente evidente através do impressionante plano que mostra uma gigantesca “parede” de *containers* empilhados, onde cada dançarino é visto no interior de um contentor diferente, todos dançando sem estabelecer qualquer espécie de contato entre si.

Figura 11 – Pablinho, Lellêzinha, Hiltinho e Breguete dançam, cada um no interior de um *container* diferente.



Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=Tv3vriyEtR8>>.

Terceiro clipe do Dream Team do Passinho, *De Ladin* explicita uma inserção cada vez mais profunda do grupo no interior da esfera cultural correspondente à mídia corporativa e à indústria pop. As evidências de modelização a que o passinho era submetido em *Todo Mundo Aperta o Play* e *Vida* se mantêm e fortalecem, com a utilização de coreografia predefinida; o desenvolvimento dos membros do grupo enquanto atores musicais e audiovisuais; uma dramatização de teor artístico-cinematográfico e a adoção de figurinos exóticos ou inusitados; o uso de locações e equipamentos de produção de alto custo. O resultado é, do ponto de vista sistêmico da cultura, um videoclipe ainda mais conformado às dinâmicas formais e estruturais do

<sup>23</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=IG0V3O9DHm8>>.

*mainstream*. As principais conclusões advindas do processo de análise sequencial das três peças, assim como os derradeiros vínculos com a base teórica que ampara o estudo e algumas possíveis hipóteses sobre o futuro do passinho, estão melhor desenvolvidas no último capítulo.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O sistema exige perfis de TV  
(Criolo, em Cartão de Visita)*

As reflexões desenvolvidas no âmbito deste estudo aconteceram sempre norteadas pela perspectiva da semiótica russa de Lúri Lotman (1996, 1999, 2003), que descreve a cultura como um conjunto de diferentes sistemas interrelacionados e mutuamente tensionados dentro do espaço heterogêneo e complexo denominado semiosfera. O problema de pesquisa que baseou a construção do trabalho foi o questionamento acerca de como se dá o percurso cultural do fenômeno do passinho, que transcende a periferia da semiosfera e insere-se no estrato da mídia hegemônica. Com o objetivo de compreender as particularidades de tal processo, o segundo capítulo procurou, então, problematizar o passinho como um texto cultural gerado na periferia da semiosfera carioca – periferia esta que atualiza-se nos mais variados níveis, do espacial ao cultural, do geográfico ao simbólico – e que a partir disto é submetido a uma dinâmica que vai inseri-lo no sistema do *mainstream* midiático, estrato de caráter hegemônico na composição da cultura nacional contemporânea. O principal agente identificado neste processo foi o grupo Dream Team do Passinho, que transformou-se no mais conhecido e relevante representante pop do passinho.

Através do aporte teórico proporcionado pelos escritos de Henry Jenkins (2009, 2014), foi possível verificar o papel fundamental da *web* e de seus ambientes na expansão do passinho e na conexão entre as diferentes esferas culturais, posto que tal estilo de dança manifesta-se exatamente no período de consolidação do que convencionou-se denominar *cultura participativa*: momento em que as funções de emissor e receptor se confundem e a noção de propagabilidade torna-se central no cenário midiático. Em tempos de popularização do acesso à internet através dos mais diversos dispositivos, sites como o YouTube foram utilizados tanto pelos internautas que primeiramente difundiram vídeos amadores de passinho e contribuíram na popularização do fenômeno, quanto pelas macroestruturas comerciais que passam a absorver o Dream Team em suas entranhas; tal dinâmica pode ser representada pela noção de *passinho propagável*. Durante a análise dos três videoclipes do grupo

apresentada no quinto capítulo, entretanto, a modelização imposta pelos padrões pop torna-se gradualmente mais poderosa e visível ao olhar inquiridor.

A principal conclusão advinda desta investigação é a de que o passinho, no processo de inserção no sistema cultural do pop e da mídia hegemônica, deixa para trás diversas características presentes em sua gênese: a combinação de variados tipos de dança como traço estético; o improviso e a criatividade individual em detrimento de uma estrutura rígida; a ausência de música produzida especialmente para acompanhar a dança; a utilização de câmeras amadoras na captação de imagens; o protagonismo masculino nas performances. Com a exigência do *showbiz* por um espetáculo totalizante, por um produto fechado capaz de satisfazer o público de forma mais completa, o que nasce da atividade midiática do Dream Team do Passinho é algo novo, uma combinação de música (funk carioca mixado a elementos característicos do gênero pop, basicamente) e coreografia liderada por uma diva midiática ainda em construção (Lellêzinha), e que apresenta-se ao espectador envolta numa produção videográfica profissionalizada e visualmente atraente. Ou seja, o resultado desta trajetória pode ser designado como *passinho pop* – um texto novo, singular, modelizado simultaneamente pela dança funkeira que o origina e pela linguagem artística-estética-midiática do estrato pop no qual agora funciona. Semioticamente falando, são identificáveis indícios de ocorrência do fenômeno cultural da *implosão midiática* (ROSÁRIO; AGUIAR, 2014) apresentado no terceiro capítulo: preservação da linearidade de causa e efeito, codificação prudentemente planejada, transformação da imprevisibilidade em regularidade.

No contexto sociocultural atual, as grandes plataformas da mídia de massas funcionam como pólos de concentração do poder simbólico (fator agenciado, noutras épocas, pelas instituições religiosas ou pelo Estado), como *divindades reguladoras* que pairam sobre a sociedade e exercem suas forças na complexa malha cultural que envolve a existência humana. Logo, a reflexão de Lotman (1996, p. 58) sobre a função ritualística que o ser humano assume ao migrar de um espaço cultural a outro pode metaforizar a ritualização do próprio *passinho pop* no âmbito da indústria midiática, enquanto texto simulacral ambíguo e representativo (tanto quanto possível) do passinho:

[...] cada espacio tiene sus correspondientes habitantes, y, al trasladarse de un espacio otro, ocurre como si el hombre perdiera su plena condición de idéntico a sí mismo, haciéndose semejante al espacio dado. Al tiempo sigue siendo él mismo, se vuelve otro. Este fenómeno se hace particularmente evidente, no en la vida cotidiana (aunque también en está presente), sino en los rituales. El espacio ritual copia de manera homomorfa el universo, y, al entrar en él, el participante del ritual ora se vuelve (al tiempo que sigue siendo él mismo) un espíritu del bosque, un tótem, un muerto, una divinidad protectora, ora adquiere de nuevo una esencia humana. (LOTMAN, 1996, p. 58)

Enquanto a lascívia ou a violência temáticas do funk carioca tradicional e o contundente discurso crítico presente no rap podem configurar obstáculos inconvenientes ao funcionamento do estrato cultural hegemônico, a manifestação periférica lúdica e jovial encarnada no passinho torna-se uma vistosa oportunidade comercial aos olhos da grande mídia. Numa permanente busca por novos textos vindos de fora, esta indústria busca a auto-renovação tal qual a cultura humana num espectro mais amplo:

El desarrollo inmanente de la cultura no puede realizarse sin la constante afluencia de textos de afuera. Al mismo tiempo, este «de afuera» por sí mismo tiene una compleja organización: es tanto el «de afuera» de un género dado o de una determinada tradición dentro de una cultura dada, como el «de afuera» del círculo trazado por una determinada línea metalingüística que divide todos los mensajes dentro de una cultura dada en culturalmente existentes («elevados», «valiosos», «cultos», «de tiempos inmemoriales», etc.) y culturalmente inexistentes, apócrifos («bajos», «no valiosos», «extraños», etc.). Por último, lo constituyen también los textos ajenos venidos de otra tradición nacional, cultural, de área. El desarrollo de la cultura, al igual que el acto de la conciencia creadora, es un acto de intercambio y supone constantemente a «otro»: a un *partenaire* en la realización de ese acto. (LOTMAN, 1996, p. 47)

Por fim, é cabível dizer que a colocação do passinho como um novo item entre vários outros no cardápio do pop hegemônico parece positiva do ponto de vista dos agentes protagonistas desta manifestação cultural - contrariando os enunciados parcialmente críticos de tal apropriação que possam surgir a partir das reflexões teóricas aqui realizadas. Os depoimentos reunidos em documentários como *A Batalha do Passinho e Da Cabeça aos Pés* delineiam uma intensa necessidade de reconhecimento social por parte dos dançarinos, um desejo de emancipação material e simbólica primariamente suprido pela adoção de um vestuário semelhante ao de astros midiáticos, e de práticas que revelam uma cuidadosa vaidade com o rosto e o corpo. Logo, as demandas desta ordem são plenamente realizadas quando estes artistas da periferia tornam-se os próprios protagonistas de videocliques, programas televisivos e

álbuns musicais, atingindo o *status* de ídolos reconhecidos que inicialmente parecia inalcançável – e que, para a grande maioria da juventude favelada, assim continua.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Luciana. **Quadra da Acadêmicos da Rocinha vai sediar o primeiro Baile do Passinho**. O Dia: 2013. Disponível em: <<http://odia.ig.com.br/diversao/2013-11-14/quadra-da-academicos-da-rocinha-vai-sediar-o-primeiro-baile-do-passinho.html>>. Acesso em: junho de 2015.

**BATALHA do Passinho, A**. Direção: Emílio Domingos. Rio de Janeiro: Osmose Filmes, 2013. Documentário. 1 DVD (73').

BOSCO, Francisco. **A gaia ciência do menor da favela**. Revista de Dança: 2012. Disponível em <<http://www.revistadedanca.com.br/criticas.php?id=11>>. Acesso em: março de 2015.

**DA Cabeça aos Pés**. Direção: Renée Castelo Branco. Rio de Janeiro: GloboNews, 2013. Documentário. 48'54". Disponível em: <<http://globosatplay.globo.com/globonews/v/3171529>>. Acesso em: junho de 2015.

**CLIFE do Passinho - Todo Mundo Aperta o Play**. Videoclipe. 3'49". Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=rrtFy5C02Pc>>. Acesso em: junho de 2015.

**DREAM Team do Passinho** (Facebook). Disponível em: <<http://www.facebook.com/DreamTeamdoPassinho>>. Acesso em: junho de 2015.

**DREAM Team do Passinho** (Instagram). Disponível em: <<http://instagram.com/dreamteamdopassinho/>>. Acesso em: junho de 2015.

**DREAM Team do Passinho** (Twitter). Disponível em: <<http://twitter.com/dtdopassinho>>. Acesso em: junho de 2015.

**DREAM Team do Passinho - De Ladin**. Videoclipe. 3'58". Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Tv3vriyEtR8>>. Acesso em: junho de 2015.

**"ENTREVISTA Muda Mais: Emílio Domingos, diretor do filme "A Batalha do Passinho"**. 3'49". Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=N3vePeMu\\_ck](http://www.youtube.com/watch?v=N3vePeMu_ck)>. Acesso em: maio de 2015.

**FUNK Rio**. Direção: Sérgio Goldenberg. Rio de Janeiro: 1994. Documentário. 45'31". Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=349OLoSMBAc>>. Acesso em: junho de 2015.

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

**HISTORIA do Tamborzoa Griado por Dj Luciano e Dj Cabide ano 1999, A. 8'52".** Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=z1ZKRUAkUgs>>. Acesso em: junho de 2015.

IVANOVICI, Tatiana. **Tamborzão, conheça a origem do ritmo que comanda o funk.** DoLado DeCá: 2010. Disponível em: <<http://www.doladodeca.com.br/2010/10/01/tamborzoa-conheca-a-origem-do-ritmo-que-comanda-o-funk>>. Acesso em: maio de 2015.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder; SOARES, Thiago. **O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise.** In: Revista Galáxia, n. 15, 2008. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1497/969>>. Acesso em: junho de 2015.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência.** São Paulo: Aleph, 2009.

JENKINS, Henry; FORD, Sam; GREEN, Joshua. **Cultura da conexão: Criando valor e significado por meio da mídia propagável.** São Paulo: Aleph, 2014.

LOTMAN, Iuri M. **La Semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto.** Madrid: Cátedra, 1996.

LOTMAN, Iuri M. **Sobre el concepto contemporáneo de texto.** In: Entretextos, n.2, Granada, 2003. Disponível em: <<http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre2/lotman.pdf>>. Acesso em: maio de 2015.

LOTMAN, Yuri M. **Cultura y explosión: Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social.** Barcelona: Gedisa, 1999.

LOUSADA, Kath Pacheco Batista. **Corpo em festa: Juventude, sociabilidade e produção de sentidos nos bailes cariocas.** Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UERJ, 2014.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério.** São Paulo: Editora Senac, 2000.

MACHADO, Irene. **Escola de semiótica: A experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MENDES, Miriam Garcia. **A dança.** São Paulo: Ática, 1987.

**PASSINHO Foda.** 1'53". Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=S-gjytnMvZ8>>. Acesso em: junho de 2015.

RAMOS, Adriana V.; MELLO, Andrea; CAVALCANTI, Carmem L.; ROCHA, Débora C.; NAKAGAWA, Fábio S.; PEREIRA, Mirna F.; PEREIRA, Regiane C.; NAKAGAWA, Regiane M. O. **Semiosfera: Exploração conceitual nos estudos semióticos da**

**cultura.** *In:* MACHADO, Irene (org.). *Semiótica da cultura e semiosfera*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007.

**RICKY Martin - Vida ft. Dream Team do Passinho.** Videoclipe. 2'35". Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=6gqH9OIm05E>>. Acesso em: junho de 2015.

**RICKY Martin começa produção do tema "Vida" para Copa do Mundo.** Terra: 2014. Disponível em: <<http://esportes.terra.com.br/futebol/ricky-martin-comeca-producao-do-tema-vida-para-copa-do-mundo,7b8b334b69724410VgnCLD2000000ec6eb0aRCRD.html>>. Acesso em: junho de 2015.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

ROSÁRIO, Nísia Martins do; AGUIAR, Lisiane M. **Implosão midiática: Corporalidades nas configurações de sentidos da linguagem**. Belém: UFPA, 2014. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Práticas Interacionais e Linguagens na Comunicação do XXIII Encontro Anual da Compós.

SALLES, Ecio. **Poesia revoltada**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

SILVA, Danielle Miranda da. **Erudito som de batidão: Movimentos culturais de periferia e suas práticas para a reelaboração de territórios comunicacionais**. Monografia de graduação. Porto Alegre: UFRGS, 2011.

SILVA, Rodrigo Lages e. **Lógica identitária e paradigma preventivo: O hip hop e a construção da periferia como problema social**. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2011.

SOARES, Thiago. **Construindo imagens de som & fúria: Considerações sobre o conceito de performance na análise de videocliques**. *In:* Contemporanea Revista de Comunicação e Cultura, Salvador, v. 12, n. 2, 2014. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/10721/8825>>. Acesso em: junho de 2015.

SOARES, Thiago. **O videoclipe no horizonte de expectativas do gênero musical**. *In:* Revista E-Compós, v. 4, 2005. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/52/52>. Acesso em: junho de 2015.

SOARES, Thiago. **Por uma metodologia de análise mediática dos videocliques: Contribuições da semiótica da canção e dos estudos culturais**. *In:* UNIrevista, v. 1, n. 3, 2006. Disponível em: <<http://www.midiaemusica.ufba.br/arquivos/artigos/SOARES1.pdf>>. Acesso em: junho de 2015.

SOARES, Thiago. **Videoclipe e televisão musical: Uma abordagem de gêneros**. 2008. Disponível em:

<<http://www.midiaemusica.ufba.br/arquivos/artigos/SOARES3.pdf>>. Acesso em: junho de 2015.

**VAKÃO e Sabará - Passinho do menor da Favela - DVD Tsunami 3.** Videoclipe. 3'03". Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=PGXd4kIOQ1s>>. Acesso em: junho de 2015.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.