

UNIVERSIDADE ABERTA



**O Funk Paulista como forma de expressão
identitária e de influência urbana**

Ake Marc Abert Adje

Dissertação de Mestrado em Relações Interculturais

Orientação científica: Professora Doutora Olga Magano

2021

Agradecimentos

Eu gostaria de agradecer a minha empresa, o Instituto Moreira Salles, pelo seu apoio financeiro para fazer este mestrado em Relações Interculturais, e também a minha orientadora pelo seu apoio importante na elaboração deste estudo.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo conhecer as influências que as cidades desempenham no processo de criação das culturas e subculturas urbanas internas. A cidade de São Paulo, no Brasil, influenciou a criação de uma vertente da música designada por *funk* carioca, criada na cidade de Rio de Janeiro, tendo sido ajustada às características sociais e culturais da população e à sua organização urbana. Esta nova vertente musical tornou-se uma subcultura urbana por se diferenciar de outras subculturas do espaço paulistano. Este estudo foi inspirado em um livro escrito por um americano chamado David Maraniss em 2015, em que relata a criação de uma vertente da *soul music*, chamada *motown soul*, provocada pelas formas urbanas dos bairros das comunidades negras de Detroit. Aplicando essa análise à cidade de São Paulo foi feita uma investigação qualitativa, através de uma etnografia virtual, junto de apreciadores, seguidores ou praticantes de *funk* e de pessoas envolvidas na criação deste estilo musical e que permitiu concluir que há uma forte implantação do estilo musical na cidade e se caracteriza por uma subcultura urbana com a presença das suas vertentes na cena musical paulistana.

Palavras-chave: subcultura, urbanismo, Funk Paulista, São Paulo.

Abstract

This study aims to learn about the influences that cities play in the process of creating inner urban cultures and subcultures. The city of São Paulo, in Brazil, influenced the creation of a branch of music called Funk Carioca, created in the city of Rio de Janeiro, having been adjusted to the social and cultural characteristics of the population and its urban organization.

This new musical strand became an urban subculture because it differentiated itself from other subcultures in the São Paulo space. This study was inspired by a book written by an American named David Maraniss in 2015, in which he reports the creation of a Soul music strand, called Motown Soul, provoked by the urban forms of Detroit's black community neighbourhoods. Applying this analysis to the city of São Paulo qualitative research was made, through a virtual ethnography, with funk lovers, followers, or practitioners and people involved in the creation of this musical style and that allowed us to conclude that there is a strong implantation of the musical style in the city and is characterized by an urban subculture with the presence of its strands in the São Paulo music scene.

Key-words: subculture, urbanism, Funk Paulista, São Paulo.

Sumário

Introdução.....	8
Capítulo I. Sociedade e espaços urbanos: que relações?.....	10
1. A cidade como lugar de vida social e de confluências culturais.....	10
2. Impacto das construções na vida social.....	16
3. Formas de vida urbana.....	19
Capítulo II. Cultura, subculturas e espaços urbanos.....	23
1. Os conceitos de cultura e subculturas.....	23
2. A importância da teoria de subcultura urbana de Fischer para a compreensão da música <i>funk</i>	26
3. Teorias de subcultura urbana da Escola de Birmingham.....	29
A subcultura como forma de resistência.....	31
Subcultura e estilo: dimensão cíclica e dialética.....	32
Subcultura: O ciclo do estilo.....	35
4. Detroit, seu espaço urbano e <i>motown soul</i>	36
Capítulo III. Breve caracterização da sociedade brasileira e da cidade de São Paulo.....	40
1. História da criação da República Federal Brasil e a sua diversidade cultural.....	40
2. Características sociodemográficas da sociedade brasileira.....	41
3. A cidade de São Paulo.....	44
Capítulo IV. A música <i>funk</i> no Brasil: o <i>funk</i> carioca.....	51
1. O surgimento do <i>funk</i> carioca.....	51
O contexto sociodemográfico de surgimento do <i>funk</i> no Rio de Janeiro.....	51
O surgimento e trajetória do <i>funk</i> carioca.....	53
Trajетória musical marcada por momentos de violência.....	57
Os valores sociais e económicos do <i>funk</i> carioca.....	59
Capítulo V. Do <i>funk</i> carioca ao <i>funk</i> paulista.....	61
1. Cena musical da cidade de São Paulo antes do surgimento do <i>funk</i> paulista.....	61
2. Surgimento e crescimento do <i>funk</i> paulista.....	62
3. O aparecimento da vertente ostentação.....	64
4. As influências urbanas na criação e no sucesso da vertente ostentação do <i>funk</i> paulista.....	71
5. As influências urbanas no sucesso da vertente ostentação na capital paulista.....	74

Os rolezinhos	74
O estilo da ostentação.....	76
Os fluxos e o passinho de romano.....	78
Capítulo VI. Objetivos de investigação e opções metodológicas.....	83
1. Questões de partida, objetivos e objeto de estudo.....	83
Objetivos da investigação.....	83
Objetivo principal.....	83
Objetivos específicos.....	83
Objeto de estudo.....	84
2. Métodos de abordagem e procedimentos.....	84
A etnografia virtual.....	86
Observação participante <i>online</i>	88
Pesquisa documental na <i>Internet</i>	90
Entrevistas semiestruturadas <i>online</i>	90
3. Análise e tratamento dos dados.....	92
Dados da observação participante <i>online</i>	93
Dados resultantes de pesquisa documental digital.....	94
Entrevistas semiestruturadas.....	95
Sujeitos entrevistados e contexto da entrevista.....	97
Capítulo VII. Perspetivas dos apreciadores de <i>funk</i> na cidade de São Paulo.....	99
1. Apresentação dos resultados da observação <i>online</i>.....	99
Objetivos das comunidades virtuais de <i>funk</i> de São Paulo.....	99
Características dos membros das comunidades virtuais.....	101
Descrição da linguagem usada das comunidades.....	102
2. Caracterização sociodemográfica das pessoas entrevistadas.....	103
Perfil do <i>funk</i> em São Paulo de acordo com os/as entrevistados/as.....	104
Surgimento do <i>funk</i> em São Paulo.....	104
O público do <i>funk</i> em São Paulo.....	105
Características das músicas de <i>funk</i> paulista: lugares de práticas do <i>funk</i> em São Paulo.....	106
Sons e letras no <i>funk</i> ouvido em São Paulo.....	107
As diferentes vertentes de <i>funk</i> paulista.....	108
<i>Funk</i> na sociedade paulistana: <i>funkeiros</i> e <i>funkeiras</i> em São Paulo.....	109
O impacto do <i>funk</i> na vida dos moradores de São Paulo.....	110
Género no <i>funk</i> na sociedade paulistana.....	113
A internacionalização do <i>funk</i>	114

Capítulo VIII. Discussão dos resultados.....	119
Conclusões.....	124
Bibliografia.....	127
Anexos.....	138
Anexo I – Guião de entrevista.....	139
Anexo II – Acordo de consentimento.....	141
Anexo III – Guião de Observação.....	142

Índice de figuras

Figura 1. Formas fundamentais do estilo segundo Phil Cohen (1972).....	33
Figura 2. Circuito de construção e incorporação do estilo segundo CCCS.....	35
Figura 3. As zonas de SP de acordo com a divisão administrativa da cidade.....	46

a Prefeitura utiliza esse zoneamento internamente / Mapa: Wikimedia

Índice de tabelas

Tabela 1. Relações dos trabalhos encontrados relacionados ao <i>funk</i> em São Paulo....	66
---	----

Lista de siglas

ANATEL (Agência Nacional Brasileira de Telecomunicação)

B3 (Brasil, Bolsa, Balcão)

BM&FBOVESPA (Bolsa de Valores, Mercadorias e Futuros de São Paulo & Bolsa de Mercadorias & Futuros de São Paulo)

CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior)

CCCS (Centre for Contemporary Cultural Studies)

CETIP (Central de Custódia e de Liquidação Financeira de Títulos)

FGV (Fundação Getulio Vargas)

GaWC (Globalization and World Cities Study Group & Network)

IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística)

MASP (Museu de Arte de São Paulo)

MUD (Movimento Universitário de Desfavelamento)

RMBS (Região Metropolitana da Baixada Santista)

RMRJ (Região Metropolitana do Rio de Janeiro)

SAE (Secretaria de Assuntos Estratégicos)

Introdução

Este estudo sobre o *funk* da cidade de São Paulo, teve como objetivo verificar e demonstrar as influências possíveis da cidade de São Paulo na criação de uma subcultura urbana que é o *funk* paulista. A fonte de inspiração para este estudo foi o trabalho desenvolvido por David Maraniss, intitulado “*Once in a Great City: A Detroit Story*”, publicado em 2015, sobre a cidade de Detroit e a música *motown soul*. Ao lermos este livro deste jornalista e repórter David Maraniss, descobrimos uma cidade que através das suas características sociais, históricas e económicas influenciou a criação dessa vertente da música soul, que é *motown soul* em Detroit. Na nossa procura de tema de estudo, decidimos aprofundar o conhecimento sobre o *funk* tocado em São Paulo, cidade em que residimos, para verificarmos a possibilidade de uma influência e do impacto desta cidade na criação do *funk* paulista como subcultura urbana, como foi o caso em Detroit com a criação da música *motown soul*.

Por força das circunstâncias de confinamento imposto pela situação pandémica no Brasil, a investigação empírica foi realizada de maneira virtual com a participação de alguns membros de duas comunidades virtuais relacionadas ao *funk* paulista. O trabalho está dividido em oito capítulos. No primeiro capítulo, começamos por enquadrar e apresentar algumas teorias sobre o espaço urbano e a sociedade em que se estabelece uma relação entre as várias teorias sociais como as de Simmel (1903) ou de Wirth (1938) e as teorias espaciais como as de Franzén (1992), ou Gehl (1980). O segundo capítulo apresenta as teorias das subculturas e a sua ligação com o espaço urbano. Foi desenvolvida neste capítulo uma articulação entre as subculturas e o espaço urbano. No terceiro capítulo, apresentamos uma caracterização breve da sociedade brasileira e da cidade de São Paulo para que se compreenda o contexto em que decorre o fenómeno em análise. No quarto capítulo é descrito o surgimento do *funk* no Brasil através da emergência do *funk* carioca e das circunstâncias nas quais emergiu o *funk* na cidade de Rio de Janeiro. O quinto capítulo aborda o processo de transformação do *funk* carioca em *funk* paulista. Neste capítulo tentamos demonstrar essa transformação através da apresentação do contexto de criação do *funk* paulista. No sexto capítulo do nosso trabalho, são abordados os objetivos de investigação estabelecidos para a realização deste estudo e as opções metodológicas que conduziram o processo. Neste capítulo, explicitamos as razões que nos obrigaram a realizar

o nosso estudo através de uma etnografia virtual quando estava prevista a realização de uma etnografia realizada nos espaços em que se pratica o *funk* e sobre as diferentes consequências da aplicação desta metodologia no decorrer desta investigação nas técnicas de coletas dos dados, na análise e do tratamento dos dados coletados. O sétimo capítulo apresenta os resultados dos dados obtidos e no último capítulo, que é oitavo capítulo, é feita a discussão dos resultados obtidos.

O trabalho termina com a conclusão em que se reflete sobre os resultados obtidos para a cidade de São Paulo com os da cidade de Detroit quanto à influência na formação das subculturas urbanas, sendo que emerge a posição de São Paulo como cidade e capital e a sua organização social, urbanística e arquitetônica impacta a vida dos moradores desta cidade.

Capítulo I. Sociedade e espaços urbanos: que relações?

Para entendermos como as características de uma cidade (tipos de bairros, estilo de vida social, tipos de edifício, etc.) podem influenciar a criação de subculturas urbanas, é indispensável estudar as diferentes interações que podem existir entre essas características urbanas. Geralmente, nas cidades, as culturas dominantes e que as representam são as culturas de grupos sociais dominantes destas cidades. Esses grupos dominantes são reconhecidos nas cidades através de um estilo de vida social particular e relacionado com um tipo específico de bairros, de locais, nessas cidades onde esses grupos moram, se encontram e convivem entre eles. Dominando os outros grupos sociais porque eles possuem o poder económico, político e social, esses grupos dominantes tendem a impor um determinado modelo de cultura para as cidades, baseando-se nas características das suas próprias culturas, negando a importância das outras culturas dos grupos dominados, desconsiderando a existência de uma diversidade cultural urbana (Lévi-Strauss, 1962). É neste contexto de dominação social e cultural, que se torna frequente o surgimento de subculturas de alguns grupos sociais dominados, reconhecidos através do seu estilo de vida social, relacionado a um tipo específico de espaços urbanos bem determinados onde esses grupos moram, se encontram, e convivem entre eles, principalmente nos espaços degradados, marginalizados e segregados das cidades (Hall & al., 1976). Este capítulo tem como objetivo apresentar as articulações que podem surgir entre as características das cidades no contexto de criação de subculturas urbanas.

1. A cidade como lugar de vida social e de confluências culturais

Existem vários estudos sobre o ambiente construído ou edificado, como as casas, prédios, lojas, etc. em trabalhos sociológicos e antropológicos relacionados com a vida quotidiana nas cidades. Este subcapítulo examina, através de uma série de teorias essenciais para o nosso estudo, como o ambiente construído ou edifício é especificamente considerado e que influência na vida social lhe é atribuída.

Um dos primeiros e mais essenciais contributos para entendermos o ambiente construído ou edificado das cidades foi o ensaio clássico de George Simmel de 1903, *The Metropolis and Mental Life* sobre a vida em Berlim na virada do século passado. Neste livro é oferecida uma imagem bastante negativa da cidade e a metrópole é descrita como

uma vasta soma de pessoas que adotam uma atitude reservada e despojada em relação umas às outras. Simmel (1903), através dessa obra, contrasta o carácter intelectualista do habitante da cidade com a sensibilidade conservadora e a afetividade do aldeão, afirmando que quanto menor o círculo que o nosso ambiente forma, são mais limitadas as relações sem fronteiras com os outros, mais assustadora ainda é a forma como o círculo vigia as produções do indivíduo, a conduta da sua vida, as suas opiniões. Através disso, podemos observar, enquanto hoje, num sentido espiritualizado e policiado, o habitante da grande cidade é livre em contraste com a mesquinhez e os preconceitos que rodeiam o habitante da pequena cidade. A intelectualidade do cidadão seria uma espécie de compensação pela intensificação da vida nervosa, que resulta da mudança rápida e ininterrupta das impressões externas e internas. A liberdade humana, segundo Simmel (1903), deve ser entendida não tanto no sentido negativo de abolir preconceitos, mas no sentido positivo de desenvolver um modo de vida. Este autor distingue duas formas de individualismo: a independência individual (individualismo no sentido estrito) e a formação da originalidade pessoal. É principalmente o papel da grande cidade de reconciliar estas duas formas. Se, de facto, o individualismo tem como contrapartida a atrofia da cultura individual, isto é, mais do que compensado pela hipertrofia da cultura objetiva. Embora as observações de Simmel nesta obra não sejam formuladas como aspetos do espaço urbano (do ambiente construído ou edifício), percebemos que ele formula uma reflexão sobre a grande cidade como um aspeto da vida moderna que pode nos ajudar a entender o papel dos ambientes construídos ou dos edifícios das cidades como as casas, os prédios, as lojas, etc., nas cidades.

O trabalho de Simmel influenciou Robert E. Park e outros sociólogos americanos, que deram origem à criação da Escola de Chicago. Por exemplo, Louis Wirth desenvolveu uma teoria da cidade como uma forma cultural onde a vida urbana é apresentada como uma forma de vida específica (Wirth, 1938). A sociedade urbana-industrial é descrita como o oposto da sociedade rural-industrial. As características típicas das grandes cidades consistem em uma certa dimensão espacial, densidade populacional e heterogeneidade cultural. É notável que o ambiente urbano construído, materializado em edifícios, tenha dado lugar a mudanças profundas praticamente em todas as fases da vida social (Wirth, 1938: 2). São esta vida e estas formas de vida que se tornaram o foco principal dos estudos de Wirth, bem como de muitos outros estudos da Escola de Chicago. Na opinião de Wirth, não há conhecimento pessoal mútuo entre os habitantes que normalmente vivem e

trabalham em um bairro (Wirth,1938:11).

A vida na cidade é caracterizada pela desorganização social e pelo facto que a vida e o trabalho, em conjunto de indivíduos sem laços sentimentais e emocionais, promovem um espírito de competição e exploração mútua (Wirth,1938:15). Esta descrição da cidade, bem como a descrição da vida na cidade, está claramente imbuída de uma imagem negativa. Pensava-se que as pessoas que viviam nas cidades eram negativamente afetadas pelas condições de vida que apareciam nestas cidades. O que podemos dizer então sobre a dimensão espacial nestes exemplos? Tanto as observações de Simmel (1903) como de Wirth (1938) foram feitas em grandes cidades num determinado momento histórico, Berlim na virada para o século XX e Chicago no período entre as duas grandes guerras. Para Franzén, ambas as cidades foram construídas com uma estrutura tradicional, uma estrutura de blocos habitacionais contínuos, cada uma consistindo em várias propriedades com uma mistura de usos, e claramente estas condições espaciais tiveram certos efeitos neste período histórico (Franzén,1992:36). Através desta afirmação de Franzén, podemos considerar que certamente estes efeitos das condições espaciais impactaram também a vida social dos habitantes destas duas cidades em duas épocas diferentes.

Para Simmel e Wirth (referidos por Franzén, 1992), os ambientes construídos ou edifícios, com as suas propriedades espaciais semelhantes, foram o ponto de partida para os seus estudos. A percepção das grandes cidades como algo ameaçador, algo ruim para a humanidade, foi reforçada durante a primeira metade do século XX. Como resultado de tais noções, várias ideias de *design* urbano foram formuladas e tentaram responder às críticas aos ambientes urbanos e à estrutura tradicional. Isso resultou em novas ideias de planeamento urbano elaboradas com princípios completamente diferentes das anteriores inspiradas como, por exemplo do *Renascimento*¹ e tingidas com intenções sociais destinadas a neutralizar a má influência que as cidades teriam sobre as pessoas.

As ideias modernistas e novos *designs* urbanos trouxeram uma nova lógica social e uma autora a reconhecer esta mudança e as consequências para a vida urbana diária foi Jane Jacobs em *The Death and Life of Great American Cities*, em 1961. O seu livro contém uma descrição abrangente e uma comparação entre a cidade tradicional com blocos urbanos (a estrutura em grade) e o urbanismo moderno com subdivisões ou periferias. A

¹ Renascimento ou Renascença é o nome dado ao movimento de reforma artística, literária e científica que teve origem no século XIV na Itália e se espalhou para o resto da Europa, estando em vigor até o século XVI. Esta palavra também significa o ato de renascer e pode ser sinónimo de reformulação.

autora apresenta crítica os princípios do planeamento urbano moderno, que comprometeriam tanto a vivacidade como a diversidade cultural. Jacobs argumenta que o próprio plano urbano desempenha um papel importante na criação da vida urbana, da heterogeneidade e das qualidades urbanas. A autora interessa-se especialmente pelas condições da vida diária das mulheres e crianças, sendo que numa área onde falta vida urbana, as pessoas têm de expandir a sua vida privada se quiserem ter um contato com os seus vizinhos ou têm de se contentar com a ausência de contatos (Jacobs, 1989: 62). Este fenómeno também poderia ser descrito como uma exposição da esfera privada. Jacobs argumenta que não são apenas as condições sociais que são más nestas áreas, mas também são insustentáveis do ponto de vista ambiental; os custos de energia, infraestruturas e terrenos serão demasiado elevados nas periferias ou subúrbios em expansão (Jacobs, 2005: 16).

Também Jürgen Habermas fez observações semelhantes às de Jane Jacobs em seu livro chamado *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, publicado em 1962. Nesta obra, Habermas tenta explicar o crescimento e declínio da esfera pública, relacionando desenvolvimentos políticos, sociais, culturais e filosóficos numa abordagem multidisciplinar. Inicialmente, existiam sociedades monárquicas e feudais que não se distinguiam entre Estado e sociedade ou entre público e privado, e que estavam politicamente organizadas em torno de representação simbólica e estatuto. Estas sociedades feudais foram transformadas numa ordem constitucional burguesa liberal que se distinguiu entre o domínio público e privado; além disso, no domínio privado havia uma esfera pública burguesa de debate político racional e crítico que formava um novo fenómeno chamado opinião pública. A ponta de lança deste desenvolvimento foi o desenvolvimento de uma esfera pública literária na qual a burguesia aprendeu a refletir criticamente sobre si própria e sobre o seu papel na sociedade. Habermas argumenta também que o enfraquecimento oculto da esfera íntima da família é demonstrado através das características da arquitetura dos edifícios e das cidades (por exemplo, nos subúrbios ou nas periferias). Nas épocas antigas como aquelas da época do *Renascimento*², existia um *design* que permitia que as atividades da esfera privada e pública se realizassem ao mesmo tempo.

De acordo com Habermas (1984:153), o *design* moderno, a habitação moderna e a

² Idem

vida moderna caracterizam-se pela perda da esfera privada e pela perda da acessibilidade pública segura. Um *design* com blocos de edifícios que caracterizavam a cidade tradicional, onde as casas são adjacentes e viradas para a rua e com jardins nas traseiras permitiu que as pessoas tivessem acesso tanto ao espaço público (a rua) como ao espaço privado (o interior e o jardim). Tal acordo, contudo, foi considerado desatualizado quando foi dada uma maior prioridade ao tráfego no planeamento urbano. A arquitetura moderna não criaria nem uma esfera privada nem um espaço público onde as pessoas (privadas) estão reunidas num espaço público comum (Habermas,1984:154). Habermas cita Bahrtdt, que descreve a indistinção entre o privado e o público nas cidades modernas:

“The social problems of the modern metropolis consist for the moment not so much of a too urbanised city life, rather that characteristic features of city life is lost. The interdependence between public and private sphere is impaired. [...] the more the city as a whole is changing [...] the more the metropolitan citizen draw herself back to her enlarged private sphere.”

(Habermas,1984:154)

As observações feitas por Jacobs e Habermas realçam as condições alteradas da vida quotidiana e o funcionamento da vida urbana em sequência do planeamento urbano moderno. Um espaço público não povoado e com acessibilidade limitada tanto para moradores locais como não locais são descritos como uma grande desvantagem. Isto tem claramente implicações para a possibilidade das pessoas de partilharem o espaço e as práticas públicas e, portanto, para a interação no espaço público. Assim podemos perceber que o *design* urbano dos edifícios urbanos pode ter um impacto ou uma influência sobre a vida dos moradores destes edifícios. Mas o que é, especificamente, o *design* urbano que impede as pessoas de partilharem o espaço público? Observações e descrições de cidades como lugares de sociabilidade, se existirem, levantam questões sobre os conhecimentos específicos sobre a relação entre forma construída e resultados sociais que podem influenciar as culturas destes ambientes construídos ou edifícios.

Assim, é possível aferir que o ambiente construído, as formas físicas ou edifícios e espaciais podem ser ligados aos resultados sociais que podem influenciar as culturas deste ambiente construído ou edifício, sendo que algumas crenças sociais tiveram um impacto significativo em diferentes paradigmas de *design* urbano ao longo do século XX, e o que é ainda mais notável é que a maioria dos resultados corresponde de forma muito fraca aos objetivos sociais originais. Quando tenta-se

traduzir objetivos sociais em *design* urbano e em formas urbanas ou edifícios, a incerteza instala-se: como sabemos que este modelo urbano facilita realmente certos objetivos humanos? Isto pode ser em parte devido às falhas inerentes às teorias, tais como a falta de teorias analíticas para a arquitetura e a ignorância do espaço na teoria social. As questões sociais são fortemente interdisciplinares no campo do planeamento e do *design* urbano. No entanto, a ligação entre resultados sociais e *design* urbano ou forma urbana parece ser difícil a entender.

De acordo com Hillier (1996), há necessidade de compreender e investigar melhor o fenómeno da arquitetura e como este afeta a vida das pessoas. Uma necessidade para tais estudos é que eles se baseiem no conhecimento do próprio ambiente construído, como os edifícios. Além disso, as teorias que apoiam a nossa compreensão do mundo são mais úteis do que aquelas que procuram estabelecer conjuntos de regras que, se seguidas, garantirão o sucesso da arquitetura; neste sentido, as teorias analíticas são mais favoráveis do que prescritivas (Hillier,1996:3). Para o autor, existe a necessidade de ligar as teorias sociais ao *design* urbano, considerando que a problemática entre objetivos sociais e *design* urbano deve-se em parte à falta de qualquer união ou partilha de interesses entre teóricos sociais e profissionais da arquitetura. Hillier argumenta que pouco se sabe sobre como as formas de vida e de trabalho podem ser afetadas, para o bem ou para o mal, pelas formas físicas e espaciais. Argumenta que os profissionais da arquitetura utilizam em grande parte propostas baseadas na teoria que ligam os resultados sociais à forma física e espacial dos edifícios: “*In the absence of scientifically tested propositions, a shifting consensus of beliefs fills the need, and it can take decades of social costs to show the inadequacy of these beliefs*” (Hillier, 2008:216).

Hillier e Vaughan (2007) salientam que a forma espacial deve ser entendida como um fator que contribui para a formação de padrões de integração e segregação nas cidades, isso resultou em algumas teorias parciais sobre a cidade, mas nenhuma teoria da cidade parece defender ao mesmo tempo a cidade física e a cidade social: “*The social city is either side of the physical city: it brings it into existence, and then acts within the constraints it imposes*” (Hillier & Vaughan, 2007: 206).

Os traçados das cidades incorporam ideias sociais e a configuração do espaço urbano tem consequências na forma como os conjuntos de edifícios ganham vida

como cidades vivas (ou não prosperam). Acontece que a própria rede urbana de ruas é uma determinante chave dos fluxos do movimento e, portanto, da copresença no espaço (chamada teoria do movimento natural) (Hillier & al, 1993). Argumenta-se que isto é intuitivamente claro, matematicamente necessário, e empiricamente demonstrável, e que é fundamental para compreender as cidades como padrões socialmente significativos de integração e segregação relativa (Hillier & Vaughan 2007, 213).

A literatura de sociologia urbana descreve muitas deficiências dos ambientes urbanos criados durante o século XX. Essa situação foi denunciada por vários teóricos em ciências sociais. É importante avaliar os impactos das construções destes ambientes urbanos nos aspetos da vida humana.

2. Impacto das construções na vida social

As decisões sobre *design* e de planeamento urbanos tiveram frequentemente efeitos inesperados na criação de problemas como o isolamento social e a segregação económica. Hanson e Hillier (1987) identificam dois pontos de vista que dominam as percepções sobre a relação sociedade-espço: 1) argumentação de que o nosso ambiente socioespacial é deficiente, uma vez que o ambiente urbano heterogêneo não corresponde a natureza territorial dos seres humanos e seus diferentes tipos de agrupamentos sociais. Lynch (1980) e Newman (1981) concordam com essa argumentação. 2) O segundo ponto de vista, apoiado por Pahl (1970) e Weber (1964), entende a heterogeneidade como uma indicação totalmente contraditória de que o espaço não é importante, que os agrupamentos sociais existem independentemente do espaço, não necessitando de reorganização espacial para melhorá-los (Hanson & Hillier, 1987:251-252).

Os autores concluem que, na medida em que um sistema social funciona sobre correspondências, os encontros espaciais tenderão a serem específicos para uma certa categoria transespacial, enquanto os encontros que são especialmente relacionados com a adesão a esse rótulo tenderão a aumentar a densidade de encontros em grupo localmente, mas não a extensão dos encontros globais através do espaço; por conseguinte, é um sistema que tende a ser determinista, tanto social como

espacialmente. Por outro lado, na medida em que um sistema funciona sobre as não correspondências, a pureza categórica do sistema local tenderá a ser enfraquecida ou localmente heterogênea, mas, ao mesmo tempo as identidades transespaciais serão utilizadas para atravessar os vários espaços e trabalhar para a coerência global da sociedade. Tal sistema tenderá a enfatizar a abertura local, a continuidade do espaço, a falta de encerramento local do espaço, e a permeabilidade das fronteiras existentes.

Acredita-se que isto funcione de forma mais probabilística, o que dá aos sistemas sem correspondência uma resistência que os sistemas altamente estruturados não possuem: eles podem tolerar muito mais desordens locais e, no entanto, ser reproduzíveis. No entanto, qualquer descontinuidade em grande escala que tende a isolar pequenos grupos em enclaves representará uma perturbação no sistema, um impedimento aos seus esforços para projetar encontros globais no espaço (Hanson & Hillier, 1987: 269-270).

Centrando-se nos efeitos da transformação urbana, alguns exemplos podem ser destacados neste contexto. Hillier reconheceu que se partiu amplamente do princípio (mas não o fez) que a divisão de grandes empreendimentos residenciais em pátios mais pequenos promoveria comunidades locais mais fortes, que densidades populacionais mais baixas reduziriam o crime e a agitação social, e que espaços abertos públicos bem delimitados seriam frutuosos e frequentemente utilizados. Pode notar-se que esta interpretação está em desacordo com o que Jacobs escreve sobre as qualidades urbanas. Segundo Jacobs, uma certa densidade é necessária para criar condições de urbanidade e qualidades urbanas. Por seu lado, Hillier argumenta que os desenvolvimentos caracterizados como recintos ou aglomerados não são as respostas para o problema urbano, mas o problema em si. Argumenta que a sua utilização indiscriminada foi responsável pela criação de espaços fragmentados, ininteligíveis e largamente subutilizados que formam uma proporção significativa do nosso ambiente urbano atual (Hillier, 1988:64):

“It is not density that undermines the sense of well-being and safety in urban spaces, but sparseness, not large spatial scale, but its insensitive reduction, not lack of order but its superficial imposition, not the ‘unplanned chaos’ of the deformed grid, but its planned fragmentation.”

(Hillier, 1996:179)

Uma análise detalhada dos resultados sociais em diferentes desenvolvimentos urbanos feita por Julienne Hanson apoia ainda mais este raciocínio. Hanson estudou

as mudanças morfológicas em Londres e descobriu que diferentes ideias de *design* urbano estão ligadas aos pré-requisitos específicos de sociabilidade (Hanson, 2000). A análise indica que os desenvolvimentos urbanos modernistas (isto é, os bairros residenciais) isolaram pessoas umas das outras, tanto a nível de vizinhos como a nível de bairros. É paradoxal que as condições de vida urbana e de interação com os vizinhos sejam significativamente piores em áreas onde as ambições sociais têm regido as ideias de *design* urbano (Hanson, 2000).

Outro contributo arquitetónico significativo sobre cidades e vida social é apresentado por Jan Gehl, em *Livet mellem husene, udeaktiviteter og udemiljøer* (1980), em que efetua um estudo aprofundado de como as pessoas utilizam o espaço de forma diferente em vários ambientes construídos. Três atividades básicas principais que têm lugar no espaço público são definidas: atividades necessárias, atividades opcionais e atividades sociais. Para Gehl, o ambiente físico tem uma grande influência sobre estas atividades e como se manifestam. Sugere que as atividades no espaço público têm uma intensidade diferente, que vão desde a baixa intensidade, que se refere a contatos neutros, como ver e ouvir, até à alta intensidade, que se refere à amizade etc. Mais importante ainda, são todos os diferentes níveis de contato que são considerados importantes para a vida urbana em geral, com algumas formas de contato a pressuporem mesmo outras (Gehl, 1980:13). É também sublinhado o valor e a importância de obter informação sobre a sociedade (ou aprender as regras não escritas) no espaço público; enquanto os *Media* informam as pessoas sobre o mundo e as notícias sensacionais, estar entre outras pessoas no espaço público dá informação crucial sobre a vida quotidiana, o que é igualmente importante, por exemplo, se outras pessoas trabalham, como se comportam, como se vestem etc. (Gehl,1980:19). O ambiente construído ou edifício assume uma forte influência sobre a vida social e Gehl coloca em evidência que não são os edifícios, mas as pessoas e atividades que precisam ser estudadas, o que significa que é o espaço entre as casas que é mais importante de dar a prioridade do que a densidade dos edifícios (Gehl,1980: 77). Além disso, ainda seguindo este autor, é sublinhada a importância de caminhar, passear nas ruas das cidades e isso é relevante porque o ambiente das ruas apela as pessoas a conviver no espaço público.

Notamos também que Laura Vaughan realizou vários estudos no campo da

segregação urbana (2005, 2007). Nestes estudos a autora demonstra que existe um mecanismo espacial envolvido na criação de áreas de pobreza e que a segmentação espacial das áreas tem efeitos adversos sobre as populações mais vulneráveis (Vaughan, 2007: 248). Quando se examina a relação entre a segregação física e a marginalização social nas zonas urbanas, constata-se que certas zonas urbanas são particularmente suscetíveis aos (i)migrantes pobres, que fugiram de seus locais de origem por causa da pobreza para as grandes metrópoles e centros urbanos, procurando uma vida melhor. Essa situação provocou a diferenciação de ocupação do espaço urbano, caracterizado por áreas de pobreza e de riqueza (Haan & Yaqub, 2009). Sugere-se que a separação física de áreas de pobreza da vida econômica da cidade implica uma falta de potencial de integração na sociedade das pessoas economicamente marginalizadas (Vaughan, 2005). Todas essas teorias enunciadas nos incentivaram a fazer uma descrição da vida no meio urbano com algumas influências dos edifícios.

3. Formas de vida urbana

A diversidade de formas de vida urbana é vista como um enriquecimento, especialmente quando se fala de cidades, mas há também uma realidade em que estas diferenças são vistas como uma ameaça e um terreno fértil para conflitos. Isto é também observado nas descrições das cidades e na influência na forma de ver as cidades. Com o tempo, as nossas ideias e apreensões sobre o que é a cidade mudaram radicalmente; a cidade tem sido descrita tanto como um lugar de crime, conflitos e afastamento, mas também como um lugar de conexão entre as pessoas, celebrado como um lugar de diferenças (Valentine, 2008).

No seu livro *Det offentliga Stadslivets förändringar*¹⁴ (1998), Sören Olsson reconheceu a importância da vida urbana, baseando-se em particular em Sharon Zukin (1995). Não é claro que a vida urbana no espaço público seja vista apenas como positiva. Apesar disso, argumenta-se que as vantagens da vida urbana pública superam as desvantagens. Olsson apresenta várias razões pelas quais a vida urbana é importante. A primeira está relacionada com a necessidade das pessoas serem vistas e de ver outras - duas características centrais da sociedade moderna - e numa cidade,

o espaço público encoraja estas atividades. A segunda razão está relacionada com a tolerância: no espaço público, diferentes grupos da sociedade compartilham o mesmo espaço. A copresença no espaço público pode ser ligada aos diferentes tipos de processos de negociação em curso, o que aumenta o potencial de interação. Podemos dizer que a vida urbana está associada a poucas regras, mas uma ideia básica que a maioria das pessoas segue é a tolerância para os outros. As semelhanças e diferenças entre as pessoas são explicitadas e, se alguém for exposto às diferenças, há também a possibilidade de se habituar gradualmente a elas e isso deixa de ser uma provocação. Se uma cidade como um todo é caracterizada por ambientes residenciais segregados, o espaço urbano acessível ao público torna-se ainda mais importante e o seu significado é frequentemente subestimado (Olsson, 1998:107). A terceira razão dada é que a vida urbana melhora a coesão da sociedade como um todo, um fenómeno que se refere a uma espécie de espírito cívico em que as pessoas estão dispostas a fazer coisas para a sociedade comum. É fácil perder o sentido de pertença a toda a sociedade se vivemos apenas em pequenos círculos e espaços segregados. A quarta razão está relacionada com a política e a democracia. Embora os espaços públicos em algumas cidades sejam raramente utilizados para debate político e expressão política, tais como marchas organizadas, estes lugares são importantes porque podem permitir tais atividades quando necessárias (Olsson, 1998:108-109).

Da mesma forma, Richard Sennett defende que a cidade e a vida urbana oferecem às pessoas a oportunidade de gerir a complexidade e aprender as regras não escritas da vida pública (Sennett, 1992, 1993). O autor argumenta que as expressões e as experiências da cidade ajudam as pessoas a abrir-se. A cidade moderna tem a capacidade de transformar as pessoas para fora, não para dentro, oferecendo-lhes a experiência da alteridade. Neste contexto, a diversidade é essencial e, na presença da diferença, as pessoas têm pelo menos a oportunidade de sair de si próprias (Sennett, 1992:123). Segundo o autor, estar exposto é frequentemente associado à probabilidade de ser ferido em vez de ser estimulado. O resultado é um espaço público concebido para evitar contactos sociais, tais como autoestradas que cortam bairros pobres do resto da cidade, mas também o planeamento de construção urbanística.

Também Jacobs argumenta que o *design* urbano desempenha um papel

importante na geração de vida urbana, de heterogeneidade e de qualidades urbanas. É reconhecida a articulação espacial específica da cidade em blocos e o seu acentuado contraste com o desenvolvimento moderno, sendo que o *design* urbano moderno pode comprometer tanto a vivacidade como a diversidade (Jacobs, 1989:62). Uma vida pública urbana funcional permite às pessoas escolher um certo nível de contacto (Franzén, 2003: 38), mas se não houver vida pública, não se tem sequer a possibilidade de decidir se queremos participar. Nos estudos qualitativos das periferias ou subúrbios segregados, Elisabeth Lilja (2002) salientou que as pessoas que se sentem excluídas da sociedade em geral valorizam particularmente as oportunidades de interação na vida urbana.

Estes exemplos mostram claramente que não é apenas a habitação que é importante para os processos de integração e de tolerância na sociedade, mas também o que acontece no espaço público urbano, por exemplo, o compartilhamento do espaço público e das práticas quotidianas. Um espaço urbano povoado é uma condição prévia essencial para a copresença, a co-consciência e a vida urbana. Os espaços urbanos têm usualmente as suas periferias ou os seus subúrbios. Muitas periferias ou muitos subúrbios são criticados por serem lugares caracterizados pelo desurbanismo e pelo conseqüente afastamento do centro social e económico.

Como discutido acima, as relações entre os edifícios e o espaço público urbano são perturbadas, diferentes escalas de movimento são perturbadas e, frequentemente, os residentes têm sido geograficamente separados dos visitantes ou estrangeiros, por vezes ocultados em formas precárias habitacionais ou aspetos guetizados. Essa situação pode ser provocada pelas políticas dos Estados ou por um grupo no poder (Hillier 1996; Elias & Scotson, 2000 [1965]; Hanson 2000; Klasander 2001; Wacquant 2014).

Mas poderá a arquitetura causar este desconforto e distância social? Esta é uma questão que é discutida no livro *Space is the machine* de Hillier (capítulo 5, 1996). Embora haja uma crença generalizada de que a arquitetura pode causar agitação social, quer provocando diretamente comportamentos antissociais, induzindo stress e depressão nos indivíduos, quer criando vulnerabilidade ao crime, pouco se sabe sobre estes efeitos (Hillier, 1996:183). Para o autor, existe um problema metodológico no estabelecimento de qualquer tipo de ligação entre

arquitetura e resultados sociais e é fácil ser arrastado para uma discussão do determinismo arquitetônico que muitas vezes leva a um beco sem saída. Em vez disso, Hillier argumenta que a questão é colocada de forma errada e sugere que as variáveis arquitetônicas e sociais devem ser abordadas a um nível de resolução muito mais elevado. O ambiente envolvente deve ser estudado de uma forma que também tenha em conta as microestruturas do ambiente espacial urbano - o ambiente espacial imediato em que muitas pessoas vivem grande parte da sua vida quotidiana, e não a um nível bruto como propriedade, bloco, número de andares por bloco etc.

Em suma, este capítulo, teve como objetivo de apresentar as teorias que nos ajudaram a entender melhor as influências do urbanismo, através do *design*, planeamento urbanos e da arquitetura sobre a vida social das populações das cidades. Essas influências contribuíram para a compreensão do contexto social de criação do *funk* paulista na cidade de São Paulo.

Capítulo II. Cultura, subculturas e espaços urbanos

Para a compreensão do mecanismo de criação do *funk* paulista, como subcultura urbana na cidade de São Paulo, foi necessário estudar as diferentes relações que poderiam existir entre as teorias relacionadas entre as culturas, as subculturas e aos espaços urbanos. A partir deste estudo, foi possível caracterizar o *funk* paulista como subcultura urbana.

1. Os conceitos de cultura e subculturas

As culturas e subculturas estão obviamente relacionadas entre si linguisticamente. O prefixo "*sub*" refere-se a algo que está debaixo, por baixo, ou dentro; algo que é secundário, menor do que, ou contido como parte de um objeto ou fenómeno maior. A subcultura refere-se assim linguisticamente a uma unidade menor dentro da cultura. Esta distinção também se aplica aos seus significados sociológicos. A cultura como a subcultura são conceitos abstratos, com a subcultura encapsulada no conceito mais amplo da cultura. São definidas em relação à ação humana, quer como uma estrutura que a molda, quer como uma consequência da mesma. Estas definições alternativas revelam uma dialética própria: a cultura é tanto estruturante como emergente. Cultura e subcultura são também entendidas hierarquicamente (Williams, 1976; Becker, 1986:23). Cultura pode ser sinónimo de alta cultura, com a subcultura referindo-se a formas populares ou alternativas de cultura. A cultura e a subcultura servem como instrumentos analíticos para a análise sociológica. Os sociólogos utilizam a cultura para descrever ou explicar a forma como as pessoas partilham entendimentos e agem juntos (Becker, 1986). O entendimento partilhado é a base da cultura. Os indivíduos agem com base no seu conhecimento do que é apropriado fazer numa situação específica. O conceito de subcultura ajuda a demonstrar a variedade de fenómenos culturais que podem existir entre os jovens na sociedade contemporânea. As subculturas são constelações salientes de normas e crenças que são reconhecidas e, em certa medida, aceites pelos indivíduos em interação; as subculturas manifestam-se nas relações sociais entre indivíduos. As subculturas são compreendidas em referência aos fenómenos culturais e sociais mais amplos. Howard Becker enfatizou esta relação na sua discussão das subculturas

desviantes: "*The deviance of a group is not 'natural,' but the result of a specific kind of social construction: and one of the key mechanisms of this process is the power to define situations for others, and the power to label others – and make those labels stick.*" (Becker, 1963:9)

As subculturas são marcadas a partir da cultura dominante por normas e por orientações de valor. Esta discussão conduz a um breve exame do nível conceptual da distinção cultura/subcultura. Na sua análise histórica do termo cultura, Raymond Williams (1976) observa que um dos significados de cultura é ser um substituto ou sinónimo do termo alta cultura. Neste sentido da palavra, a cultura está associada a uma classe social dominante. A alta cultura representa um conjunto normativo de gostos, valores, atitudes e comportamentos. Quer se trate de modos à mesa, apreciação de música e arte, ou dialeto, existem formas cultivadas e "*não cultivadas*" (que correspondem ao que é apropriado e inadequado, respetivamente). Em contraste com a alta cultura, a cultura baixa, a cultura popular e a subcultura têm historicamente representado os aspetos culturais dos grupos sociais subordinados. A baixa cultura ou subculturas foram assim definidas como desviantes das formas naturalizadas de alta cultura (por exemplo, Beisel, 1993). Herbert Gans (1999) argumenta que embora a alta cultura seja diferente da cultura popular, nenhuma delas é mais valiosa do que a outra. Pelo contrário, alta, baixa, popular e subculturas representam diversas culturas de gosto, cada uma das quais "*contém valores e normas estéticas partilhados ou comuns*" (p. 6; ver também Mukerji e Schudson, 1986).

Quer falemos de alta cultura, cultura popular, ou subcultura, a cultura é "*naturalizada*" pelo processo de hegemonia. Diz-se que a hegemonia ocorre quando os estratos subordinados consentem com as normas, regras, leis e outras estruturas normativas de um estrato cultural dominante. O consentimento, em vez de coerção, é a marca da hegemonia. Segundo Gramsci, o consentimento é conseguido em grande parte através da proliferação do senso comum, que contrasta com o senso comum (Gramsci, 1971: 60). O senso comum opera nos pressupostos aprendidos que os indivíduos fazem quando aceitam o que é correto, natural, ou como as coisas são. O senso comum é uma construção social que envolve uma forma privilegiada de compreender o mundo social, com exclusão de outras perspetivas possíveis.

Os processos que são "*naturais*" parecem estar fora do controle do indivíduo ou do grupo. No entanto, a hegemonia não é uma força tão poderosa que exista incontestada na paisagem cultural. O senso comum marca os processos de avaliação crítica pelos quais as desigualdades sociais se tornam não só evidentes, mas também intoleráveis. Gramsci teorizou que a hegemonia é um processo de se tornar uma estrutura de ser e que está constantemente a reajustar-se face às ameaças das subculturas. A hegemonia tende a funcionar porque as relações entre os poderosos e os subordinados beneficiam todos os interessados. Lee Artz e Bren Murphy (2000) notam:

“Within a stable hegemony, how we live our lives and how we understand our lives generally correspond to the political and material conditions for that hegemony. (...) Hegemony is thus forged in the very relationships that groups and individuals consent to and from. Cultural conditions for hegemony constitute a whole way of life.”

(Lee, A., & Murphy, B, 2000:74)

A hegemonia não é tão arraigada e tomada como certa, que os membros das camadas subordinadas são impotentes para resistir. A resistência à hegemonia, a procura de ordens morais ou sociais alternativas, caracteriza as subculturas. Assim, os seguidores, amantes ou praticantes das subculturas são aqueles que usam o bom senso, enquanto os que são constrangidos pelo bom senso são os membros da sociedade dominante.

O paradoxo da cultura é a facilidade das subculturas florescer dentro dos limites de um aparelho cultural dominante. As subculturas não são simplesmente construções "*ideológicas*". Elas podem ganhar também espaço para os jovens: espaço cultural no bairro e instituições, tempo real para lazer e recreação, espaço real na rua ou na esquina. Desenvolvem ritmos específicos de intercâmbio, relações estruturadas entre membros: do mais jovem ao mais velho, do experiente ao novato, do elegante ao feio. Exploram as "*preocupações centrais*" da vida interior do grupo: as coisas que são sempre "*feitas*" ou "*nunca feitas*", um conjunto de rituais sociais que sustentam a sua identidade coletiva e as definem como um "*grupo*" e não apenas como um conjunto de indivíduos. Adotam e adaptam objetos materiais - bens e posses - e reorganizam-nos em "*estilos*" distintos que expressam a coletividade do seu ser como um grupo. Estas preocupações, atividades, relações e materiais são incorporados em rituais de relacionamento, ocasião e movimento. Por vezes, o mundo é delineado, linguisticamente, por nomes ou gírias que classificam o mundo

social fora deles em termos que só fazem sentido na perspectiva do seu grupo, e mantêm os seus limites. (Clarke, Hall, Jefferson, & Roberts, 1976:45-46).

“ [Subcultures] are not simply 'ideological' constructs. They, too, win space for the young: cultural space in the neighbourhood and institutions, real time for leisure and recreation, actual room on the street or street-corner. They develop specific rhythms of interchange, structured relations between members: younger to older, experienced to novice, stylish to square. They explore 'focal concerns' central to the inner life of the group: things always 'done' or 'never done', a set of social rituals which underpin their collective identity and define them as a 'group' instead of a mere collection of individuals. They adopt and adapt material objects - good and possessions - and reorganize them into distinctive 'styles' which express the collectivity of their being-as-a-group. These concerns, activities, relationships, materials become embodied in rituals of relationship and occasion and movement. Sometimes, the world is marked out, linguistically, by names or an argot which classifies the social world exterior to them in terms meaningful only within their group perspective and maintains its boundaries. ”

(Clarke, Hall, Jefferson, & Roberts, 1976:45-46)

Tal como a cultura, a subcultura deve ser concebida tanto como limitadora como capacitadora para os seus participantes e proporciona um local de resistência aos seus participantes, também limita as formas como estes podem resistir.

Neste subcapítulo, observamos a relação estrita entre a cultura e a subcultura, como a cultura pode favorecer e influenciar a criação de subcultura.

2. A importância da teoria de subcultura urbana de Fischer para a compreensão da música *funk*

Claude Fischer, precursor da teoria de subcultura urbana descrita no seu artigo "*Toward a Subcultural Theory of Urbanism*", publicado na revista *American Journal of Sociology* em 1975, argumenta que o urbanismo afeta independentemente a vida social - não, contudo, destruindo grupos sociais como o determinismo sugere, mas sim ajudando a criá-los e a reforçá-los. Tal como a teoria da composição, que afirma que a não-convencionalidade urbana e as diferenças urbano-rural se devem principalmente às características sociais (ou seja, classe, etnia, idade) dos habitantes da cidade (Ritzer & Ryan, 2010:77), a teoria subcultural urbana de Fischer sustenta que os círculos sociais íntimos persistem no ambiente urbano. Mas, tal como o determinismo, argumenta que os fatores ecológicos produzem efeitos significativos nas ordens sociais das comunidades, precisamente ao promoverem a emergência e a vitalidade de subculturas distintas.

Tal como a Escola de Chicago em alguns dos seus trabalhos e tal como os compositores, a teoria subcultural mantém que os habitantes da cidade vivem em mundos sociais significativos. Estes mundos são habitados por pessoas que compartilham características relativamente distintas (tais como etnia ou ocupação), que tendem a interagir principalmente umas com as outras, e que exibem um conjunto relativamente distinto de crenças e comportamentos. Mundos e subculturas sociais são mais ou menos sinónimos. Exemplos óbvios de subculturas incluem as descritas pela Escola de Chicago (Gelder, 2005) o clube de campo de Grosse Pointe, Michigan, a comunidade Chicano de East Los Angeles, e os hippies das comunidades urbanas. Existem também subculturas mais complexas. Por exemplo, no lado sul de Chicago há uma área fortemente povoada pelos trabalhadores nas siderurgias próximas (Cohen, 1983). Estes trabalhadores formam em conjunto uma comunidade e uma subcultura ocupacional, com hábitos, interesses e atitudes particulares. Mas estão também divididos em subculturas ainda mais específicas de acordo com a etnia e vizinhança; assim, por exemplo, há trabalhadores siderúrgicos Servo-Croatas recentemente imigrados numa área e os da geração anterior noutras, sendo cada grupo um pouco diferente do outro. Nas teorias subcultural e composicional, estas subculturas persistem como ambientes significativos para os residentes urbanos.

A teoria subcultural urbana, desenvolvida por Fischer (1975) argumenta que estes grupos são afetados diretamente pelo urbanismo, particularmente pelos efeitos da "*massa crítica*". A escala crescente no *continuum* rural-urbano cria novas subculturas, modifica subculturas existentes, e fá-las entrar e sair de contacto umas com as outras. O urbanismo tem assim consequências únicas, incluindo a produção de "*desvios*", mas não porque destrói mundos sociais - como afirma o determinismo - mas mais frequentemente porque os criam. A teoria subcultural urbana de Fischer (1975) sustenta, em primeiro lugar, que existem duas formas em que o urbanismo produz um mosaico de pequenos mundos que se tocam, mas não se interpenetram: 1) as grandes comunidades atraem migrantes de áreas maiores do que as pequenas cidades, migrantes que trazem consigo uma grande variedade de origens culturais e contribuem assim para a formação de um conjunto diversificado de mundos sociais. 2), a grande dimensão das cidades produz a diferenciação estrutural enfatizada pelos

deterministas - especialização profissional, o surgimento de instituições especializadas e grupos de interesse especial. Em cada uma destas unidades estruturais são normalmente visíveis várias subculturas. Por exemplo, agentes da polícia, médicos e estivadores tendem a formar os seus próprios círculos, tal como estudantes ou pessoas com interesses políticos ou passatempos comuns. Desta forma, o urbanismo gera uma variedade de mundos sociais. Mas o urbanismo não para por aí: intensifica as subculturas. Mais uma vez, há dois processos. 1) baseia-se na massa crítica, um tamanho populacional suficientemente grande para permitir que o que de outra forma seria um pequeno grupo de indivíduos se torne uma subcultura vital e ativa. Os números suficientes permitem-lhes apoiar instituições - clubes, jornais e lojas especializadas, por exemplo - que servem o grupo; permitem-lhes ter uma identidade visível e assertiva, agir em conjunto em seu próprio nome, e interagir amplamente uns com os outros. Por exemplo, supondo que uma pessoa em cada mil está intensamente interessada na dança moderna numa pequena cidade de 5.000 pessoas, isso significa que haveria, em média, cinco dessas pessoas, o que é suficiente para não fazer mais do que conversar sobre dança. Mas numa cidade de um milhão, haveria mil – o suficiente para apoiar estúdios, apresentações ocasionais de ballet, recintos locais, e um meio social particular. A sua atividade iria provavelmente atrair outros para além dos milhares originais para a subcultura (aqueles quintetos de entusiastas da dança que migram de pequenas cidades para as grandes cidades que desejam participar nesta atividade para marcarem sua integração nestas grandes cidades) (Sánchez, 2006: 135). O mesmo processo de trabalhos de massa crítica para artistas, académicos, boémios, executivos de empresas, criminosos, programadores informáticos - bem como para minorias étnicas e raciais. 2) o outro processo de intensificação resulta dos contatos entre estas subculturas. Pessoas de mundos sociais diferentes "*tocam-se*" frequentemente segundo a teoria de Park. Mas ao fazê-lo, por vezes, esfregam-se uns contra os outros e depois recuam e brilham. Quer o encontro seja pelo exemplo entre negros e irlandeses (Tobin, 2007: XXXIV), e hippies, as pessoas de uma subcultura encontram frequentemente pessoas de outras subculturas que consideram como ameaçadoras, ofensivas ou ambas. Uma reação comum é abraçar mais firmemente o seu próprio mundo social, contribuindo assim para a sua intensificação. Contudo, existe frequentemente um contacto positivo

entre grupos. Há muita influência mútua - por exemplo, o simbolismo de jovens trabalhadores da construção civil a fazer crescer barba, ou estudantes brancos de classe média usando gírias de gueto negras (Buchotz, 2010: 76). É, no entanto, o contraste e a visão a posteriori que se intensifica e ajudam a definir as subculturas urbanas. Entre as subculturas criadas ou intensificadas pelo urbanismo estão aquelas que são consideradas ou completamente desviantes pela sociedade em geral - como delinquentes, criminosos profissionais, e homossexuais; ou no mínimo "*estranhas*", como artistas, missionários de novas seitas religiosas, e intelectuais; ou rompem com a tradição, como experimentadores de estilo de vida, radicais e cientistas (Fischer, 1975: 1320). Estas subculturas emergentes, bem como o conflito que surge entre elas e com as subculturas, são ambos efeitos do urbanismo, e produzem o que a Escola de Chicago considerava "*desorganização*" social. De acordo com a teoria subcultural de Fischer, estes fenômenos não ocorrem porque os mundos sociais colapsam, e as pessoas colapsam com eles, mas sim o contrário, porque os mundos sociais se formam e sustentam a si próprios. A teoria subcultural urbana de Fischer é assim uma síntese de teorias deterministas e composicionais: tal como a abordagem composicional, argumenta que o urbanismo não produz colapso mental, anomia, ou distanciamento interpessoal; que os habitantes das cidades, pelo menos tanto como os habitantes rurais, estão integrados em mundos sociais viáveis. Contudo, tal como a abordagem determinista, também defende que as cidades têm efeitos sobre grupos sociais e indivíduos - que as diferenças entre as pessoas rurais e urbanas têm outras causas que não são as circunstâncias económicas, étnicas ou de estilo de vida dessas pessoas. Ou seja, nas diferentes perspectivas é possível concluir que o urbanismo tem consequências diretas na vida das pessoas.

A partir da teoria de subcultura urbana de Fischer, conseguimos encontrar as influências urbanas possíveis da cidade de São Paulo na criação da subcultura de *funk* paulista.

3. Teorias de subcultura urbana da Escola de Birmingham

Embora a quantidade de trabalho sociológico sobre movimentos juvenis tenha aumentado drasticamente nos anos 70, particularmente no seio do *Centre for*

Contemporary Cultural Studies (CCCS) em Birmingham, estabelecido em 1964, a origem do termo "*subcultura*" como meio de descrever comportamentos juvenis distintos permanece pouco clara (Bennett & Kahn-Harris, 2004). Para Blackman (2005), as primeiras teorias subculturais emanavam da psicologia britânica, particularmente do trabalho de Burt (1925) e Bowlby (1946), associando o termo "*subcultura*" a uma forma de desvio, deficiência mental e "*socialização inadequada*".

A noção de desvio foi retomada no trabalho da Escola de Chicago para descrever o comportamento juvenil americano. Milton M. Gordon (1947) dá uma das primeiras definições da noção de subcultura como sendo a subdivisão de uma cultura nacional, composta por uma combinação de situações sociais tais como classe, origem étnica, residência regional rural ou urbana, filiação religiosa, mas formando na sua combinação uma unidade funcional com impacto na participação individual. Esta definição propõe uma segmentação da população e um apego a estruturas sociais particulares, que será fortemente criticada por John Irwin (1970).

Robert K. Merton (1957) foi também uma figura importante na sociologia do desvio ao desenvolver o conceito de "*meios e fins*". As formas de desvio são vistas como uma solução para grupos da classe trabalhadora na sua busca de riqueza e mobilidade ascendente. A noção de desvio subcultural foi mais ligada à juventude após o trabalho de Albert K. Cohen (1956) que, no seu livro *Delinquent Boys: The Culture of the Gang*, popularizou o termo subcultura e utilizou-o para estudar os movimentos juvenis. Observou que os jovens da classe trabalhadora não eram capazes de integrar na sociedade e encontraram nas subculturas e atos delinquentes um sistema de valores que lhes permitiu formar uma comunidade e assumir uma posição na hierarquia social.

Howard S. Becker (1963), em *Outsiders*, vai ainda mais longe ao afirmar que os grupos sociais criam desvios ao instituírem normas cuja transgressão constitui desvio, insistindo no facto de que o desvio não existe em si mesmo, mas é construído pelas relações sociais através de um processo de "*etiquetagem*".

A subcultura como forma de resistência

Na Conferência Nacional Britânica de Desvio no final dos anos 60, Phil Cohen tentou quebrar a associação entre a subcultura e a patologia. A ideia de Phil Cohen tornou-se a base da teoria subcultural do *Center for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), em Birmingham. Os primeiros trabalhos da Escola de Birmingham seguiram-se aos de Richard Hoggart (1970 [1957]) e ao seu livro *The Culture of the Poor*, um relato autobiográfico das condições de vida da classe trabalhadora britânica do pós-guerra e da influência da indústria cultural na vida quotidiana das classes trabalhadoras (Mattelart & Neveu, 2003). Esta primeira vaga de trabalho centrou-se na observação das comunidades locais (Cohen 1972; Patrick 1973), refletindo assim os modelos da sociologia americana num contexto britânico, utilizando os instrumentos de observação de culturas anteriormente reservados às sociedades primitivas (Mattelard & Neveu, 2003).

A publicação de *Resistance Through Rituals* (Hall & al. 1976) deu uma nova orientação ao trabalho de *Cultural Studies*, passando de uma visão local para uma perspectiva mais ampla da classe social, na qual as subculturas juvenis estão inter-relacionadas. Stuart Hall define subculturas como *“des sous-ensembles, des structures plus petites, plus localisées et différenciées, dans un réseau culturel plus large”* (Hall & al., 1976 :13). Ele afirma que a subcultura, *“bien que différente dans ses préoccupations, ses formes et ses activités, partage quelque chose en commun avec la culture parente”* (Hall & al., 1976).

Para os investigadores do CCCS, as subculturas juvenis da classe trabalhadora seriam então estruturas de oposição e de resistência à cultura dos pais e à hegemonia, ou seja, ao domínio dos principais aspetos da sociedade através das instituições sociais, na formação de uma cultura social à imagem da classe dominante (Hall & al., 1976).

O conceito de resistência à hegemonia capitalista baseia-se no trabalho de Gramsci (1971), segundo o qual as relações de classe nas sociedades capitalistas estão centradas em torno de uma batalha hegemónica contínua, na qual a burguesia obtém o seu poder não através do domínio e controlo económico, mas através do consentimento e controlo ideológico (Bennett & Kahn-Harris, 2004). As subculturas

resolvem então imaginativamente problemas que, de um ponto de vista material, permanecem não resolvidos (Clarke, 1976).

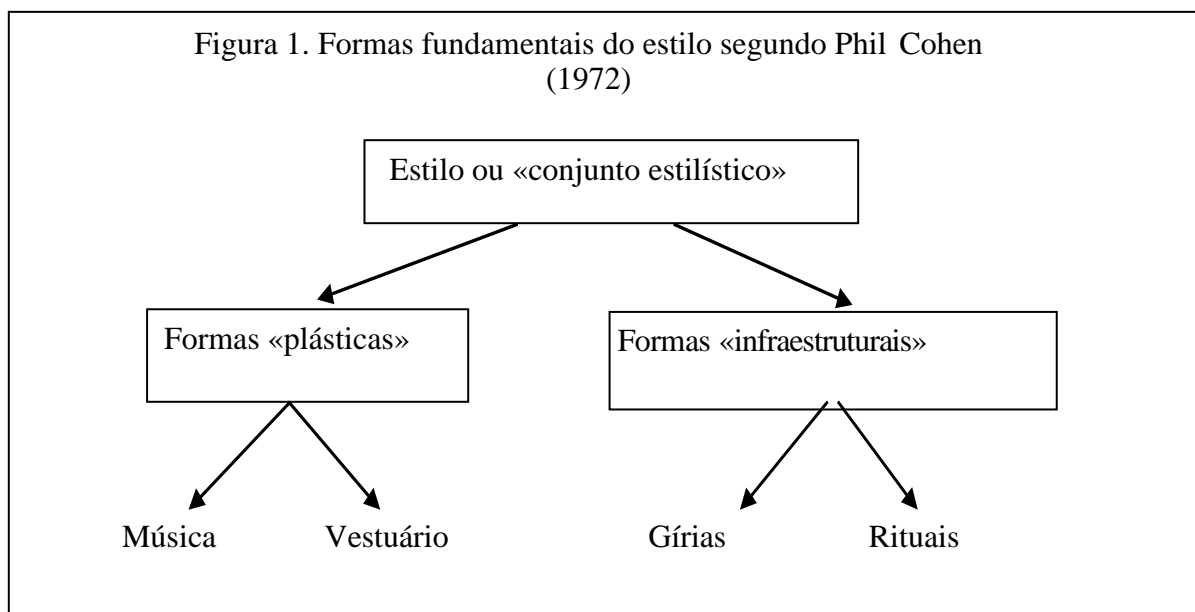
Outros investigadores notaram a predominância dos homens e a falta de análise do papel desempenhado pelas mulheres nas subculturas juvenis (McRobbie & Garber, 1975; McRobbie, 1981, 1991). A manifestação concreta desta resistência é através do estilo adotado por cada subcultura, cuja principal função é definir os limites do grupo em relação aos outros grupos (Hall & al., 1976). A emergência de um estilo não se dá através da criação de objetos e significados *ex nihilo* mas através da transformação e rearranjo de elementos da sociedade, dando origem a um ciclo subcultural.

Subcultura e estilo: dimensão cíclica e dialética

O “*estilo*” é a face visível de uma subcultura, um meio de união para uns e de diferenciação para outros. Estes estilos distintos, por vezes “*espetaculares*” (Hebdige, 1979) estão no centro de uma relação dialética entre “*apropriação juvenil*” e “*incorporação industrial*” (Clarke & al., 1976) que constitui a base do ciclo da subcultura observado pelos investigadores do CCCS. Mais do que uma simples forma de vestir, o estilo subcultural encarna um estilo de vida, uma representação material da necessidade de resistência dos movimentos juvenis. É através do estilo que os membros destas subculturas tentarão cumprir o que Cohen (1972) define como a função latente das subculturas, uma necessidade de expressar e resolver, mas “*magicamente*”, as contradições que permanecem escondidas ou não resolvidas na cultura dos pais. As subculturas juvenis cumprem uma função de socialização em detrimento de agentes sociais como a família ou a escola (Cohen, 1972).

Para Hall e Jefferson (1976), a criação de um estilo subcultural ocorre quando atividades, práticas e perspectivas se cristalizam em torno de certas formas expressivas coerentes mas extremamente limitadas, formando assim um verdadeiro “*conjunto estilístico*” (Hall e Jefferson, 1976: 87). Cohen (1972) distingue dentro do “*estilo*” ou “*conjunto estilístico*” quatro subsistemas que podem ser divididos em dois tipos básicos de formas (Figura 1).

Figura 1. Formas fundamentais do estilo segundo Phil Cohen (1972)



As formas "plásticas" (vestuário e música) não são diretamente produzidas pela subcultura, mas são selecionadas e investidas com um valor subcultural. As formas "infraestruturais", por outro lado, são mais resistentes à inovação, mas refletem as alterações feitas nas formas plásticas.

Cohen (1972) distingue três níveis de análise para a análise das subculturas e a articulação destes subsistemas: 1) Uma análise histórica, que isola a problemática específica de uma determinada fração de classe, neste caso, a classe trabalhadora. De facto, para os investigadores de Birmingham, uma subcultura jovem só pode nascer dentro da classe trabalhadora, porque a necessidade de resistência só pode vir das classes dominadas. 2) A análise semiótica ou estrutural de subsistemas, ou seja, a forma como são articulados e as transformações reais destes subsistemas de um momento estrutural para outro. Este nível de análise tenta compreender o significado e os valores comuns dos diferentes elementos subculturas. 3) A análise fenomenológica, caracterizada pela observação da forma como a subcultura é vivida no exterior, por aqueles que são os seus portadores; os jovens. A observação participativa nos locais de reunião é uma das ferramentas metodológicas mais difundidas no trabalho da Escola de Birmingham.

Foi através da análise e da observação destas formas que Hebdige elaborou um retrato da subcultura *punk* e das características gerais deste estilo. No seu livro *Subculture: A Sense of Style*, Dick Hebdige (2007 [1979]) analisa as diferentes influências culturais britânicas (*teddy boys*, *mods*, *rastafári*) para explicar o

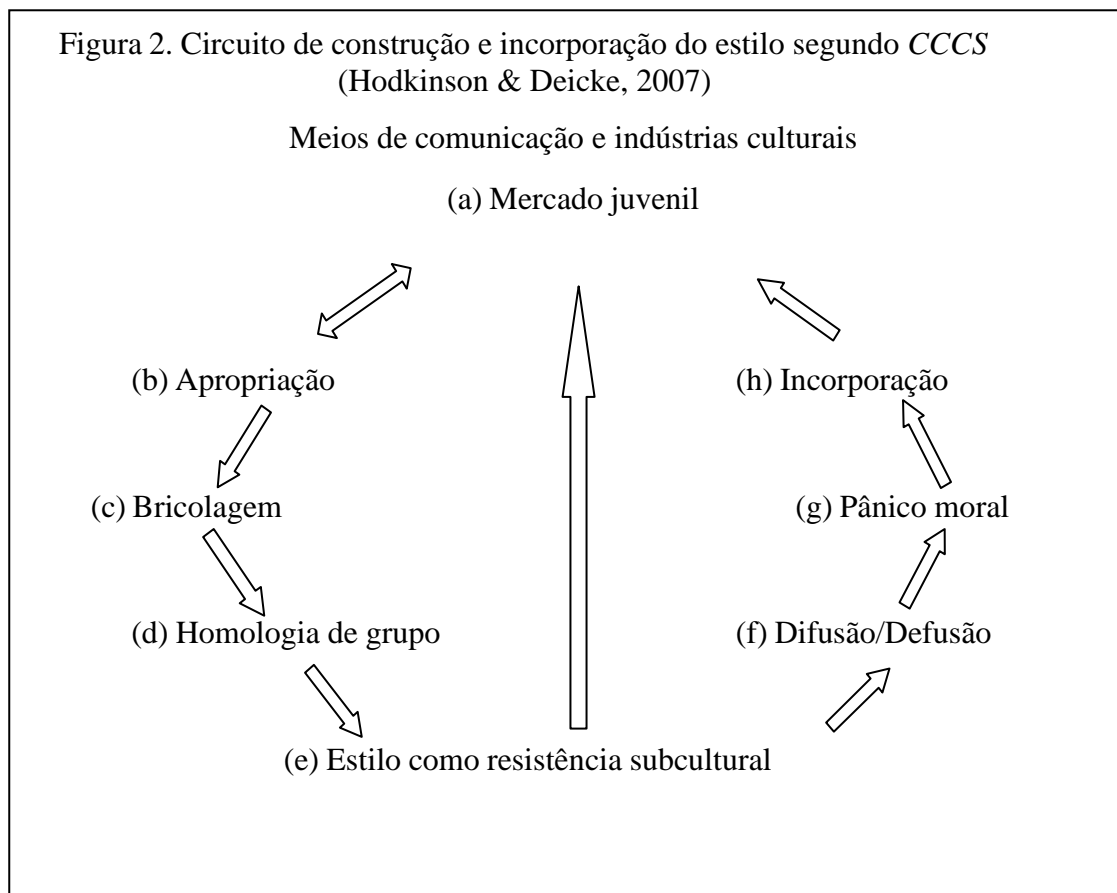
significado e a articulação da subcultura *punk*, "*reflet déformé de toutes les principales sous-cultures d'après guerre*" (Hebdige, 2007 [1979]:28). Partindo de uma observação de campo, catalogando as diferentes subculturas britânicas da pós-guerra e as suas influências, chegou assim a uma teoria de estilo baseada numa subdivisão em quatro formas. 1) Uma forma de comunicação intencional que dá sentido à subcultura através dos significados dados aos seus objetos e roupas (*T-shirts* rasgadas, cortes de cabelo). 2) O estilo é também uma forma de "*bricolagem*", um conceito emprestado de Levi-Strauss (1962), baseado no rearranjo de elementos e objetos, transformando os seus significados originais, tais como as bandeiras britânicas costuradas nas costas das parkas. 3) Baseando-se na obra de Paul Willis (1978), Hebdige descreve o estilo como uma forma de homologia, uma simbiose entre membros, objetos e significados de uma subcultura formando um todo ordenado e coerente. Roupas de lixo, uso de drogas, comportamento obscuro formaram uma unidade, cujo objetivo era a apologia do caos. 4) Finalmente, o estilo é visto como uma prática significativa, um meio de reconhecimento para os membros e de diferenciação para os não iniciados, dando assim origem a uma verdadeira semiótica guerrilheira (Eco, 1972; Hebdige, 1979). Os valores e significados específicos de cada subcultura são então transmitidos pelo estilo e atributos que a compõem.

Se, para Hebdige (1979:91), o estilo encarna as quatro formas ao longo do desenvolvimento da subcultura, ele também defende que o conjunto estilístico cobre uma dimensão cíclica que termina invariavelmente com a difusão e banalização do estilo subcultural em questão.

Para além das funções que o estilo pode desempenhar dentro de um movimento subcultural juvenil, o trabalho de *Cultural Studies* reivindica também a inevitável dimensão cíclica do estilo e das subculturas juvenis baseada na oposição entre a juventude e a indústria cultural. Para Hall e al (1976), a relação dialéctica entre a juventude e o mercado juvenil deriva do desenvolvimento das indústrias do lazer e da moda, um símbolo da sociedade de consumo da pós-guerra.

Subcultura: O ciclo do estilo

Recuperando elementos da cultura dominante e modificando os seus significados primários, a subcultura é construída, estruturada e difundida. Com base no trabalho do CCCS, nomeadamente de autores como Clarke e al. (1976) e Hebdige (1979), Hodkinson e Deicke (2007) integram os vários conceitos da teoria subcultural britânica num circuito estilístico (Figura 2) para descrever o ciclo de vida de um estilo subcultural da classe trabalhadora. O mercado industrial juvenil a) é visto aqui como um promotor da ideologia capitalista, tentando integrar o lazer juvenil numa dinâmica comercial. O primeiro ato de desafio da população jovem em relação ao mercado é apropriar b) os objetos para o seu próprio uso. A identidade do grupo é forjada em torno do ato de bricolagem c), definido como rearranjo de um conjunto de objetos de tal forma que os seus significados e usos originais são transformados em algo diferente e não convencional (Clarke, 1976).



Segundo o CCCS, este "ato de desafio estilístico" é motivado por um desejo de reafirmar

uma identidade de classe e de encarnar essa identidade num estilo subcultural próprio (Hodkinson & Deicke, 2007). Quando há uma "*fusão estilística*" entre objetos rearranjados e uma identidade de grupo, é feita uma homologia d) para expressar que os objetos se tornam o grupo e o grupo os objetos (Clarke,1976). Os novos significados ligados aos objetos são coerentes com os valores transmitidos pelas subculturas juvenis. O estilo aparece assim como um conjunto coerente de resistência subcultural e) e é reconhecido como tal pelas indústrias comerciais. Embora o estilo seja rotulado como "*autêntico*", é vítima do seu próprio sucesso e sujeito ao mimetismo. O estilo espalha-se dentro e fora do seu contexto original. A difusão f) de um estilo subcultural no mercado da moda não é simplesmente um "*processo cultural*", mas uma verdadeira rede de novas instituições económicas e comerciais (Hall & al.,1976). A par deste fenómeno de difusão, o estilo está sujeito a um mecanismo de defusão, um processo pelo qual o estilo é deslocado do contexto e do grupo que o produziu de modo a ser tomado como uma proposta comercial, particularmente através das novidades estilísticas que ela dá origem. O processo de difusão e defusão leva à classificação da subcultura. É neste ponto que a subcultura é nomeada e caracterizada. A emergência da subcultura nos media provoca o que Stanley Cohen chama de "*pânico moral*" g), uma reação popular às práticas culturais consideradas como uma ameaça aos valores e interesses de uma sociedade (Cohen, 1972). Os media estão envolvidos na nomeação, definindo estilos e lugares simbólicos, produtos emblemáticos e comportamentos de consumo. Os media e a paixão popular dão gradualmente lugar a uma incorporação industrial e comercial. O estilo torna-se banalizado, esgotado e torna-se outro estilo no que Polhemus chama "*o supermercado de estilos*" (1997).

Hebdige (1979:98) distingue duas formas de incorporação. A forma de mercado, caracterizada pela transformação de sinais culturais em objetos de consumo normalizados e a forma ideológica através da redefinição do comportamento desviante por parte da corrente dominante.

A partir do conceito de subcultura da Escola de Birmingham, comprovamos a existência das características evidentes da subcultura urbana de *funk* paulista.

4. Detroit, seu espaço urbano e *motown soul*

Depois de apresentarmos as diferentes teorias que explicam as relações estritas entre

as subculturas e os espaços, fizemos uma apresentação da pesquisa relacionada a *motown soul* do jornalista e repórter americano David Maraniss, cujo livro sobre a cidade de Detroit inspirou este estudo. Este autor é best-seller do New York Times, membro da Sociedade de Historiadores Americanos, e professor visitante distinto da Universidade de Vanderbilt. Está afiliado ao Washington Post há mais de quarenta anos, como editor e escritor, e ganhou duas vezes o prémio *Pulitzer*³. Ganhou muitos outros grandes prémios de escrita, incluindo o prémio *George Polque*, o prémio do Livro Robert F. Kennedy, o prémio do Livro Anthony Lukas, e o prémio do livro electrónico de Frankfurt. Seu livro sobre a cidade de Detroit e a música *motown soul* relata os diversos fatos que contribuíram para a criação em Detroit da música *motown soul*, vertente da *soul music* no início dos anos 60. Segundo Magalhães e Souza (2011), a *soul music* é um género musical popular que teve origem na comunidade afro-americana em todos os Estados Unidos nos anos 50 e no início dos anos 60, que combina elementos da música *gospel*⁴ afro-americana, com o *blues*⁵ e o *jazz*⁶, caracterizado por um ritmo essencialmente negro, emergido nos bairros norte-americanos das cidades dos Estados Unidos. A *soul music* está ligada a cultura da comunidade afro-americana. O desenvolvimento e o sucesso desta música foram mais nas cidades americanas com fortes presenças de comunidades afro-americanas como a cidade de Detroit nesta época (Hanlzik, 2014:5). No período de surgimento da *soul music* em Detroit, a cidade era uma cidade industrial, chamada *motown* ou *motor city*, por causa da presença de uma forte indústria de produção de automóveis. Essa indústria atraiu uma forte imigração de trabalhadores negros de outras cidades para a Detroit (Maraniss, 2015:34-35). Neste período, as comunidades negras americanas de Detroit como as dos Estados Unidos estavam a lutar contra as políticas de segregação que foram vítimas essas comunidades. A consequência do sucesso em Detroit da *soul music*, foi a criação desta vertente chamada *motown soul*, no início dos anos 60 por um morador desta cidade chamado Berry Gordy Jr. O nome *motown* dessa vertente vem da combinação das palavras inglesas *motor* e *town*,

³ É um prémio estadunidense outorgado a pessoas que realizem trabalhos de excelência na área do jornalismo, literatura e composição musical. É administrado pela Universidade de Colúmbia, em Nova Iorque. Foi criado em 1917 por desejo de Joseph Pulitzer que, na altura da sua morte, deixou dinheiro à universidade. Parte do dinheiro foi usada para começar o curso de jornalismo na universidade em 1912.

⁴ Canto característico dos cultos evangélicos da comunidade negra norte-americana, influenciado pelo blues e pelo género folclórico daquela comunidade.

⁵ Género de canção do folclore negro norte-americano, de cunho melancólico e ritmo sincopado, em compasso binário ou quaternário e andamento moderado. É produto da individualização e secularização do *spiritual*.

⁶ Música moderna de origem negro-americana, muito difundida após a guerra de 1914-1918, caracterizada pelo improvisado e pelas sonoridades e ritmos sincopados, basicamente extraídos do *ragtime* e do *blues*.

nome usado para chamar a cidade de Detroit (Maraniss, 2015: 41). *Motown soul*, é, um estilo de música rítmica e de *blues*⁷. O som da *motown soul*, é uma mistura sofisticada de *r&b*⁸ e de *pop*⁹.

No seu livro, Maraniss deparou-se com as razões habituais dadas para a ascensão da *motown soul* em Detroit. Em primeiro, o autor começou para relatar a migração de afro-americanos de Alabama, Geórgia, Mississípi e Louisiana para trabalharem nas indústrias em Detroit, que trouxeram com eles em Detroit, as tradições orais da música da igreja, do *jazz*¹⁰ e do *blues*¹¹, características da *soul music* e da *motown soul* (Maraniss, 2015:34-35). Em seguida, Maraniss descreveu o génio empresarial de uma família, a de Berry Gordy Jr. e as suas quatro irmãs, que criaram a *motown soul* e a fizeram florescer. Mas Maraniss também olhou para a geografia económica¹² de Detroit. Ele observou a existência nas zonas urbanas segregadas das comunidades negras da cidade de casas residências de dois andares. Essas casas residências de dois andares com quartos espaçosos no primeiro andar, para onde os pianos podiam ser facilmente movimentados, facilitaram a entrega de pianos para as famílias negras, pelo fabricante de pianos locais, Grinnell Brothers (Maraniss, 1995:49). A forma urbana particular dessas casas em Detroit, ao contrário nas outras cidades industriais com fortes presenças de comunidades negras nos Estados Unidos, permitiu o uso massivo dos sons do piano que desempenharam um papel crucial no desenvolvimento e na particularidade do som da *motown soul* (Maraniss, 1995:47). A presença dos sons de piano está presente nas maiorias das músicas de artistas desta vertente da *soul music* como Earl Van Dyke, Marvin Gaye, Aretha Franklin, James Brown, e Stevie Wonder. Resumindo a tese do David Maraniss, as formas das casas das zonas segregadas de Detroit contribuíram para a criação da *motown soul* em Detroit. A *motown soul* foi a expressão de uma subcultura negra marginalizada de Detroit.

⁷ Género de canção do folclore negro norte-americano, de cunho melancólico e ritmo sincopado, em compasso binário ou quaternário e andamento moderado. É produto da individualização e secularização do *spiritual*

⁸ Género musical que combina elementos do *rhythm and blues*, *soul*, *funk*, *pop*, *hip hop* e *dance*.

⁹ Género da música popular que se originou durante a década de 1950 nos Estados Unidos e Reino Unido.

¹⁰ Música moderna de origem negro-americana, muito difundida após a guerra de 1914-1918, caracterizada pelo improvisado e pelas sonoridades e ritmos sincopados, basicamente extraídos do *ragtime* e do *blues*.

¹¹ Género de canção do folclore negro norte-americano, de cunho melancólico e ritmo sincopado, em compasso binário ou quaternário e andamento moderado. É produto da individualização e secularização do *spiritual*.

¹² A Geografia Económica é o campo da Geografia Humana que estuda as transformações geográficas resultantes da localização, organização e distribuição das atividades económicas. Ela visa compreender a maneira como o espaço geográfico e seus aspectos influenciam a economia e também o contrário, como a economia afeta o meio.

Neste capítulo, analisamos a relação entre o conceito de subcultura e o espaço urbano e as características de uma subcultura urbana, sobretudo juvenil. Evidenciamos também as influências da cidade de São Paulo no processo de criação do *funk* paulista como subcultura urbana.

Capítulo III. Breve caracterização da sociedade brasileira e da cidade de São Paulo

Este capítulo apresenta as diferentes características da sociedade brasileira em geral e da sociedade da cidade de São Paulo, no que se refere a termos populacionais, demográficos e culturais de modo que se identifique o contexto cultural e social de referência para esta investigação.

1. História da criação da República Federal Brasil e a sua diversidade cultural

O Brasil se tornou um Estado Federal em 1889¹³. Controlado por muito tempo pela oligarquia dos ``*coronels*´´, cuja cafeicultura garantia o poder, o país é afetado pela crise econômica dos anos 1930, que favoreceu a eleição de Getúlio Vargas. Vargas, inicialmente, empreendeu muitas reformas, incluindo o direito de voto para as mulheres, a previdência social dos trabalhadores e a eleição do presidente pelo congresso, antes de ceder à tentação autoritária, estabelecendo um regime fortemente inspirado pelo fascismo, o Estado Novo.

Os partidos políticos foram proibidos, a imprensa foi submetida a censura estrita. Durante a segunda guerra mundial, mesmo assim, o Brasil ficou ao lado dos aliados. Sua contribuição para o conflito foi acima de tudo econômica: um vasto programa de expansão industrial para o aumento da produção de borrachas e outros materiais vitais para a guerra.

Após a segunda guerra mundial, o Brasil viveu um longo período de instabilidade política, pontuado por golpes militares, a política modernista do presidente De Oliveira (1956-1960) tornou possível o desenvolvimento do interior do país em torno de uma nova capital, Brasília. Os projetos de reforma agrária do seu sucessor, o presidente Goulart, provocaram a oposição do exército, que tomou o poder, estabelecendo um estado de exceção em 1964. A incapacidade dos sucessivos regimes militares de travar a deterioração da economia levou ao regresso ao regime civil, com a eleição do presidente José Sarney, em 1985, cuja luta contra a inflação foi, no entanto, um fracasso. O despedimento em 1992 por corrupção do seu sucessor, Fernando Collor de Mello, substituído por Itamar Franco e depois Fernando Henrique Cardoso (1994), e o voto a favor do sistema republicano no referendo de 1993 comprovaram a maturidade política de um país que ainda enfrentou o

¹³ U.S. Library of Congress, Federal Research Division, Country Studies: Brazil, "The Republican Era, 1889-1985". Library of Congress.

peso do seu sistema republicano, da sua dívida externa e da persistência de desigualdades sociais (Bennassar, 2000; Oualalou, 2009).

É neste contexto que o primeiro presidente socialista do Brasil, Lula da Silva, figura emblemática da esquerda sindical, chegou ao poder em 2002. A sua vitória suscitou grandes esperanças de mudança entre a população. Forçado a conduzir uma política de estabilidade económica a fim de parar de satisfazer a comunidade financeira, e ao mesmo tempo se esforçar por satisfazer as expectativas sociais da população, Lula propõe um "*pacto social*" destinado a reunir todos os atores envolvidos da sociedade e chegou a um consenso sobre as reformas a realizar, em particular a reforma fiscal e a reforma agrária. Dilma Rousseff, que sucedeu a Lula, enfrentou uma explosão de crimes e suspeitas de corrupção. A sua destituição em 2016 abriu o caminho para a eleição em 2018 de Jair Bolsonaro como presidente do Brasil¹⁴.

2. Características sociodemográficas da sociedade brasileira

Embora o Brasil tenha bens inegáveis que o tornam um país muitas vezes descrito como "emergente" (Théry, 2014), o melhor dos seus bens é certamente a sua população, que é a maior da população da América Latina, na sua maioria jovem. Contando oficialmente mais de 211.000.000 habitantes em 2020 segundo o censo realizado pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística)¹⁵, o Brasil tem a 6ª maior população do mundo¹⁶. O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) classifica a população brasileira com base em cinco tipos diferentes de grupos ou etnias: os brancos, os negros, os pardos, os amarelos e os indígenas. Dos 191 milhões de brasileiros em 2010, segundo o censo do IBGE, 91 milhões se classificaram como brancos (47,51%), 15 milhões como pretos (7,52%), 82 milhões como pardos (43,1%), 2 milhões como amarelos (1,10 %) e 817 mil como indígenas (0,43%). A partir dessa configuração identitária da população brasileira, podemos concordar com Moraes (2012:8) que apresenta a cultura brasileira como uma síntese da influência de vários povos e etnias que contribuíram para a formação

¹⁴ <https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2018-10/com-100-das-urnas-apuradas-bolsonaro-teve-577-milhoes-de-votos>

¹⁵ <https://censo2020.ibge.gov.br/sobre/numeros-do-censo.html#:~:text=N%C3%BAmeros%20do%20Censo%202020&text=Veja%2C%20a%20seguir%2C%20algumas%20informa%C3%A7%C3%B5es,a%20serem%20visitados%2C%205570%20munic%C3%ADpios.>

¹⁶ <https://www.worldometers.info/world-population/population-by-country/>

do povo brasileiro, caracterizada por um mosaico de diferentes vertentes culturais que formam, juntas, a cultura do Brasil.

Naturalmente, após mais de três séculos de colonização portuguesa, a cultura do Brasil é, maioritariamente, de raiz lusitana. É justamente essa herança cultural lusitana que compõe a unidade do Brasil: apesar do povo brasileiro ser um mosaico étnico, quase todos falam a mesma língua (o português brasileiro, além de muitas outras, principalmente indígenas) e a maioria é cristã, com largo predomínio de católicos. Segundo Moraes (2012: 8), esta igualdade linguística e religiosa presente no Brasil, é uma característica raríssima para um país com um grande território, especialmente em comparação com os países do Velho Mundo.

As influências indígenas e africanas deixaram marcas no âmbito da música, na culinária, no folclore, no artesanato, e nas festas populares do Brasil, assim como em centenas de empréstimos à língua portuguesa (antes da chegada dos portugueses, era falado tupi-guarani no Brasil¹⁷). É evidente que algumas regiões receberam maior contribuição desses povos: os estados do norte têm forte influência das culturas indígenas, enquanto algumas regiões do nordeste têm uma cultura bastante africanizada, sendo que, em outras, principalmente no sertão, há uma intensa e antiga mistura de caracteres lusitanos e indígenas, com menor participação africana. No sul do país, as influências de imigrantes italianos e alemães são evidentes, seja na língua, na culinária, na música e noutros aspetos. Mas outras etnias, como os árabes, espanhóis, poloneses e japoneses que chegaram mais tarde no Brasil contribuíram também para a cultura do Brasil como as outras que chegaram antes delas, porém, essa contribuição foi mais limitada (Moraes, 2012:10)

De acordo com o censo de 2010, mais de 84,4% da população brasileira estava a morar em áreas urbanas e 15,6% em zonas rurais. Entre as cidades mais populosas do Brasil, temos São Paulo e o Rio de Janeiro. São Paulo é a cidade mais populosa da América do Sul e de todo o hemisfério sul, no 8º lugar entre as maiores cidades do mundo. Somente o município de São Paulo possui mais de 12 milhões de moradores. Já a grande São Paulo, cuja região metropolitana inclui cidades como Guarulhos, Osasco e o ABC Paulista, possui mais de 20 milhões de habitantes. Em seguida, Rio de Janeiro está perto de chegar a 7 milhões de habitantes. É a segunda maior cidade do Brasil e a quarta mais populosa do continente sul-americano, atrás apenas de São Paulo, Bogotá e Lima. A região

¹⁷ <https://pib.socioambiental.org/pt/L%C3%ADnguas>

metropolitana da capital, a grande Rio, tem pouco mais de 13 milhões de habitantes em 2020.

Segundo o IBGE, o Brasil pode ser definido em classes sociais seguintes se baseando sobre o valor do salário-mínimo vigente em 2020, que foi de R\$ 1.045: 1) classe A: essa classe representa a parcela mais rica do país. O valor somado que compreende os pertencentes a essa classe é acima de 20 salários-mínimos, ou seja, mais de R\$ 20.900, 2) classe B: essa classe representa a soma dos rendimentos dos residentes de uma casa que ultrapassem 10 salários-mínimos e cheguem até 20 salários-mínimos. Nesse sentido, o valor pode variar entre R\$ 10.450,01 e R\$ 20.900, 3) classe C: nessa classe, são consideradas as famílias que possuem a soma dos rendimentos entre quatro e dez salários-mínimos. Ou seja, com rendimentos acima de R\$ 4.180, mas até R\$ 10.450, 4) classe D: são consideradas as famílias que possuem os rendimentos entre dois e quatro salários-mínimos. Nesse sentido, a soma dos rendimentos precisa ter os valores entre R\$ 2.090,01 e R\$ 4.180, 5) classe E: as famílias de classe E são aquelas que possuem os rendimentos no máximo de dois salários-mínimos. A soma dos rendimentos de todos os residentes de uma casa tem que ser no valor máximo de até R\$ 2.090. As famílias que não têm um salário-mínimo para viver são consideradas como pobres. O contingente de extremamente pobres no país é formado, maioritariamente, por pretos e pardos, mulheres em sua maioria, sem instrução ou com ensino fundamental incompleto e desempregados. O IBGE destacou que 56,8% das pessoas abaixo da linha da extrema pobreza viviam no nordeste, região que respondia por 27,2% da população total do país. Entre os estados, a situação mais precária foi observada no Maranhão, onde um em cada cinco moradores vivia em condição de miséria financeira em 2019¹⁸. Segundo a Fundação Getúlio Vargas (FGV)¹⁹, o número de famílias ricas e da classe média mais alta (A e B) voltou a crescer, enquanto as classes menos favorecidas (D e E) mostram-se instáveis. Os dados foram levantados pelo economista Marcelo Neri. De acordo com o especialista da FGV, 14,4% da população brasileira fazia parte das classes A e B em 2018. Isso representa 30 milhões de pessoas. Já em 2017, a proporção era menor, de aproximadamente 13,6% da população. As classes

¹⁸ <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/29431-sintese-de-indicadores-sociais-em-2019-proporcao-de-pobres-cai-para-24-7-e-extrema-pobreza-se-mantem-em-6-5-da-populacao#:~:text=A%20S%C3%ADntese%20de%20Indicadores%20Sociais,%C3%BAltimo%20patamar%20de%20renda%20mensal>

¹⁹ <https://valor.globo.com/brasil/noticia/2019/10/29/classes-a-e-b-voltam-a-crescer-e-atingem-144-da-populacao.ghtml>

mais abastadas possuem renda domiciliar per capita superior a R\$ 8.159.

Confrontada com uma situação económica difícil durante vários anos, a economia brasileira está a lutar para se recuperar após dois anos de grave recessão em 2015 e 2016 (-3,8% e -3,6% respetivamente). O ano 2017 marcou o regresso ao crescimento, com um desempenho limitado (+1%) que é timidamente consolidado em 2018 (+1,1%). A taxa de inflação é historicamente baixa (3,7% em 2018 e 4,2% em 2019). A recuperação deveria acelerar em 2019 (+2,3%), graças em particular ao fim da incerteza política. No entanto, os crescentes desequilíbrios orçamentais (défice primário crónico, cerca de -2,3% do PIB em 2018), as dificuldades em adotar as reformas económicas necessárias e a queda da procura externa pesaram sobre estas previsões encorajadoras. Para relançar a economia, a administração sob Bolsonaro pretendeu acelerar a política de consolidação das finanças públicas (reforma do sistema de pensões, programa de privatizações), desregulamentação e reforma da governação monetária (nomeadamente através de uma maior autonomia para o Banco Central). Apesar das suas dificuldades, o Brasil continua a ser um importante país emergente. Como principal economia da América Latina e 8º maior PIB do mundo, este gigante económico tem bens inegáveis: recursos naturais abundantes (petróleo, gás, minerais, potencial hidroelétrico), combinados com uma indústria dinâmica e diversificada (processamento de alimentos, biocombustíveis, aeronáutica, automóvel) e uma moderna economia de serviços. Nos últimos anos, o Estado Brasileiro embarcou numa estratégia de desenvolvimento maciço das infraestruturas de transporte, o ponto fraco tradicional do país, e de aumento da sua capacidade de produção de eletricidade com base nas energias renováveis (quase 80% da produção de eletricidade).

3. A cidade de São Paulo

São Paulo é um município brasileiro, capital do estado homónimo e o principal centro financeiro, corporativo e mercantil da América do Sul. É a cidade mais populosa do Brasil estimada em 2020 a 12.325.232 habitantes²⁰, do continente americano, da lusofonia e de todo o hemisfério sul. São Paulo é a cidade brasileira mais influente no cenário global, sendo, em 2016, a 11ª cidade mais globalizada do planeta, recebendo a classificação de cidade *global alfa*, por parte do *Globalization and World Cities Study Group & Network*

²⁰ <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/sp/sao-paulo.html>

(GaWC)²¹.

O lema da cidade, presente em seu brasão oficial, é “*non ducor, ducho*”, frase latina que significa “*não sou conduzido, conduzo*”. Fundada em 1554 por padres jesuítas, a cidade é mundialmente conhecida e exerce uma significativa influência nacional e internacional, seja do ponto de vista cultural, económico ou político. O município possui o 10º maior PIB do mundo, representando, isoladamente, 11% de todo o PIB brasileiro, 34% do PIB do Estado Brasileiro, bem como 36% de toda a sua produção de bens e serviços, além de ser sede de 63% das multinacionais estabelecidas no Brasil, sendo ainda responsável por 28% de toda a produção científica nacional em 2005, e por mais de 40% das patentes produzidas no país, a cidade também é a sede da B3 (sigla de Brasil, Bolsa, Balcão), a 5ª maior bolsa de valores do mundo em capitalização de mercado (dados de 2017), resultado da fusão da Bolsa de Valores, Mercadorias e Futuros de São Paulo (Bolsa de Mercadorias & Futuros de São Paulo BM&FBOVESPA) com a Central de Custódia e de Liquidação Financeira de Títulos (CETIP). A cidade é a 8ª mais populosa do planeta e sua região metropolitana, com cerca de 21 milhões de habitantes, é a 10ª maior aglomeração urbana do mundo.

A capital paulista também possui um caráter cosmopolita, dado que, em 2016, possuía moradores nativos de 196 países diferentes. Atualmente, é a cidade com as maiores populações de origens étnicas italiana, portuguesa, japonesa, espanhola, libanesa e árabe, fora de seus países respectivos²², e com o maior contingente de nordestinos fora do nordeste do Brasil²³. No censo de 2010, da população total de São Paulo, 60,63% eram brancos, 30,63% pardos, 6,37% pretos, 2,22% amarelos e 0,12% indígenas, além de 0,03% sem declaração²⁴. Em 2002, nesta população, era possível identificarem-se as seguintes classes: classe A foi de 7,8%, classe B, 25,10%, a classe C, 39,3%, classe D, 26,5%, e classe E, 1,3% (Pairva, 2002). Neste censo demográfico de 2010, a população do município era de 11.253.503 habitantes, apresentando uma densidade populacional de 7.387,69

²¹ «Fusão entre BM&FBovespa e Cetip cria a B3, 5.ª maior bolsa de valores do mundo». Agência Brasil. 30 de março de 2017.

²² «Brasile, la stella del Sud». Archivio Storico dell'Emigrazione Italiana.

²³ <http://www1.folha.uol.com.br/folha/dimenstein/gilberto/gd110203.htm>.

²⁴ «Tabela 2093 - População residente por cor ou raça, sexo, situação do domicílio e grupos de idade - Amostra - Características Gerais da População». IBGE. 2010

hab./km²⁵. Conforme o mesmo censo, 5.924.871 eram do sexo feminino (52,65%) e 5.328.632 do sexo masculino (47,35%). Ainda segundo a mesma fonte de dados, 11.152.344 habitantes viviam na zona urbana (99,1%) e 101.159 na zona rural (0,9%)²⁶. Naquele ano, o distrito mais populoso de São Paulo era Grajaú, com 360.787 habitantes, e Marsilac, no extremo sul do município, o menos populoso, com uma população de 8.258 pessoas²⁷.

A organização da cidade pode tomar várias formas, como geográfica ou administrativa. Para facilitar a gestão e o planejamento, é comum que projetos, empresas e mesmo a prefeitura utilizem diferentes mapas de zonas de São Paulo. As zonas políticas-administrativas são as mais utilizadas pelo poder público e por órgãos técnicos. Elas, basicamente, subdividem o território em pedaços menores e mais gerenciáveis, ligados à sua posição geográfica e história. São elas: centro, centro histórico, centro-sul, leste 1, leste 2, nordeste, noroeste, norte, oeste, sudeste, sudoeste e sul.

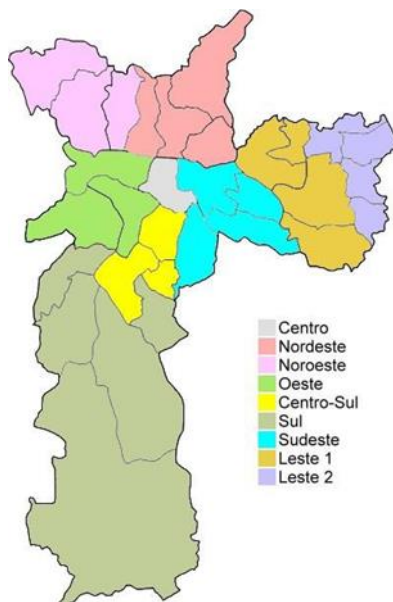


Figura 3: As zonas de SP de acordo com a divisão administrativa da cidade: a Prefeitura utiliza esse zoneamento internamente / Mapa: Wikimedia²⁸

Nestas zonas, podemos encontrar bairros nobres ao lado de bairros pobres caracterizados com a presença de favelas ou comunidades. Em São Paulo, os bairros nobres surgiram no século XIX e eram destinados à elite da época: representantes da aristocracia cafeeira, latifundiários e integrantes da alta burguesia de comerciantes, industriais e profissionais

²⁵ IBGE (2010). «Tabela 2.1 - População residente, total, urbana total e urbana na sede municipal, em números absolutos e relativos, com indicação da área total e densidade demográfica, segundo as Unidades da Federação e os municípios – 2010»

²⁶ IBGE (2010). «Tabela 608 - População residente, por situação do domicílio e sexo - Sinopse».

²⁷ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). «São Paulo».

²⁸ <https://blog.loft.com.br/zonas-de-sp>

liberais²⁹. Eram baseados na arquitetura europeia e construídos com material importado, tanto que o primeiro loteamento de alto padrão da cidade chamou-se Campos Elíseos fazendo referência à avenida Champs-Élysées em Paris³⁰. Em 1913, os urbanistas ingleses Barry Parker e Raymond Unwin foram contratados pela Cia. City para projetar o primeiro bairro-jardim brasileiro, conhecido como Jardim América (zonal sul), destinado às classes com maior poder de renda. Diferenciava-se dos outros bairros nobres da cidade pois apresentava intensa arborização e vias com traçado curvilíneo³¹. Pelo exemplo temos alguns bairros nobres como: Pinheiros (zona oeste), Perdizes (zona oeste), Vila Madalena (zona oeste), Saúde (zona oeste), Pompeia (zona oeste), Itaim (zona oeste), Moema (zona sul), vila Nova Conceição (zona sul), Lapa (zona oeste), Morumbi (zona sul), etc.

Ao lado destes bairros nobres, existem bairros pobres caracterizados pelas presenças de favelas. O processo de favelização na cidade de São Paulo teve início na década de 1940, tendo sido substancialmente acelerado nas décadas seguintes em função, sobretudo, do enorme fluxo de migrantes que estavam a vir de outras regiões do Brasil em busca de trabalho e melhores condições de vida³². Atualmente, a cidade de São Paulo concentra a maior quantia de favelas ou comunidades do Brasil³³. Em 2007, conforme um estudo realizado em conjunto pela prefeitura de São Paulo com a organização internacional Aliança de Cidades, financiada pelo Banco Mundial, a capital paulista possuía 1.538 favelas, ocupando um território de 30 quilômetros quadrados. Segundo esse mesmo estudo, o número de famílias vivendo nas favelas da cidade era de 400 mil, congregando um total estimado entre 1,6 e 2 milhões de pessoas, ou aproximadamente 16% da população da cidade³⁴. Segundo dados de 2000, somando-se a população favelada aos moradores de cortiços e demais residências irregulares, mais da metade dos paulistanos vive em habitações classificadas como "*submoradias*"³⁵. No entanto, de acordo com dados oficiais do censo de 2010, coletados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), cerca de 11% da população morava nas favelas ou comunidades da cidade de São Paulo³⁶.

²⁹ «Bairros nobres». APRENDA 450 ANOS.

³⁰ Idem

³¹ «A natureza projetada em um bairro paulistano: a história do Jardim América»

³² «Territórios demarcados: favelas e condomínios». São Paulo 450 anos

³³ «A invasão silenciosa das favelas». Publicado por O Globo em 28 de janeiro de 2001, republicado por GENTE Praias.

³⁴ «Um em cada 6 paulistanos vive em favela, revela estudo». Originalmente publicado pelo Yahoo! Notícias, republicado por Ambiente Brasil.

³⁵ «Metade de SP mora em habitação irregular». Folha Online

³⁶ Veja, ed. (21 de dezembro de 2011). «Mais de 11 milhões de brasileiros vivem em favelas».

As favelas constituem um dos mais graves problemas sociais da cidade de São Paulo, pois expõem uma parcela considerável de sua população a péssimas condições de habitação, seja do ponto-de-vista da ausência de serviços de infraestruturas, seja pelas condições de segurança dos imóveis (frequentemente em risco de desmoronamento, inundação, incêndio, etc.), seja pelas condições insatisfatórias de salubridade, expondo os moradores ao risco de contrair diversas moléstias (além dos riscos advindos, em alguns casos, da poluição por resíduos industriais e contaminação por material radioativo). Considerando o entorno dessas ``*submoradias*´´, a precariedade também se manifesta na escassez da oferta de serviços públicos, com falta de equipamentos de saúde, educação, cultura, lazer e transportes (Sampaio & Pereira, 2003). A população das favelas ou comunidades também é mais vulnerável a diversas formas de violência e desrespeito ao princípio da dignidade humana.

Em várias décadas, com o enorme fluxo de migrantes vindos de outras regiões do país, sobretudo do nordeste do Brasil, o processo de favelização começou exponencialmente na cidade de São Paulo. Moradores carentes passaram a ocupar terrenos vazios e devolutos, encostas de morros e áreas protegidas, como os mananciais. Em 1957, estimava-se em 50.000 o número de favelados em São Paulo, ocupando 8.488 barracos em 141 núcleos de ``*submoradias*´´. Uma nova quantificação feita em 1962, com base em informações fornecidas pelo Movimento Universitário de Desfavelamento (MUD), apontava que este número já se havia elevado para 150.000 pessoas³⁷. A partir da década de 1970, o fenômeno da favelização passou a se desenvolver em larga escala e mantém até hoje uma trajetória crescente. Em 1973, a prefeitura cria o Cadastro de Favelas, vinculado à Secretaria do Bem-Estar Social. Um censo realizado entre 1973 e 1974 apontava para uma população favelada consideravelmente inferior ao estimado pelo Movimento Universitário de Desfavelamento. Segundo essa metodologia, a população favelada da cidade no período somava quase 72.000 habitantes (1,1% da população total), vivendo em 14.500 barracos distribuídos por 525 favelas ou comunidades. Em comparação com o levantamento realizado em 1957, o censo de 1973 e 1974 indicava uma diminuição no tamanho médio das favelas, de 60 para 30 barracos, caracterizando uma tipologia de pequenas favelas espalhadas pela mancha urbana, bastante diversa da tipologia das favelas cariocas, onde a topografia e configuração da propriedade fundiária permitiram a formação

³⁷ «Espaço e População nas Favelas de São Paulo» (PDF). FAU-USP (Google Docs).

dos aglomerados de favelas ("*complexos*")³⁸. Atualmente as favelas estão localizadas principalmente na zona sul (796), seguido pelas zonas: norte (373), leste (372), oeste (91) e central (4). As subprefeituras que apresentam maior quantidade de favelas ou comunidades são: Campo Limpo (186), M'Boi Mirim (172), Socorro (125), Cidade Ademar (123) e Freguesia do Ó/Brasilândia (105)³⁹. Segundo um levantamento feito pelo jornal O Estado de S. Paulo em 2011, com informações da Secretaria Municipal da Habitação, há aproximadamente 22 favelas localizadas em áreas nobres da cidade, algumas delas possuem mais de 5 décadas de existência. A maioria está localizada no vetor sudoeste da cidade de São Paulo, nos bairros de Vila Mariana, Campo Belo, Planalto Paulista, Itaim Bibi, Aclimação, Brooklin e Vila Madalena. Por situarem-se em ruas estreitas, longe das grandes avenidas, passam despercebidas da população em geral⁴⁰.

São Paulo é considerado como polo cultural no Brasil, tendo-se consolidado como local de origem de toda uma série de movimentos artísticos e estéticos ao longo da história do século XX. Apesar de tradicionalmente rivalizar com o Rio de Janeiro o status de sede das principais instituições culturais do país, é em São Paulo que existe o maior mercado para a cultura, tendo hoje se consolidado como uma das principais capitais culturais do Brasil e da América Latina⁴¹. A cultura desta cidade foi largamente influenciada pelos diversos grupos de imigrantes que se estabeleceram, principalmente italianos. São Paulo possui uma ampla rede de teatros, casas de shows e de espetáculos, bares e grandes eventos culturais como a Bienal de São Paulo, Virada Cultural e o São Paulo Jazz Festival. Instituições de ensino, museus e galerias de arte não raros empregam superlativos em suas descrições (sedia, por exemplo, a maior universidade pública do país, a Universidade de São Paulo, a maior universidade privada, a Universidade Paulista e a maior casa de espetáculos do país, o Credicard Hall)⁴². Entre os museus mais famosos da cidade estão Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Museu do Ipiranga, o Museu de Arte Sacra, o Museu da Língua Portuguesa, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre outras instituições de renome nacional. Também abriga um dos cinco maiores parques zoológicos

³⁸ Idem

³⁹ <https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,sao-paulo-tem-menos-favela-e-mais-favelado,452249>

⁴⁰ «Favelas resistem em bairros nobres da cidade de São Paulo». R7. de 2012. Arquivado do original em 28 de agosto de 2017

⁴¹ «Música». Governo do Estado de São Paulo. Arquivado do original em 20 de maio de 2011

⁴² Revista Exame, ed. (8 de novembro de 2003). «A invasão Estrangeira». Arquivado do original em 15 de julho de 2012

do mundo, o parque zoológico de São Paulo⁴³.

Em suma, neste capítulo, as características da sociedade brasileira, e da cidade de São Paulo foram apresentadas. A cidade de São Paulo, através do seu perfil, é uma cidade de uma grande importância na economia do Brasil e a teia de relações sociais e espaciais influenciaram na criação do *funk* paulista como subcultura urbana.

⁴³ «Conheça o Zoo». Fundação Parque Zoológico de São Paulo. 2007. Arquivado do original em 6 de julho de 2011.

Capítulo IV. A música *funk* no Brasil: o *funk* carioca

O *funk* brasileiro emergiu nas favelas da cidade de Rio de Janeiro, no Estado de Rio de Janeiro nos anos 70 e ficou conhecido como *funk* carioca. Para entendermos as influências urbanas da cidade de São Paulo na criação do *funk* paulista, precisamos entender as razões da criação deste estilo de música na cidade de Rio de Janeiro.

1. O surgimento do *funk* carioca

O contexto sociodemográfico de surgimento do *funk* no Rio de Janeiro

O *funk* brasileiro emergiu nas favelas da cidade de Rio de Janeiro, no Estado de Rio de Janeiro nos anos 70 e conhecido como *funk* carioca. O Rio de Janeiro tem uma população estimada em 2020 a 6.747.815 habitantes⁴⁴. Para caracterizarmos a população e a sociedade do Rio de Janeiro, usamos os dados do censo de 2010 porque não temos ainda os dados completos do censo de 2020 que foi adiado pelo governo brasileiro para 2021⁴⁵. No censo de 2010, registrou-se que a cidade do Rio de Janeiro possuía, naquele ano, 6,32 milhões de habitantes enquanto no Brasil havia 190 milhões. Em relação ao número de domicílios, tinha-se 2,1 milhões na cidade do Rio de Janeiro e 57,3 milhões no Brasil. Com isso, o rácio de habitantes por domicílio era de 2,9 na cidade do Rio de Janeiro e 3,3 no Brasil. Classificada por cor de pele, observou-se que, no Rio de Janeiro, 51,2% da população era branca; 11,5%, preta e 36,5%, parda⁴⁶. Enquanto isso, no Brasil, 47,7% da população era branca; 7,6%, preta e 43,1%, parda. Ou seja, existem mais pessoas que se declaram brancas na cidade do Rio de Janeiro do que no Brasil como um todo. Ao observar a distribuição da população de Rio de Janeiro por sexo segundo os grupos de idade, constata-se que o envelhecimento da população continua, ou seja, as faixas intermediárias de idade estão a aumentar seu percentual. O percentual de homens com menos de 24 anos na cidade do Rio de Janeiro passou de aproximadamente 20,1% em 2000 para 17,5% em 2010 e o de mulheres de 19,8% para 17,1%. Enquanto isso, os homens entre 25 e 59 anos

⁴⁴ <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/28668-ibge-divulga-estimativa-da-populacao-dos-municipios-para-2020>.

⁴⁵ <https://jornal.usp.br/atualidades/cancelamento-do-censo-2021-deixa-o-brasil-as-cegas-em-meio-a-pandemia/>

⁴⁶ Pardo é um termo usado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) para configurar um dos cinco grupos de "cor ou raça" que compõem a população brasileira, junto com brancos, pretos, amarelos e indígenas

que, em 2000, representavam 21,8% da população, em 2010 passaram a 23,6%. O de mulheres passou de 25,3% para 26,8%. A renda domiciliar *per capita* na cidade do Rio de Janeiro foi, em 2000, de R\$ 1.181,10, e, em 2010, de R\$ 1.420,90, resultando numa taxa de crescimento de 20,3%. Divididos por sexo, em 2000, as mulheres apresentavam renda domiciliar *per capita* de R\$ 1.172,40, enquanto os homens, R\$ 1.190,90. Já em 2010, as mulheres apresentavam R\$ 1.407,10, e os homens, R\$ 1.436,10. Ou seja, a taxa de crescimento foi de 20,0% para as mulheres e 20,6% para os homens. Em relação à raça ou cor, em 2000, os brancos apresentavam renda domiciliar *per capita* de R\$ 1.577,50, enquanto os negros, R\$ 604,30. Em 2010, esse número mudou para R\$ 2.006,70, para os brancos e R\$ 793,00 para os negros. Assim, a taxa de crescimento foi de 27,2% para os brancos e 31,2% para os negros.

Aproximadamente 22% da população de Rio de Janeiro vive em aglomerados subnormais chamados favelas ou comunidades⁴⁷. Segundo a definição do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), favela ou comunidade é um conjunto de domicílios com, no mínimo, 51 unidades, que ocupa, de maneira desordenada e densa, terreno de propriedade alheia (pública ou particular) e que não possui acesso a serviços públicos essenciais. Essas favelas se instalam principalmente sobre os morros, devido ao relevo marmelara do Rio de Janeiro, ou em mangues aterrados como no complexo do Manguinhos, onde as condições de moradia, saúde, educação e segurança são extremamente precárias⁴⁸. Um aspecto original das favelas do Rio de Janeiro é a proximidade aos distritos mais valorizados da cidade, simbolizando a forte desigualdade social, característica do Brasil. Alguns bairros de luxo, como São Conrado, onde se localiza a favela da Rocinha, encontram-se "espremidos" entre a praia e os morros. Nas favelas, o ensino público e o sistema de saúde são deficitários ou inexistentes, que aliados à saturação do sistema prisional, contribuem com a intensificação da injustiça social e da pobreza. Segundo dados oficiais do censo de 2010, coletados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), existem 763 favelas ou comunidades nesta cidade. A Rocinha é a favela mais populosa do Rio de Janeiro e do país. De acordo com o censo de

⁴⁷ Dados arquivado em 2 de setembro de 2013, no Wayback Machine.. Prefeitura do Rio de Janeiro. 2010 (http://portalgeo.rio.rj.gov.br/bairros Cariocas/index_bairro.htm) (https://web.archive.org/web/20130902085039/http://portalgeo.rio.rj.gov.br/bairros Cariocas/index_bairro.htm)

⁴⁸ Alberto Lopes Najar & Luís Otávio Farias; Eduardo César Marques & Christina Zackiewicz. «Desigualdades sociais no Município do Rio de Janeiro: uma comparação entre os censos 1991e 1996» (PHP). scielosp.org. (<http://www.scielosp.org/pdf/csp/v18s0/13796.pdf>)

2010, 69.161 pessoas moravam na comunidade naquele ano.

A cidade do Rio de Janeiro faz parte de uma Região Metropolitana do Rio de Janeiro (RMRJ), também conhecida como grande Rio, foi instituída pela lei complementar nº20, de 1 de julho de 1974, que também determinou a fusão dos antigos estados do Rio de Janeiro e da Guanabara ocorrida em 15 de março do ano seguinte⁴⁹. Essa Região Metropolitana do Rio de Janeiro tem uma população estimada a 13.131.590 habitantes. Segundo os dados apresentados do censo de 2010 do IBGE, com um pouco menos de 1,5 milhões de unidades domiciliares, a classe C representa quase a metade dos domicílios da RMRJ⁵⁰ (49,3%), uma participação de três pontos maior em relação à média nacional (46,2%). Quanto às classes de rendas situadas nos extremos, podemos ver que a proporção de domicílios de classe AB é também superior ao conjunto do Brasil (13,6% contra 9,8%), ao contrário daquela dos de classe E, que fica bem abaixo da média nacional (25,4% contra 31,8%). Sobre os domicílios de classe D, a percentagem é quase equivalente na RMRJ⁵¹ e no conjunto do Brasil (11,7% contra 12,2%). A cidade de Rio de Janeiro é conhecida pela sua cultura no mundo inteiro. O carnaval de Rio é um dos carnavais mais famosos do mundo. Através da apresentação da sociedade de Rio de Janeiro, percebemos a situação de desigualdade social da sociedade de Rio de Janeiro. Existe principalmente na cidade as classes sociais mais pobres do Brasil que são, as classes C e D, morando nas favelas ou comunidades da cidade.

O surgimento e trajetória do *funk* carioca

Segundo Medeiros (2006: 14), a raiz de todo o movimento *funk* que se apresenta como expressão cultural das periferias ou dos subúrbios do Brasil não é brasileira. Sua origem está ligada aos Estados Unidos, com origem da junção do *jazz*⁵² com o *Rhythm and blues*⁵³ na década de 1960. O *funk* tem como percussor o cantor James Brown. Partindo de

⁴⁹ «Lcp20». www.planalto.gov.br

⁵⁰ Região Metropolitana do Rio de Janeiro

⁵¹ Idem

⁵² Música moderna de origem negro-americana, muito difundida após a guerra de 1914-1918, caracterizada pelo improviso e pelas sonoridades e ritmos sincopados, basicamente extraídos do *ragtime* e do *blues*.

⁵³ *Rhythm and blues* é um termo comercial introduzido nos Estados Unidos no final da década de 1940 pela revista *Billboard*. O termo foi usado originalmente para descrever gravações comercializadas predominantemente por artistas Afro-americanos, num momento em que um estilo baseado no *jazz* com uma batida pesada e insistente estava se tornando mais popular.

uma modificação moderna do *jazz*⁵⁴, porém intensa e dançante; de cunho sexual nas letras e uma musicalidade ainda inexplorada, dando destaque para instrumentos como o baixo e percussão, trazendo uma identidade própria que caracterizarão o *funk*. A origem do termo está fortemente associada ao sexo: “*tratava-se de uma gíria dos negros americanos para designar o odor do corpo durante as relações sexuais*” (Medeiros, 2006:13). O *funk* fez sua entrada no Brasil no final dos anos 1970, quando ele invadiu a periferia ou subúrbio carioca⁵⁵, porém os primeiros bailes foram realizados na zona sul de Rio de Janeiro. A palavra “*baile*” está definida pelo dicionário de língua portuguesa como “*festa em que se dança; reunião local onde dança-se ao som da música*”. Este fenômeno denominado “*baile*” adquiriu outras proporções culturais ao incorporar o ritmo musical do *funk* e se instalou nas comunidades ou favelas cariocas e começou nos anos 1970 no Rio de Janeiro. Os bailes surgiram como opção de lazer aos moradores das comunidades ou favelas e abordavam a temática sobre a situação em que os mesmos viviam em Rio de Janeiro, lugares caracterizados pela presença de bairros pobres, onde vivem, moram até agora as populações de baixa renda de Rio de Janeiro. Por exemplo, tinha os “*bailes da pesada*” que começaram no Canecão⁵⁶ e depois mudaram-se para as periferias ou os subúrbios, fazendo surgir equipes de som como *Black Power* e *Furacão 2000*, que promoviam esses bailes. Nesse mesmo período, o ritmo do *funk* começou a receber influências e a se mesclar com outras sonoridades como a música eletrônica, o *pop*⁵⁷, o *rock*⁵⁸ e posteriormente ao surgimento do *rap*⁵⁹, pertencente da cultura *hip hop*⁶⁰. Nos anos 1980, o *miami bass*⁶¹ (subgênero do *electro* que originou do *freestyle music*) é incrementado ao ritmo de *funk*, proporcionando ao gênero musical um caráter mais dançante, devido aos graves pulsantes, ligando o *funk* à conotação sexual despojada.

⁵⁴ Música moderna de origem negro-americana, muito difundida após a guerra de 1914-1918, caracterizada pelo improviso e pelas sonoridades e ritmos sincopados, basicamente extraídos do ragtime e do blues

⁵⁵ Termo relacionado à cidade do Rio de Janeiro, capital do Estado do Rio de Janeiro, ou ser natural ou habitante da cidade do Rio de Janeiro.

⁵⁶ Local onde originalmente os bailes aconteciam, casa noturna

⁵⁷ É um gênero da música popular que se originou durante a década de 1950 nos Estados Unidos e Reino Unido

⁵⁸ É um termo abrangente que define um gênero musical de música popular que se desenvolveu durante e após a década de 1950

⁵⁹ É um discurso rítmico com rimas e poesias, que surgiu no final do século XX entre as comunidades afrodescendentes nos Estados Unidos.

⁶⁰ *Hip Hop* é uma cultura popular que surgiu entre as comunidades afro-americanas do subúrbio de Nova York na década de 1970. A música é a principal manifestação artística do Hip Hop, que também tem na dança e no grafite forte representação.

⁶¹ É um subgênero do *Hip Hop* que tornou-se popular nos EUA e países da América Latina nos anos 80 e 90.

Segundo o antropólogo Hermano Vianna (1990), o *baile funk* é uma atividade suburbana realizada na zona sul de Rio de Janeiro, nas favelas, e frequentada por uma juventude em grande parte negra proveniente das camadas de baixa renda. Os bailes foram feitos por e para o povo e ocorreram longe dos bairros mais ricos. Estes acontecimentos foram importantes para os habitantes das favelas. Um autêntico *funk* brasileiro ainda não tinha surgido nesta época, mas os bailes permitiram que o movimento musical e social entrasse em formação dez anos mais tarde pois a música destes bailes era a *soul music*⁶² dos Estados Unidos. Os dois artistas que tiveram maior influência na formação sonora do *funk* brasileiro foram Afrika Bambaataa e Grandmaster Flash. O Grandmaster Flash é um dos pioneiros do *hip-hop DJing*⁶³, e o Afrika Bambaataa desenvolveu um estilo de *hip-hop*⁶⁴ que utilizava instrumentos eletrônicos, tais como o sintetizador. Em 1982, quando Afrika Bambaataa lançou o disco "*Planet Rock*". O lançamento deste disco também deu origem a um novo gênero "*funk*" - referido como "*funk carioca*" ou "*baile funk*" (Souto,1998). Ao adotar e nacionalizar um som americano específico, o *funk* embarcou-se no seu próprio caminho para se tornar um gênero musical com características próprias que o definem. Na década de 80, a música *funk* inspirou-se principalmente do *miami bass*⁶⁵ um tipo de *hip-hop*⁶⁶ que tinha as suas raízes no som *electro funk*⁶⁷, lançado por Afrika Bambaataa (Vianna, 2006). Nesta época, muitos DJs cariocas viajaram para Miami para comprar discos americanos, e trouxeram com eles os sons de uma bateria de pontapé sustentado, sintetizadores e do *rap*⁶⁸ de estilo livre. O *funk* misturou as batidas do estilo *miami bass*⁶⁹ com alguns ritmos afro-brasileiros tradicionais. A maioria das músicas foi produzida em estúdios de pequena escala nas favelas do Rio, o que tornou o som desta música muito

⁶² É um gênero musical popular que teve origem na comunidade afro-americana em todos os Estados Unidos nos anos 50 e no início dos anos 60, que combina elementos da música gospel afro-americana, com o *blues* e o *jazz*, caracterizado por um ritmo essencialmente negro, emergido nos bairros norte-americanos das cidades dos Estados Unidos

⁶³ É uma pessoa que mistura música gravada de *Hip Hop* para uma audiência.

⁶⁴ *Hip Hop* é uma cultura popular que surgiu entre as comunidades afro-americanas do subúrbio de Nova York na década de 1970. A música é a principal manifestação artística do *hip hop*, que também tem na dança e no grafite forte representação.

⁶⁵ É um subgênero do *Hip Hop* que tornou-se popular nos EUA e países da América Latina nos anos 80 e 90

⁶⁶ *Hip Hop* é uma cultura popular que surgiu entre as comunidades afro-americanas do subúrbio de Nova York na década de 1970. A música é a principal manifestação artística do *hip hop*, que também tem na dança e no grafite forte representação.

⁶⁷ É um gênero de música eletrônica diretamente influenciado pelo uso da caixa de ritmos TR-808, sintetizadores Moog keytar e samplers de *soul* e *funk*.

⁶⁸ Gênero de música popular, urbana, que consiste numa declamação rápida e ritmada de um texto, com alturas aproximadas.

⁶⁹ É um subgênero do *Hip Hop* que tornou-se popular nos EUA e países da América Latina nos anos 80 e 90.

mais cru. Tal como o *hip-hop*⁷⁰, o *funk* depende fortemente de amostras e das interpolações de outras canções. Isto marcou uma transição importante: os sons do *funk* americano foram usados, mas através de um processo de nacionalização destes sons e isto acabou para criar o *funk* brasileiro. Um dos primeiros passos de nacionalização involuntária foi iniciado quando os MCs⁷¹ brasileiros decidiram seguir o momento musical do *hip-hop*⁷² e traduzir as letras em português porque nenhum dos festeiros compreendia inglês. Mais tarde, o lançamento do Funk Brasil N1 pelo DJ Marlboro em 1989 é considerado o primeiro evento marcante deste movimento cultural. Graças às suas muitas contribuições na formação do *funk* carioca durante vários anos, DJ Marlboro (Fernando Luiz) é frequentemente referido como o "*pai do funk*". Este estilo de músico entrou plenamente na sua própria identidade quando os MCs⁷³ locais começaram a escrever letras originais em português, o que consequentemente atraiu mais pessoas para as festas. Este *funk* brasileiro é chamado *funk* carioca porque a palavra "*carioca*" faz referência à cidade de Rio de Janeiro onde nasceu o *funk* brasileiro. Se o *funk* carioca surgiu inicialmente como uma forma de contestar as desigualdades económicas, raciais e sociais, tornou-se hoje uma das maiores manifestações culturais das massas no Brasil que reflete a experiência muito singular de um grupo social particular. Através da utilização de letras frequentemente carregadas politicamente, artistas e músicos exprimem o seu descontentamento com a sociedade brasileira. O *funk* carioca pode ser definido como um movimento social que usa a arte como forma de chamar a atenção para tendências sociais que são ignoradas pela maioria da população brasileira. A sociedade brasileira entendeu a música de *funk* carioca e o seu movimento como um exemplo de todas as suas noções pré-concebidas de comportamento de classe baixa e acreditou que o *funk* carioca incentiva o uso de drogas e a violência. Era visto desta forma pela maioria da população brasileira durante os últimos quarenta anos e especialmente nesta última década. Era percebido como um movimento da massa para a massa, produzido na periferia ou no subúrbio para consumo direto e sem intermediário da própria periferia ou do próprio subúrbio.

⁷⁰ Hip Hop é uma cultura popular que surgiu entre as comunidades afro-americanas do subúrbio de Nova York na década de 1970. A música é a principal manifestação artística do hip hop, que também tem na dança e no grafite forte representação.

⁷¹ Master of Ceremony/ Mestre de cerimonia

⁷² Hip Hop é uma cultura popular que surgiu entre as comunidades afro-americanas do subúrbio de Nova York na década de 1970. A música é a principal manifestação artística do hip hop, que também tem na dança e no grafite forte representação

⁷³ Master of Ceremony Mestre de cerimonia

Trajatória musical marcada por momentos de violência

Tocada através de estações de rádio públicas locais nos anos 90, a música *funk* carioca estava a ganhar uma popularidade significativa entre os habitantes das favelas ou comunidades do Rio. As letras refletiam realidades diárias pertinentes à sua comunidade. Este estilo de música era também uma fonte de orgulho porque cada comunidade era representada pelo seu próprio MC⁷⁴. Por vezes, a rivalidade entre grupos tornava-se evidente durante os bailes, pois os membros de cada comunidade vinham apoiar o seu MC⁷⁵ em batalhas de estilo livre (Vianna, 2006). Esta rivalidade era mais uma competição do que demonstrações de violência no exterior. Infelizmente, o *funk* carioca ganhou uma reputação desfavorável nos anos 90, quando a violência se tornou cada vez mais presente. Os bailes tinham sido anteriormente feitos em clubes, mas o governo local logo os proibiu, dificultando aos proprietários dos clubes para obtenção das licenças necessárias para o seu local. Por conseguinte, para sobreviver, os bailes mudaram-se para os bairros das favelas controlados pelos grupos de traficantes de droga. Naturalmente, os diferentes grupos de traficantes de droga usavam os bailes como meio de se confrontarem entre si, isso transformou as noites de alegria em noites perigosas. Em 1992, no centro da zona sul, aconteceu uma invasão de ladrões nas praias de Copacabana e Ipanema. Mais tarde, as autoridades afirmaram que esta incursão era uma consequência de um conflito contínuo entre dois grupos rivais que se tinham confrontado na noite anterior de baile *funk* de favelas. Segundo o sociólogo Denis Martins (2006), a partir desse momento o *funk* carioca foi visto como sendo associado a atividades criminosas e de perturbação da paz social. Depois disso, os meios de comunicação social começaram a demonizar todos os aspetos da música de *funk* carioca. Mas durante o seu trabalho de campo, o sociólogo Hermano Vianna deparou-se com um grupo de jovens desprivilegiados que saíram das favelas para fugirem desta situação social difícil e de violência nas favelas, buscando uma distração muito necessária (Vianna, 2006). Ele enfatizou que os objetivos destes jovens eram divertir-se com os amigos, dançar, esquecer a realidade e simplesmente viver para o momento presente e não participar aos atos de violência. Talvez isto pudesse ser lido como

⁷⁴ Idem

⁷⁵ Idem

uma demonstração moderna da afirmação de Émile Durkheim de que as formas puras de diversão fizeram os homens esquecer o mundo real ("*elles font oublier aux hommes le monde reel*") (Durkheim, 1968). Além disso muitas letras de *funk* carioca referem-se à violência como algo que impede os indivíduos de terem direito à felicidade e ao prazer.

*“Pedimos pra parar com a violência no salão
Quando eu falo violência eu lhe digo nunca mais
Porque brigando, meu amigo, parecemos animais.”*

(Rap do Pirão, D'Eddy)

Portanto, a música do *funk* carioca tem um subgênero ou vertente – chamado *proibidão* – cuja letra parece frequentemente glorificar as gangues e o tráfico de drogas. MC Catra explicou que o *proibidão* não só fala dos líderes do tráfico, como também aborda a corrupção policial⁷⁶. Por vezes, reflete o descontentamento da população através de letras agressivas. Mesmo MC Marlboro descreveu esta era como os "*anos obscuros de funk*", ele ainda concordou que estes jovens estavam a cantar o *rap*⁷⁷ sobre o que viviam na sua vida quotidiana. Segundo ele, estes jovens "*falam do traficante de droga com a mesma ruptura que existe entre os habitantes das favelas, são eles que o veem como um herói, pois a pessoa que não entra em sua casa atirando, que não põe o pé na porta da sua casa, não mata o seu amigo de infância*" (Essinger, 2005). Ele acredita que, apesar do lirismo negro, as pessoas não podem negar que este subgênero ou esta vertente ainda apresenta um aspeto da realidade. "*O funk é o rasto sonoro de tudo o que acontece no Rio - seja bom ou mau*" continua DJ Marlboro⁷⁸. O *funk* carioca é uma atividade suburbana frequentada por uma população essencialmente negra e mulata, é pobre, étnico e tem origem e existe apenas nas favelas. Devido à violência constante e porque pertence apenas à classe baixa, a imagem da cultura do *funk* carioca acabou para ser arruinada ao longo dos anos. Em 2008, o ex-chefe de polícia do Rio, Álvaro Lins, apresentou uma lei estatal que estabelecia formas de impedir e eventualmente eliminar a existência de bailes. A lei não só demonstrou um desejo de homogeneização, como também mostrou as tendências nacionalistas do governo brasileiro. O projeto de lei de Lins foi aprovado e levou o movimento a aventurar-se mais profundamente na atividade criminosa, a fim de sobreviver. O documentarista brasileiro

⁷⁶ <https://xlr8r.com/features/the-funk-phenomenon/>.

⁷⁷ Gênero de música popular, urbana, que consiste numa declamação rápida e ritmada de um texto, com alturas aproximadas.

⁷⁸ <https://xlr8r.com/features/the-funk-phenomenon/>.

Fernando Barcellos acredita que o problema do governo não é com o *funk* carioca, mas com as favelas ou nas comunidades (Leandro,2009).

Os valores sociais e económicos do *funk* carioca

As consequências da lei de Lins são várias, mas provavelmente a mais marcante foi a repressão de um sonho recém-descoberto entre os jovens: o sonho de que era possível um dia sair da favela, não apenas como um barão da droga ou estrela do futebol, mas como um MC⁷⁹ ou DJ. Já havia muitos jovens que tinham abandonado o comércio da droga para investir tempo a desenvolver as suas carreiras musicais. O *funk* carioca é comercializável viável e é capaz de competir com o tráfico de droga e teve, não só, uma influência positiva na juventude, como também contribuiu para a economia local. De facto, assim que o movimento passou pelo processo de "*nacionalização*", tornou-se uma indústria cultural com um mercado importante. O surgimento de um novo mercado incluiu a profissionalização de várias categorias de trabalhadores, tais como Djs, mestres de cerimónia, músicos, engenheiros de som, e dançarinos. Além disso, a música de *funk* carioca utiliza agora muitos meios de comunicação social diferentes para fins promocionais, tais como a rádio, televisão, jornais e revistas, *Internet*. Atualmente, a música *funk* carioca ocupa a maior parte da programação diária das estações de rádio do Rio de Janeiro e do Brasil. O instituto de investigação da Fundação Getúlio Vargas revelou que as atividades em torno deste movimento geram cerca de 10 milhões de reais mensais, cerca de 100 milhões de reais por ano e contribuem para a criação de milhões de empregos só no Rio de Janeiro (Souto, 1998).

A característica mais importante do movimento é que dá aos jovens adultos das favelas uma possibilidade de trabalho e de esperança de emprego no futuro. A combinação de um aumento constante das desigualdades sociais com sociedades de pontos de vista desfavoráveis dos favelados leva a um profundo sentimento de não-pertença ao mundo do homem branco, *funk* carioca parece ser apenas um meio de fuga para os jovens. Na realidade, não há espaço para estes jovens no mundo do trabalho seletivo. Não é surpreendente que os jovens vejam esta opção como escravidão. No entanto, o movimento *funk* carioca deu a esta população o potencial de ter, pela primeira vez, uma profissão

⁷⁹ Master of Ceremony Mestre de cerimonia

criativa, porque tem o poder de inventar e sustentar um novo mercado. Deve ser visto como um instrumento capaz de criar oportunidades económicas para os jovens de menores rendimentos. Hoje o *funk* carioca conquistou o Brasil inteiro desde os primeiros anos do seu surgimento no Brasil e é tocado em todas as cidades. Atualmente, divide-se em vários subgêneros ou vertentes como o *funk melody*, *funk ostentação*, *funk proibidão* e *new funk* etc.

Capítulo V. Do *funk* carioca ao *funk* paulista

O *funk* paulista⁸⁰, é conhecido o *funk* da cidade do São Paulo ou do Estado de São Paulo, diferenciando-se do *funk* carioca, da cidade de Rio de Janeiro. O objetivo deste capítulo é mostrar a história da criação do *funk* paulista através das influências urbanas da cidade de São Paulo na criação desta vertente do *funk* brasileiro e as consequências destas influências urbanas sobre as características desta vertente.

1. Cena musical da cidade de São Paulo antes do surgimento do *funk* paulista

“*Sexo, briga e funk dividem Rio e São Paulo*”: é com esta manchete que, em novembro de 1992, o jornal Folha de São Paulo diferenciou os estilos musicais em ascensão na capital paulista. Segundo a matéria, enquanto o *funk* carioca no Rio exaltava a sexualidade nas letras e ritmos de suas músicas, os *bailes blacks*⁸¹ da capital paulista davam preferência à batida agressiva e acelerada, que protestava contra o racismo, a alienação e a pobreza⁸². Segundo a reportagem de Sérgio Torres, do jornal Folha de São Paulo, *rap*⁸³ fazia parte da cena musical em São Paulo. As dinâmicas deste *rap*⁸⁴ em São Paulo seriam o resultado de diferentes apropriações culturais ocorridas neste núcleo urbano paulistano⁸⁵. Na capital paulista, as composições musicais, inspiradas nos *rappers*⁸⁶ da cidade de Nova York, eram mais extensas, com tom contestatório e de crítica social⁸⁷. Durante a década de 1990, os media foram responsáveis por associar engajamento social ao *rap*⁸⁸, enquanto o *funk* carioca foi visto como alienado e violento (Herschmann, 2005:28), tais associações não foram capazes de entender a complexidade destes estilos musicais e sua ligação com a própria sociedade brasileira daquele período histórico. O *funk* carioca passou a ser produzido em São Paulo e o *rap*⁸⁹ se intensificou também na capital.

⁸⁰ Termo relacionado à cidade de São Paulo, ou Estado de São Paulo ou ser natural ou habitante da cidade de São Paulo ou do Estado de São Paulo.

⁸¹ Festas nas quais toca-se músicas afro-americanas para dançar.

⁸² *Sexo, briga e funk dividem Rio e São Paulo*. Folha de São Paulo. 05 nov.1992. p.4.

⁸³ Gênero de música popular, urbana, que consiste numa declamação rápida e ritmada de um texto, com alturas aproximadas.

⁸⁴ Idem

⁸⁵ Termo relacionado à cidade de São Paulo, ou ser natural ou habitante da cidade de São Paulo.

⁸⁶ Alguém que pratica a música *rap*

⁸⁷ *Funk do Rio prefere linha erótica ao protesto*. Folha de São Paulo. 05 nov. 1992.p. 8.

⁸⁸ Gênero de música popular, urbana, que consiste numa declamação rápida e ritmada de um texto, com alturas aproximadas

⁸⁹ Idem

Ambos se utilizaram do universo das coisas produzidas em massa pela indústria da moda para criar identidades novas, para exacerbar divisões de gênero e, destacadamente para conformar novos corpos. Na década de 1990, Hermano Vianna (1990) assinalou a presença de adeptos da cultura *hip-hop*⁹⁰ em São Paulo que incorporaram e adequaram os referenciais do *hip-hop*⁹¹ de Nova Iorque, como estética, música, dança e repertório comportamental, à sua realidade no espaço urbano paulista. Neste cenário musical dominado pelo *funk* carioca, o *rap*⁹² e o *hip hop*⁹³ que surgiu o *funk* paulista.

2. Surgimento e crescimento do *funk* paulista

O *funk* carioca chegou no Estado de São Paulo pela região da Baixada Santista. No documentário *Funk Ostentação – O filme de 2013*⁹⁴, DJ Baphafinha, que é considerado como a enciclopédia do *funk* da Baixada Santista, e Marcelo Fernandes (empresário e produtor de *funk* em São Paulo), afirmaram que o *funk* carioca chegou na Baixada Santista no ano de 1995. Essa afirmação foi confirmada por um artigo de Correio Braziliense intitulado *30 anos do funk: Confirma o panorama de um dos ritmos preferidos no Brasil*, escrito pela jornalista Adriana Izel⁹⁵. Mas porque o *funk* carioca chegou em primeiro nesta região no Estado de São Paulo antes de chegar nas outras regiões deste Estado? A Região Metropolitana da Baixada Santista (RMBS), criada em 1996 por meio da lei complementar estadual nº 815, é formada por nove municípios, que são Praia Grande, São Vicente, Cubatão, Santos, Guarujá, Itanhaém, Mongaguá, Peruíbe e Bertioga sendo que oito são estâncias balneárias. Seus limites coincidem com os da Região Administrativa de Santos, regulamentada pelo decreto nº 26.581, de 5 de janeiro de 1987. Abrangendo a porção central do litoral do Estado de São Paulo, ocupa área de 2.419,93 km², correspondente a

⁹⁰ *Hip Hop* é uma cultura popular que surgiu entre as comunidades afro-americanas do subúrbio de Nova York na década de 1970. A música é a principal manifestação artística do *hip hop*, que também tem na dança e no grafite forte representação.

⁹¹ Idem

⁹² Gênero de música popular, urbana, que consiste numa declamação rápida e ritmada de um texto, com alturas aproximadas.

⁹³ *Hip Hop* é uma cultura popular que surgiu entre as comunidades afro-americanas do subúrbio de Nova York na década de 1970. A música é a principal manifestação artística do *hip hop*, que também tem na dança e no grafite forte representação.

⁹⁴ Documentário *Funk Ostentação — O filme. 2013*. Direção: Konrad Dantas. Produção: KondZilla. São Paulo. Disponível em: <<https://vimeo.com/53679071>>.

⁹⁵ https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/10/01/interna_diversao_arte,792863/30-anos-do-funk.shtml

1,0% do território paulista⁹⁶. Embora a Baixada Santista seja uma das áreas mais economicamente ativas do Estado de São Paulo, devido a presença de zonas industriais de Cubatão e de Santos, ela tem a maior proporção de população do Estado que vive em condições precárias, sem tratamento de esgoto e sem coleta de lixo. Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) de 2010, divulgados pelo jornal O Estado de São Paulo, 17,9% da população da região vivia em favelas, o que corresponde a um quinto dos moradores desta região. Este rácio aproxima-se de 22,2% da população residente em comunidades pobres do Rio de Janeiro⁹⁷. Além disso, as cidades da Baixada Santista são espremidas entre a serra e o mar, como a cidade de Rio de Janeiro. Também como no Rio de Janeiro, aconteceu a expulsão de negros e imigrantes das planícies urbanas destas cidades da Baixada Santista no século XX. As populações pobres da Baixada e como a da cidade do Rio de Janeiro foram autorizadas pelas autoridades estaduais a ocuparem somente os morros dessas cidades, nas áreas centrais, nas zonas sul e oeste, dando origem a moradias irregulares sem infraestruturas, chamadas favelas. A presença de comunidades negras, mulatas e pobres nestas favelas das cidades da Baixada Santista como as de Rio de Janeiro pode explicar as razões da chegada do *funk* carioca em primeiro no Estado de São Paulo, nessa região. Em 1995, o dono de uma marca de roupas chamada *Footloose* na Baixada Santista fundou uma produtora de eventos, que promovia o *funk* carioca na região, estimulando assim a produção desse estilo musical⁹⁸. No mesmo ano, o primeiro *funk* de produção paulistana⁹⁹, denominado "*Fubanga Macumbeira*", foi cantado por MC Jorginho e Daniel e produzido pelo DJ Baphafinha. Esta música expressa as crenças religiosas e estereótipos femininos em um tom lúdico, como:

“ *É a fubanga
macumbeira Hoje
é 13, sexta-feira
Ela vai ter que trabalhar*”

A partir deste momento, surgiram várias produções de músicas de *funk* da Baixada Santista. Depois de vários anos, uma identidade do *funk*, tipicamente do Estado de São

⁹⁶ Faz referência ao Estado de São Paulo.

⁹⁷ <<https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,nas-favelas-17-da-baixada-santista-imp-,814134>

⁹⁸ Documentário *Funk Ostentação — O filme*. 2013. Direção: Konrad Dantas. Produção: KondZilla. São Paulo. Disponível em: <<https://vimeo.com/53679071>>.

⁹⁹ Faz referência ao Estado de São Paulo.

Paulo, começou a emergir depois da virada dos anos 2000, com raízes no *rap*¹⁰⁰, caracterizado pelas letras mostrando a realidade de vidas nas periferias ou nos subúrbios das cidades da Baixada Santista, como a realidade da cidade de Santos por exemplo, mas influenciadas pelo estilo do *funk* carioca. Em uma reportagem de Adriana Ferreira Silva, publicada no jornal Folha de São Paulo em abril de 2007, MC Dinho da VP, um dos principais nomes do *funk* da Baixada, nesta reportagem, afirmou que a realidade cantada pelo *funk* carioca se assemelha à realidade dos jovens dos morros e das periferias da região da Baixada Santista, morando nas favelas ou nas comunidades. Nesta entrevista, ele confessou que nunca teve a intenção de copiar as letras do *funk* carioca, como as letras do *funk* proibidão e as letras com tendências sexuais, mas a intenção de criar obras musicais novas. Uma das inovações, que ele revelou nesta entrevista, foi a criação de uma rede de "*funk consciente*", inspirado de *rap*¹⁰¹ do grupo os Racionais MCs¹⁰². Notamos que o *rap*¹⁰³ está muito presente na formação do *funk* paulista da Baixada Santista. A partir deste momento de surgimento deste tipo de *funk*, os DJs e grupos locais da Baixada Santista, começaram a organizar suas próprias festas, ainda copiando muito o estilo carioca de cantar. E, no mesmo tempo, nasceu uma verdadeira indústria de produção musical de *funk* paulista na Baixada Santista. Essa região se tornou a segunda maior produtora de músicas de *funk*, tipicamente brasileiro, atrás da cidade de Rio de Janeiro¹⁰⁴. Um ano depois desta entrevista, o *funk* paulista da Baixada Santista foi para a capital do Estado de São Paulo, que é a cidade de São Paulo¹⁰⁵.

3. O aparecimento da vertente ostentação

Em 2008, o *funk* paulista chegou na capital, São Paulo, mas com a vertente designada de ostentação. Por unanimidade, entre os artistas funkeiros¹⁰⁶ da capital paulistana, foi o MC Bio G3, que introduziu essa vertente na capital, São Paulo,

¹⁰⁰ Gênero de música popular, urbana, que consiste numa declamação rápida e ritmada de um texto, com alturas aproximadas.

¹⁰¹ Idem

¹⁰² Pancadão da baixada. Folha de São Paulo. 01 abr. 2007. p. E1

¹⁰³ Gênero de música popular, urbana, que consiste numa declamação rápida e ritmada de um texto, com alturas aproximadas.

¹⁰⁴ Pancadão da baixada. Folha de São Paulo. 01 abr. 2007. p. E1

¹⁰⁵ Documentário Funk Ostentação — O filme. 2013. Direção: Konrad Dantas. Produção: KondZilla. São Paulo. Disponível em: <<https://vimeo.com/53679071>>.

¹⁰⁶ Alguém que pratica a música *Funk*

juntamente com seu parceiro Backdi, com quem gravou a canção "*Bonde da Juju*"¹⁰⁷. Ele misturou o *rap*¹⁰⁸ e o *funk* da Baixada Santista e iniciou o movimento de *funk* paulistano ou *funk* paulista de ostentação em 2008 na capital paulistana, com essa música "*Bonde da Juju*":

*“Tá de Juliet, Romeo 2 e Double Shox
18 K no pescoço, de Ecko e Nike Shox
Tá de Juliet, Romeo 2 e Double Shox
Vale mais de um barão, esse é o bonde da Oakley (...)
É o bonde da juju
É o bonde da juju
Porque água de bandido
É whisky e Red Bull ”*

Os temas centrais deste tipo de *funk* referem-se ao consumo de bens e a ostentação destes bens adquiridos. A grande parte dos artistas funkeiros de ostentação procura a cantar sobre carros de luxo, motocicletas de luxo, bebidas caras e outros objetos de valor, além de fazerem frequentemente citações às mulheres bonitas. Também eles explicam nas suas músicas como eles alcançarem um maior poder de bens materiais, exaltando a ambição de sair das favelas e de conquistar seus objetivos. Esta vertente do *funk* paulista foi criada na Baixada Santista como uma alternativa à lírica abordada pelo ritmo carioca, que citava essencialmente conteúdos relacionados à criminalidade e a uma vida de sofrimentos.

Será que tem alguns trabalhos acadêmicos ou produções científicas que relataram a existência desta vertente do *funk* paulista em São Paulo? É necessário apresentar uma revisão bibliográfica para entendermos as características desta vertente do *funk* paulista. O termo “*ostentação*” apareceu a partir dos anos 2008¹⁰⁹ no *funk* praticado pela juventude das periferias ou dos subúrbios da cidade de São Paulo. Mas este *funk* chamado de ostentação começou na Baixada Santista (Covre, 2015). Este tipo de *funk* foi caracterizado por um discurso de “*preços altos*”, sendo definido por MC Guimê¹¹⁰, em entrevista concedida no programa de televisão Agora é Tarde, como “*a realidade de alguns e a vontade de outros*”. A partir da aparição do *funk* ostentação em 2008 até hoje, muitas pesquisas foram feitas

¹⁰⁷ Documentário Funk Ostentação — O filme. 2013. Direção: Konrad Dantas. Produção: KondZilla. São Paulo. Disponível em: <<https://vimeo.com/53679071>>.

¹⁰⁸ Gênero de música popular, urbana, que consiste numa declamação rápida e ritmada de um texto, com alturas aproximadas.

¹⁰⁹ Documentário Funk Ostentação — O filme. 2013. Direção: Konrad Dantas. Produção: KondZilla. São Paulo. Disponível em: <<https://vimeo.com/53679071>>.

¹¹⁰ Principal expoente do gênero funk ostentação. A cada mês, Guimê faz quarenta shows e ganha 1,4 milhão de reais. Mais do que ostentação, porém, Guimê trata de superação. “Quero mostrar quanto batalhei para atingir meu objetivo”, diz (VEJA, 2014).

sobre esta vertente do *funk* paulista, mas notamos que os pesquisadores, na maioria brasileiros, construíram os seus objetos científicos a partir da relação deste movimento com questões referentes a consumo, identidade, cultura e sociabilidade dos jovens da periferia ou do subúrbio que ouvem este gênero musical, colocando a relação entre o *funk* ostentação e a cidade de São Paulo, ou o Estado de São Paulo. Na busca por estes trabalhos, delimitou-se o período entre 2008 até 2020, buscando através das palavras-chave “*funk paulista*”, “*funk de São Paulo*”, “*funk paulistano*”, “*música da periferia*”, “*consumo*”, “*funk ostentação*”, “*cultura da periferia*” e “*videoclipe de funk paulista*”. Assim criamos uma tabela abaixo a partir da procura desses trabalhos no banco de teses da CAPES¹¹¹, em periódicos e em anais de congressos relevantes em diversas áreas. Ao explorar estes trabalhos, observou-se que eles tratam de três grandes assuntos: cultura e identidade, consumo e videoclipe.

Tabela 1. Relações dos trabalhos encontrados relacionados ao *funk* ostentação em São Paulo

N.º Trabalhos	ANO	Título	Autoria	Tema Geral Tratado
1	2010	<i>"A maior zoeira": experiências juvenis na periferia de São Paulo</i>	Alexandre Barbosa Pereira / USP	Consumo
2	2011	<i>O efeito de narração no videoclipe</i>	Marcel Reciola De Souza / PUCSP	Videoclipe
3	2012	<i>Imagem-música em vídeos para a web</i>	Marcelo Bergamin Conter / UFRGS	Videoclipe
4	2012	<i>Nem luxo, nem lixo: um olhar sobre o funk ostentação</i>	Libny Silva Freire / POSCOM	Consumo
5	2013	<i>Comunicação e Práticas de Consumo: Em Perspectiva, o Funk Ostentação</i>	Andréa Antonacci; Rosilene Moraes Alves Marcelino / COMUNICON	Consumo
6	2013	<i>Funk ostentação em São Paulo: imaginação, consumo e novas tecnologias da informação e da</i>	Alexandre Barbosa Pereira / Revista de Estudos Culturais USP	Consumo

¹¹¹ Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior é uma fundação vinculada ao Ministério da Educação do Brasil que atua na expansão e consolidação da pós-graduação stricto sensu em todos os estados brasileiros

		<i>comunicação</i>		
7	2014	<i>Rolezinho pelo Funk ostentação: um retrato da identidade do jovem da periferia paulistana</i>	Carla Caires Abdalla / FGV- SP	Cultura e Identidade
8	2014	<i>A música que incomoda: o funk e o rolezinho</i>	Felipe da Costa Trotta / COMPOS	Cultura e Identidade
9	2014	<i>No Bonde da Ostentação: O que os “rolezinhos” estão dizendo sobre os valores e a sociabilidade da juventude brasileira?</i>	Vera Veiga França / Revista ECO-Pós	Cultura e Identidade
10	2014	<i>Funk Ostentação, imagens do consumo</i>	Rafael Ribeiro dos Santos / USP	Videoclipe
11	2014	<i>Funk da ostentação: Uma análise semiótica do videoclipe “Na pista eu arraso”, do Mc Guimê</i>	Vanessa Estevam Carlo Monteiro / EXPOCOM	Videoclipe
12	2014	<i>“ Funk ostentação no universo feminino: perspectivas das mulheres paulistas nos polos da produção e da recepção</i>	Camilla Rodrigues Netto da Costa Rocha /ESPM – SP	Cultura e Identidade
13	2015	<i>A Cultura da Ostentação: Uma análise da grande mídia e Institutos de Pesquisa</i>	Paloma de Oliveira Covre/ USP	Cultura e Identidade
14	2015	<i>O Funk Ostentação e a Questão de Gênero: cidadania que fala ou silencia?</i>	Camilla Rodrigues Netto da Costa Rocha, Rosilene Moraes Alves Marcelino /ESPM- SP	Cultura e Identidade
15	2015	<i>Funk Ostentação: Produto moda inspirado na cultura da tribo</i>	DESCONHECIDO	Cultura e Identidade
16	2016	<i>Funk paulista, culturas bastardas e narrativas pop-líticas: Um olhar sobre as outras lógicas de existência periférica na ostentação</i>	Aline da Silva Borges Rezende/Intercom-SP	Cultura e Identidade
17	2016	<i>Identidade e Consumo: expressões identitárias no “funk ostentação”.</i>	Marcos Paulo Dias Leite Resende/UFMG	Identidade e Consumo
18	2016	<i>Funk ostentação: O luxo da periferia</i>	Enrico Marques Ferreira Passos /UFUMEC	Consumo
19	2016	<i>Funk ostentação na zona Norte paulistana</i>	JOÃO MARCELO FLORES DE BRAS /	Cultura e Identidade

			UNIP	
20	2018	<i>É bem assim que a gente tá:</i> Consumo midiático musical de Funk ostentação por jovens de classes altas	DORA ASSUMPÇÃO SCHMIDT/UFRGS	Consumo
21	2018	<i>Funk Ostentação:</i> Entre a exaltação do luxo, a influência do consumismo e a publicidade	Mariana Vieira Leandro, Lívia Maria Turra Bassetto / FEMA-SP	Consumo
22	2018	<i>Entre sociais, rolês, parties e bailes:</i> Uma etnografia dos entretenimentos juvenis no Capão Redondo Guarulhos	Felipe de Souza Pinto/ UNIFESP	Cultura e Identidade
23	2018	Jovens de Baixa Renda: Aspirações de Consumo e FunkOstentação	Sergio Silva Dantas, Isabella Rodrigues Marturano, Larissa Zanoni de Melo, Tatiane Santoro Calil, Thalita Chaves Martins/ Revista da Faculdade de Administração e Economia- SP	Consumo
24	2018	<i>Consumo, logo existo:</i> análise discursiva crítica de representações sociais em letras de Funk Ostentação	Juliana Ferreira Vassolér/ UNB	Cultura e Identidade

A partir da relação dos trabalhos encontrados e indicados na tabela 1, fizemos uma análise das particularidades e características de cada um dos contributos, observando os aspectos teóricos, metodológicos e empíricos abordados.

Conseguimos destacar nove trabalhos que tratam do consumo de bens e de serviços pelos jovens das periferias ou dos subúrbios da cidade de São Paulo. No trabalho de Enrico Marques Ferreira Passos (2016), *Funk Ostentação: O luxo da periferia*, o autor investiga sobre as características do consumo de bens e serviços dos jovens da periferia de São Paulo, colocando em cena mais os funkeiros. No artigo, *Funk Ostentação em São Paulo:*

imaginação, consumo e novas tecnologias da informação e da comunicação (2013), de Alexandre Barbosa Pereira, descobrimos como o *funk* ostentação usa o imaginário e as tecnologias para facilitar o seu consumo entre os jovens das periferias ou dos subúrbios de São Paulo. Em relação com os trabalhos relacionados ao tema de videoclipe, foram encontrados quatro. Entre os quatro trabalhos, podemos destacar o artigo de Monteiro (2014), intitulado *Funk da ostentação: uma análise semiótica do videoclipe “Na pista eu arraso”, do Mc Guimê*. Neste artigo, a autora analisou a semiótica do videoclipe do MC Guimê, apontando as reflexões acerca do fenômeno de viralização do *funk* ostentação *Internet*. Também, temos a dissertação intitulada *Imagem-música em vídeos para a web* de Conter (2012), o autor fez um trabalho de contextualização das noções de “música” e “audiovisual” no *funk* ostentação, mas ele também analisou a papel do *YouTube* como meio de difusão desta vertente do *funk* paulista. Entre as pesquisas que tratam maioritariamente da cultura e da identidade dos jovens das periferias ou dos subúrbios, observam-se doze trabalhos. Na monografia de Paloma de Oliveira Covre (2015), *A Cultura da Ostentação: Uma análise da grande mídia e Institutos de Pesquisa*, a autora colocou em evidência as razões do surgimento da cultura de ostentação, principalmente nas periferias ou nos subúrbios da cidade de São Paulo. Segundo a autora, houve o movimento de ostentação nas periferias de São Paulo por causa das reformas económicas que permitiram a facilitar o consumo das classes baixas das populações brasileiras nos anos 2000. Na dissertação de Carla Caires Abdalla (2014), *Rolezinho pelo Funk Ostentação: um retrato da identidade do jovem da periferia paulistana*, a autora aborda as diferentes características do movimento *funk* ostentação nas periferias da cidade de São Paulo e no mesmo tempo mostrou o papel da *Consumer Culture Theory*. No trabalho da Aline da Silva Borges Rezende (2016), *Funk Paulista, culturas bastardas e narrativas pop-líticas: Um olhar sobre as outras lógicas de existência periférica na ostentação*, a autora conseguiu mostrar através da existência do *funk* paulista, apresentado como *funk* ostentação nas periferias ou nos subúrbios de São Paulo o papel do estilo musical na vida social e política paulistana.

Analisando os trabalhos encontrados, percebemos na maioria deles, no plano teórico, uma grande incidência de autores e de autoras de abordagem culturalista proposta pelos Estudos Culturais, como, por exemplo Michel Maffessoli, Pierre Bourdieu e Stuart Hall. Encontramos como metodologias em geral, a metodologia qualitativa, com técnicas

de coleta de dados e análises mais completas e criativas. Nestes trabalhos estudados, as análises usadas nas pesquisas são orientadas maioritariamente pela análise de conteúdo seguida por uma técnica descritiva dos dados. As técnicas são, na sua maioria, observação participante e ou entrevista semiestruturada. Em algumas pesquisas de metodologias qualitativas, o público-alvo estudado é na maioria masculina de 14 a 18 anos de idade. Os jovens deste grupo são mais interessados e adeptos ao movimento do *funk* ostentação. Através desses trabalhos, notamos que algumas temáticas encontradas são na maioria relacionadas aos objetos de consumo luxuosos como carros e motos importados, bebidas caras, joias e roupas de grife e ao acesso aos serviços de luxo, descrevendo os cenários de ostentação nas quais as mulheres estão apresentadas como objetos ostentativos que se entregam sem dificuldades aos funkeiros (Conter, 2012). Percebemos que essa vontade de querer exibir seus pertencentes, que se tornou um movimento cultural, vem do fato que as populações das periferias ou dos subúrbios de São Paulo foram sempre marginalizadas na cidade de São Paulo. As periferias ou os subúrbios usaram este movimento em São Paulo para afirmarem a existência delas na cidade mais rica do Brasil. A maioria dos trabalhos encontrados também, apresentam o *funkeiro* ou *funkeira*¹¹² do movimento do *funk* ostentação em São Paulo a partir dos grupos e das redes de amizades aos quais pertencem. A partir disso, procura-se pensar em construções de significados, em exploração de identidades e em aspectos de sociabilidade. Foi bem percebido nestes trabalhos encontrados que o jovem integrado ao movimento do *funk* ostentação estava reivindicando o seu direito de significar e de pertencer na sociedade paulistana. Com base disso, podemos afirmar que o *funk* ostentação foi percebido nas pesquisas como um movimento no qual o consumo é a coisa que confere ao jovem das periferias ou dos subúrbios o status de pertencimento. Através das características do estilo de vestuários da ostentação destes jovens, com roupas, tatuagens, joias, celulares e demais gadgets; e da sua linguagem, com gírias e narrativas, descritos nas pesquisas destes trabalhos, os jovens validaram o seu acesso a locais que, antes, eram considerados separados do seu espaço. Com esta nova configuração que dá este movimento aos jovens, a resignificação das ações destes jovens é explorada nas pesquisas apresentadas, seja dando ênfase à identidade, ao consumo e/ou à sociabilidade com outros grupos. Mas podemos observar também que o *funk* ostentação assume um papel na luta pela legitimação do discurso contra as elites de São Paulo,

¹¹² Alguém que pratica o *funk* no Brasil

detentoras dos media, que às vezes controlam esses media para seus objetivos próprios. Esses objetivos próprios impedem uma abertura mediática para os jovens das favelas ou comunidades. Visto esta situação, os MCs¹¹³ e produtores do movimento de *funk* ostentação, decidiram escolher os canais alternativos como *Facebook*, *Instagram* e, principalmente, *YouTube*, para difundirem ou divulgarem as mensagens do *funk* ostentação. Esta estratégia foi vital para o fortalecimento e consolidação do movimento em São Paulo. Segundo Grinberg (1987), essa escolha de outros meios de comunicação acontece quando as mensagens são diferentes ou opostas as difundidas pelos meios dominantes. Assim podemos concluir que este movimento *funk* ostentação foi a expressão da possibilidade do pertencimento e da inclusão igualitária em outros espaços de relação, de socialização e de consumo usada pelos jovens das periferias ou dos subúrbios da cidade de São Paulo.

4. As influências urbanas na criação e no sucesso da vertente ostentação do *funk* paulista

Na época da criação desta vertente de *funk*, as cidades da Baixada Santista, como todas as cidades do Brasil nessa época, conseguiram ter uma nova classe social média cuja criação foi favorecida pela distribuição de renda nas classes mais desfavorecidas do Brasil e retomada do crescimento económico do Brasil no governo Lula de 2002 a 2010. Durante esse governo, o índice da pobreza no Brasil, e nas cidades da Baixada Santista, foi reduzido de 36% para 23% (Singer, 2012:131). Para André Singer (2012), houve um aumento na renda de cerca de 20 milhões de brasileiros e de brasileiras que “*representou, na prática, uma elevação ainda maior da possibilidade de consumo*” (Ibid, p. 132). Além disso, Singer notou uma expansão da concessão de crédito de 25%, em 2003, para 45%, em 2010. Esta expansão favoreceu o aumento do padrão do consumo dos estratos menos favorecidos da sociedade brasileira. (Ibid.: 12).

Walquiria Leão Rego e Alessandro Pinzani (2014), concordando com Singer, observaram que a facilitação da concessão de crédito para que a população pudesse consumir produtos em lojas e mercados, pode ser considerada como uma das principais tónicas do início do século XXI. Segundo os autores, crédito foi visto pelas camadas mais

¹¹³ Master of Ceremony Mestre de cerimonia

pobres da sociedade para além do valor econômico, como marco de pertença à cidadania e de consideração social. Assim, esse acesso ao crédito não pode ser considerado como uma variável financeira, mas, sobretudo, como uma variável social, capaz de engendrar novos hábitos de consumo. Essas reformas provocaram a ascensão de 25 milhões de pessoas da classe “D” para “C” – que no final do governo Lula representava 50% da população, ou cerca de 100 milhões de brasileiros¹¹⁴. André Singer (2012) observou, com base na pesquisa realizada pela empresa Ipsos, em 2009, que 16% da população estaria alocada nas classes A e B; 49% estaria na classe C e 35% nas classes D e E, com base na pesquisa realizada pela empresa Ipsos (Ibid p. 136). Essa nova classe média, que é a classe C, é constituída por famílias com renda *per capita* mensal entre 291,00 a 1.019,00 reais¹¹⁵. Essa classificação foi feita pelo governo do Brasil em 2012, através da Secretaria de Assuntos Estratégicos (SAE)¹¹⁶ para se referir aos habitantes das periferias que pertenciam à classe D e que com a diminuição da desigualdade social graças as reformas económicas no governo de Lula tiveram a oportunidade de ter um aumento da sua renda familiar mensal e assim, formaram essa nova classe econômica que é a classe C¹¹⁷.

Essa nova classe média veio na maioria das favelas ou das comunidades das cidades do Brasil. No caso das cidades da Baixada Santista, de acordo com dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) em 2000, a Baixada Santista tinha 192 favelas, sendo que 38 delas ficam em Santos. A criação dessa nova classe média permitiu à Baixada Santista ter um aumento de consumos de bens. As populações das favelas destes espaços urbanos que não tinham dinheiro para frequentar os espaços públicos de consumo como os *shoppings*, começaram a frequentar esses lugares urbanos de consumo. Além disso, a Baixada Santista é conhecida como uma região de turismo no Estado de São Paulo por causa do seu litoral. Cada fim de semana, ela se torna o lugar privilegiado dos turistas da capital paulista. Por causa disso, o acesso aos espaços urbanos de turismo nestas cidades se tornou muito caro, isso impedia as populações das favelas das cidades da Baixada de

¹¹⁴ Esta foi a base para o slogan oficial considerando o Brasil um “país de classe media”.

Para as ideias a respeito da emergência de uma “nova classe média”, ver, por exemplo, Neri, M. op. cit. Em termos sociológicos, estatísticos e mesmo econômicos, não parece se tratar de um conceito muito rigoroso – mas certamente este não é o espaço adequado para tal discussão

¹¹⁵ «Governo define que a classe média tem renda entre R\$ 291 e R\$ 1.019 (valores de 2012)». Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência da República. 24 de julho de 2013. Arquivado do original em 24 de outubro de 2014

¹¹⁶ «Classe média tem renda per capita entre R\$ 291 e R\$ 1.019, diz governo». G1. 30 de maio de 2012.

¹¹⁷ «A Nova Classe Média Brasileira: desafios que representa para a formulação de políticas públicas». SAE - Secretaria de Assuntos Estratégicos. Arquivado do original em 2 de fevereiro de 2014

frequentar esses espaços. Essas populações, que se sentiam excluídas do turismo local por causa de falta de dinheiro, começaram a frequentar os espaços privados de turismo de luxo das cidades da Baixada Santista. É neste contexto que foi criada a vertente ostentação do *funk* paulista nas favelas ou nas comunidades das cidades da Baixada Santista. Numa reportagem sobre a pirataria na Baixada Santista, MC Primo declara que “*os funkeiros não querem ficar por baixo da playbozada que vai de tênis novo, roupa nova e acaba pegando a mulherada. A molecada da periferia também quer se vestir bem para passar uma boa imagem*”¹¹⁸. Interpretando as palavras do MC Primo, ele expressou o fato que os funkeiros da Baixada Santista, sobretudo de Santos, morando nas periferias ou nos subúrbios, decidiram se vestir bem para apresentar uma boa aparência na sociedade para atrair outras pessoas sobretudo as mulheres e meninas como os jovens de famílias ricas, chamados de *playbozada*¹¹⁹ o fazem. Isso implica a compra de roupas, de bens para além de bem se vestir. Para fazer isso, é preciso ter o dinheiro e a possibilidade de encontrar os produtos procurados para eles e eles deviam sair do seu ambiente urbano segregado de periferias para um outro ambiente urbano onde tinham esses produtos. Foi com essas ideias que foi criada a vertente ostentação do *funk* paulista.

Os grupos de jovens *funkeiros* se formaram nestas periferias ou nestes subúrbios das cidades da Baixada Santista porque numa área onde não têm as condições para uma vida urbana própria, como as das periferias ou dos subúrbios das cidades da Baixada Santista, as pessoas têm de expandir a sua vida privada se quiserem ter um contato com os seus vizinhos (Jacobs, 1989:62). Nestes contatos, eles notaram seu pertencimento a um movimento musical que foi o *funk* carioca, e criaram o *funk* paulista, ajustado aos seus contextos sociais e económicos.

Assim, o movimento de ostentação se fortaleceu por causa da capacidade dos jovens de frequentarem os espaços de consumo de bens para atingirem seus objetivos. Eles podiam comprar nos espaços urbanos os bens porque eles pertenciam a essa nova classe média. Mas, esses jovens da Baixada Santista quiseram apresentar uma boa aparência nos bailes de *funk* organizados nas favelas ou nas comunidades.

Thomaz Pedro (2015) aponta que o *funk* surgiu no Estado de São Paulo em bailes realizados nas comunidades da Baixada Santista. Através destes bailes, os jovens que aderiram ao movimento da ostentação, podiam ser reconhecidos dos outros que não

¹¹⁸ Reportagem local. Pirataria espalha o funk da Baixada. Folha de São Paulo. 01 abr. 2007. p. E3

¹¹⁹ Gíria usada para designar jovens de família rica

seguiram esta tendência de ostentação. Nos baseando sobre teoria de subcultura urbana de Fischer (1975), podemos afirmar que esses jovens da Baixada Santista constituíam uma subcultura, porque eles vieram das periferias ou dos subúrbios, onde havia a presença de favelas e tinham um mesmo objetivo, o de bem se vestir nos bailes de *funk* das periferias ou dos subúrbios da Baixada Santista, que se mudou em conceito musical de *funk*, que dependia da frequência dos espaços urbanos de consumo das cidades da Baixada Santista para se materializar. Sem a existência destes espaços urbanos de consumo nas quais tinham os produtos desejados, esse movimento não poderia se fortalecer e nem sobreviver apesar de ter os meios financeiros para fazer as compras. Assim, podemos destacar a importância dos espaços urbanos de consumo de bens na criação deste movimento do *funk* paulista.

5. As influências urbanas no sucesso da vertente ostentação na capital paulista

Os rolezinhos

A palavra “rolezinho” vem das gírias “dar um rolê” ou “dar um rolezinho”. São expressões já comuns em vários espaços urbanos que expressam a prática de passear pela cidade, divertir-se. Os *rolezinhos* são passeios organizados pelos jovens funkeiros, a maioria negra, das periferias ou dos subúrbios nos *shoppings centers* ou nos parques da capital paulista. O objetivo destes passeios era de consumir os bens disponíveis nos bairros nobres da capital paulistana nos espaços urbanos comuns que são os *shoppings* ou aproveitar dos parques para passeios. Este fenômeno urbano começou com o aumento da renda das populações das periferias no governo de Lula de 2000 a 2010¹²⁰. Para fazerem estes passeios, esses jovens de famílias de classe média, tinham bens de luxo, como camisas polo *Lacoste*, tênis e bonés *Nike* e *Adidas*, óculos de sol de lentes espelhadas *Oakley* e *Juliet*, com o corpo franzino tatuado, às vezes. Com a frequência de citações de marcas e objetos de alto valor e de luxo nas músicas da vertente ostentação do *funk* paulista trazida na capital paulista pelo MC Bio G3¹²¹, os jovens desta nova classe média tiveram a vontade de continuar a crescer financeiramente e, em sua maioria, começaram a almejar e

¹²⁰ "Rolezinhos e discriminação social"; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/rolezinhos-discriminacao-social.htm>.

¹²¹ Documentário Funk Ostentação — O filme. 2013. Direção: Konrad Dantas. Produção: KondZilla. São Paulo. Disponível em: <<https://vimeo.com/53679071>>.

desejar cada vez mais produtos mais caros e de luxo. Uma das consequências desta mudança percebida no comportamento social dos membros desta classe e que foi influenciada diretamente e indiretamente pelas letras cantadas e usadas no *funk* ostentação foi a readaptação e a reformulação dos objetivos comerciais das empresas, que passaram a alterar e a mudar suas linhas de produtos para atenderem melhor essa classe social¹²². Cantando e fazendo referências às grandes marcas de luxo, os artistas desta vertente suscitaram no seu público também o interesse de as possuírem¹²³. Os óculos de sol, tênis, camisetas, bermudas e calças de grandes marcas, e acessórios de ouro¹²⁴ foram os produtos mais procurados. Além desses produtos, foi notado que os membros dessa nova classe média, às vezes com tatuagens no corpo, costumavam gastar exacerbadamente nas festas com *whiskys*, *vodkas* e energéticos de alto valor, para obterem um sentimento de prazer momentâneo¹²⁵.

Foram feitos alguns estudos pelo Instituto Data Popular que comprovaram que para os jovens de 15 a 25 anos que pertenciam à nova classe média, essa vertente de *funk* paulista foi o estilo musical preferido de 77% desses jovens¹²⁶. Mas também este mesmo centro de pesquisas mostrou que existiam mais de 10 milhões de jovens que foram membros da chamada comunidade *funk* paulista¹²⁷ na época destes estudos.

Analisando o fenômeno dos *rolezinhos* na capital paulista, os espaços urbanos dos bairros nobres como os *shoppings* e os parques foram percebidos pelas populações da classe média das periferias ou dos subúrbios como lugares de integração para elas que foram sempre marginalizadas na sociedade paulistana (Hillier & Vaughan, 2007). Segundo Hanson (2000), os *designs* urbanos dos bairros nobres como os *shoppings* e os parques estão ligados ao mecanismo de sociabilidade, são considerados como lugares de sociedade, mas não eram acessíveis às populações das periferias ou dos subúrbios. Mas com a criação dessa classe média, essas populações começaram a frequentar esses lugares para fazerem a integração delas na sociedade paulistana. Estes lugares devem ser vistos como meios que ajudaram o processo de integração destas populações de classe média através a prática do consumo de bens na sociedade paulistana (Gehl, 1980:77).

¹²² «Mesmo sem crimes, rolezinho causou pânico e levou polícia a shopping de Guarulhos». Folha de S.Paulo. 16 de dezembro de 2013.

¹²³ Funk ostentação e rolezinho». G1. 23 de janeiro de 2014.

¹²⁴ «Quando o funk ostentação se torna ameaça». Outras Palavras. 7 de janeiro de 2014.

¹²⁵ «A trilha sonora do rolezinho». iG. 15 de janeiro de 2014.

¹²⁶ «A nova classe média e o funk da periferia». Jogo do Poder. 28 de janeiro de 2014.

¹²⁷ Idem

Segundo Elisabeth Lilja (2002), essas populações das periferias ou dos subúrbios que se sentem excluídas da sociedade em geral, valorizaram, particularmente, as oportunidades de interação na vida urbana paulistana, frequentando esses lugares urbanos públicos e privados. Nos baseando sobre a teoria das subculturas urbanas de Fischer, podemos constatar as influências urbanas no movimento de ostentação, através da presença dos *shoppings*, dos parques, que foram espaços urbanos que contribuíram a criar uma subcultura urbana na capital paulista.

O estilo da ostentação

A descrição do estilo da ostentação pode ser feita a partir da teoria da análise das subculturas urbanas de Phil Cohen (1972) na qual ele distingue dentro do "*estilo*" ou "*conjunto estilístico*" quatro subsistemas que são música, vestuário, gírias e rituais que podem ser divididos em dois tipos básicos de formas que são as formas plásticas e as formas infraestruturais. Foi através da análise e da observação destas formas de expressão que elaborámos um retrato da subcultura da vertente ostentação do *funk* paulista e das características gerais desta vertente. Essa observação foi feita nos primeiros diferentes videoclipes desta vertente que tiveram muito sucesso como "*Onde eu chego eu paro tudo*", de MC Boy do Charmes; "*Tá patrão*" de MC Guimê; e "*Como é bom ser vida loka*", de MC Rodolfo, no documentário *Funk Ostentação — O filme* produzido pela Kondzilla em 2013¹²⁸. Na análise das formas plásticas da ostentação, notamos que as músicas e os videoclipes têm as letras relacionadas aos objetos, carros e motos de luxo, anel em ouro, sem ofensas e com a presença de mulheres bonitas, colocando os ouvintes desta música num sonho de ascensão social. Os videoclipes destas músicas foram nos ambientes urbanos caracterizando uma ascensão social, mas o meio de difusão destas músicas foi feito pela *Internet*, principalmente pelo *Youtube*, através da criação de canais como as Kondzilla, GR6 Explode. Em relação ao vestuário, observámos que as presenças de alguns artefactos faziam parte dos sinais visuais de pertença ao movimento de ostentação, como é o caso dos seguintes artefactos:

1. Camiseta/Camisola Polo, de preferência de marcas seguintes: *Lacoste*, *Armani*,

¹²⁸ Documentário *Funk Ostentação — O filme*. 2013. Direção: Konrad Dantas. Produção: KondZilla. São Paulo. Disponível em: <<https://vimeo.com/53679071>>.

Abercrombie.

2. Boné, de preferência de marcas seguintes: *Lacoste, John John, New Era.*

3. Tênis, de preferência de marcas seguintes: *MizunoWave, Prophecy, Adidas Springblade, Asics e Kinsei.*

4. Sapato tênis, de preferência de marcas seguintes: *Lacoste, Osklen e Ralph Lauren.*

5. Perfume, de preferência das marcas seguintes: *Carolina Herrera 212, Bleu de Chanel e Paco Rabanne.*

6. Óculos, de preferência das marcas seguintes: *Oakley Holbrook, Oakley Juliet e Ray-Ban.*

Às vezes, encontramos a presença de relógios de grandes valores no estilo dos funkeiros de ostentação. A maioria dessas marcas não são brasileiras, mas estrangeiras, da Europa e dos Estados Unidos. Além desses objetos de grandes valores e de luxo, os funkeiros de ostentação podem ter no estilo os cabelos pintados, as sobrancelhas riscadas, as meias na canela, os cordões grossos, os bonés de aba reta, as imagens de coroas e as tatuagens.

Nas formas infraestruturais, foi observado a presença, nas letras de músicas da ostentação, de gírias tipicamente usadas nas favelas ou comunidades de São Paulo e do Brasil referente a ascensão social como “*Tá patrão*” e “*vida loka*”. Como rituais, funkeiros desta subcultura, gostavam de se sentar nos camarotes *vip* de casas noturnas da cidade de São Paulo para comprovarem a ascensão social deles. No documentário da Kondzilla, notamos que a popularidade e o sucesso desta vertente contribuíram também para o enriquecimento dos artistas funkeiros. O *funk* ostentação se tornou um meio de saída da pobreza e de ascensão social.

A partir das teorias de subculturas dos investigadores do CCCS, que classificam as subculturas juvenis da classe trabalhadora como estruturas de oposição e de resistência à cultura dominante na uma sociedade (Hall & al., 1976), percebemos que a ostentação, como subcultura, estava copiando as características da cultura dominante, a da burguesia, em São Paulo. O estilo da ostentação, normalmente, expressão da resistência à cultura dominante de São Paulo (Hall & al., 1976), estava parecido ao estilo de vidas das pessoas desta cultura dominante. Nos apoiando sobre Hillier e Vaughan (2007), podemos afirmar que essa subcultura, através do seu estilo, quis ter uma integração na sociedade paulistana e manifestou a intenção de ser reconhecida como elemento importante desta sociedade.

Através do estilo da ostentação, observamos as influências urbanas da cidade de São Paulo. A presença dos objetos de luxo, que poderiam ser comprados somente nas lojas de

luxo dos espaços urbanos da cidade, que faziam referência à ascensão social urbana, de espaços urbanos da cidade onde os videoclipes foram realizados e da *Internet*, ferramenta urbana de comunicação para difundir os videoclipes na *web*, principalmente no *Youtube*, demonstra a existência das influências urbanas de São Paulo nas características do estilo da ostentação.

São Paulo, através da sua posição social no Brasil é uma metrópole do luxo. Esta vertente de *funk*, designada de ostentação, entre 2011 e 2014, teve um grande sucesso no Brasil, período de crescimento econômico significativo que o Brasil e a criação de uma nova classe média. Infelizmente, em meados de 2014, uma crise econômica começou no Brasil e refletiu-se no cenário musical do *funk* paulista.

A crise de 2014 ficou conhecida como a grande recessão brasileira (Oreiro, 2017; Paula, 2009). Essa crise provocou o desemprego de milhões de brasileiros e brasileiras durante esse ano de 2014. Nos anos de 2015 e 2016, essa crise fez o desemprego disparar. A taxa média de desempregados em 2015 foi de 8,5% e em 2016 foi de 11,5%¹²⁹. Essa situação de recesso econômico, além de causar este alto desemprego na população brasileira, provocou uma queda do salário dos trabalhadores menos qualificados. E acabou por reverter imediatamente a redução da desigualdade salarial dos anos 2000 sob o governo de Lula (Carvalho, 2018). Essa recessão econômica do Brasil teve algumas consequências no *funk* paulista.

Os fluxos e o passinho de romano

Como referido, a recessão econômica de 2014 teve consequências no *funk* paulista, de vertente ostentação, praticado na cidade de São Paulo. A primeira consequência foi a aparição de *fluxos*, que são geralmente conhecidos como pancadões¹³⁰. Os fluxos foram o tema principal de um documentário intitulado *Nos fluxos* realizado por Renato Barreiros, em 2014. Neste documentário, muitos jovens das periferias ou dos subúrbios da cidade de São Paulo, por falta de dinheiro para irem aos shows ou às *baladas*¹³¹ de *funk* por causa da crise, preferiram colocar grandes caixas de sons em vários carros e juntar amigos e amigas

¹²⁹ «Desemprego fica em 12% no 4º trimestre de 2016 e atinge 12,3 milhões». G1

¹³⁰ Plural de pancadão, termo usado para se referir as festas e os bailes funk que tocam músicas altas e cheias de "batidas". Os sons da batida da música correspondem ao "pancadão".

¹³¹ Gíria paulistana que pode ser usada para falar sobre qualquer festa ou lugar animado. Até mesmo ir para a casa de amigos pode ser considerado balada

para dançarem e se divertirem nas ruas das periferias ou dos subúrbios da cidade de São Paulo. É o baile da rua, *fluxos* ou *pancadão*¹³². Segundo as testemunhas desta reportagem, os *fluxos* permitiram os encontros de jovens que gostam do *funk* paulista, em geral. A divulgação da organização dos *fluxos* foi feita sempre nas redes sociais como *Facebook* e *WhatsApp*. Nesta reportagem sobre os *fluxos*, os jovens vestiam-se como se eles forem nas baladas ou nos shows de *funk* paulista, com camiseta/camisa polo, boné, ténis, sapa ténis, perfume, óculos, mas como os *fluxos* são organizados nas ruas, sob o sol às vezes, apareceram guarda-chuvas, todos esses itens de grandes marcas¹³³. A popularização dos *fluxos* na cidade de São Paulo obrigou os artistas de *funk* paulista a fazerem a divulgação das suas músicas nestes *fluxos*, segundo a mesma reportagem. Os artistas funkeiros usaram os *pen drive* para tocarem as músicas deles nos carros com grandes caixas de sons nos *fluxos*. Além da descrição dos *fluxos* feita nesta reportagem, descobrimos uma apresentação de uma dança no *funk* paulista chamada o *passinho de romano*, que é mistura das danças *blacks*, de origem afro-americana e do forró, que é uma dança brasileira. Foi um jovem paulistano que criou esta dança nos *fluxos* mas que faleceu pouco tempo depois. Os amigos e amigas dele fizeram alguns passos para homenageá-lo na *Internet* e virou um sucesso. MC Dadinho fez uma demonstração desta dança que teve mais de 75 milhões de visualizações¹³⁴. O *passinho de romano* teve grande sucesso nos *fluxos*. Os *fluxos* e esta dança contribuíram para afastar mais o público do *funk* paulista, do movimento ostentação.

Segundo a reportagem do Renato Barreiros, nestes *fluxos*, os jovens não precisavam fazer nenhuma ostentação de bens adquiridos e gastavam menos dinheiro em relação a irem na uma *balada* ou ao um show de *funk*. Além disso, eles podiam se divertir dançando o *passinho de romano* ao som de qualquer tipo de vertente de *funk* paulista ou de *funk* carioca tocada. Assim, nesta situação de queda do *funk* ostentação, provocada pela crise económica de 2014, apareceram outros gêneros ou vertentes de *funk* paulista. Muitos funkeiros paulistanos voltaram a fazerem o *funk proibidão* do Rio de Janeiro, na cidade de São Paulo. Na realidade, esta vertente do *funk* carioca sempre esteve presente apesar da ascensão da vertente ostentação do *funk* paulista.

Além desta vertente de *funk* carioca, alguns artistas funkeiros voltaram para o *funk*

¹³² Termo usado para se referir as festas e os bailes funk que tocam músicas altas e cheias de "batidas". Os sons da batida da música correspondem ao "pancadão".

¹³³ Gasto para entrar na "moda do funk" pode chegar a R\$ 18 mil
https://www.youtube.com/watch?v=t0wzPeSw_Zg

¹³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=kpJApAfODSE>

consciente, que é outra vertente do *funk* paulista e foi criada na Baixada Santista pelos MCs¹³⁵ desta região. O *funk* consciente é considerado como *funk* da realidade e tem como objetivo de cantar o “*consciente*” e consiste em uma resposta às vertentes mais focadas na ostentação, no sexo e no entretenimento, que se caracteriza pelos temas sem alusão ao sexo, ao consumo de drogas, que incentiva a juventude paulistana aos esforços, aos trabalhos, à coragem de seguir seus sonhos, à esperança, sem tomar caminhos errados, tomando sua fé em Deus. Este *funk* consciente é mais influenciado pelas fortes presenças das igrejas evangélicas nas periferias, que desempenham o papel do Estado brasileiro nas periferias ou nos subúrbios¹³⁶.

Numa reportagem do jornalista Felipe Branco Cruz, da revista Uol em 2015¹³⁷, o público descobriu o *funk* chavoso. É uma das vertentes ou subgêneros de *funk* paulista que chama a atenção das pessoas pelo modo de se vestir, mas o cenário é a periferia ou o subúrbio. A palavra “*chavoso*” é uma gíria que significa ser elegante, estiloso. Nas músicas desta vertente de *funk*, os *funkeiros chavosos*, falam sobre a condição dos moradores de favelas das periferias ou dos subúrbios. Para eles, para ostentar, não é preciso ser rico. Em vez de usarem o estilo dos funkeiros de ostentação que se espalhavam nos rappers americanos, eles preferiram criar uma identidade própria brasileira. Também eles preferiram usar os espelhados, coloridos, bonés dobradinhos com a meia na canela e o tênis de marca com molas. O estilo *chavoso* é um pouco diferente do estilo ostentação, não apenas pelo tipo de letras e de assuntos referidos, mas também pela forma de apresentação visual. O primeiro videoclipe que fez muito sucesso desta vertente de *funk* paulista foi o clipe MC Naldinho, de 19 anos, morador da região leste de São Paulo cujo título da música foi “*Ui Chavoso, meia na canela*”. Além do *funk chavoso*, surgiu também uma nova vertente que é o *funk ousadia* ou *funk picante* e que é uma vertente do *funk* carioca. Esta vertente surgiu em São Paulo no começo de 2014 (Blumen, 2015). As letras das canções são relacionadas ao erotismo, com conotação sexual e trocadilhos em forma de humor. A presença do humor nas canções diferencia esta vertente das canções dos funkeiros cariocas como Mr. Catra e MC Magrinho, que possuem nas músicas deles um apelo sexual mais claro e evidente. Vários artistas de *funk* de São Paulo aderiram ao este estilo de *funk*. Mas o

¹³⁵ Master of Ceremony Mestre de cerimonia

¹³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=y8vs5FrpMww>

¹³⁷ <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2015/09/02/em-crise-na-periferia-funk-ostentacao-perde-espaco-para-o-chavoso.htm>

que mais chama a atenção é a presença de vários MCs¹³⁸ adolescentes, como MC Brinquedo, que nasceu em 2001 e entrou no *funk* com 13 anos (Blumen,2015).

É possível concluir que o *funk* paulista e o carioca têm vertentes que são criadas em função da situação social e econômica do Brasil, também a partir das influências dos outros gêneros de músicas nacionais e internacionais. Por exemplo, foi criado o *funk rave* por Gabriel Henrique Nogueira Goulart Costa, conhecido como DJ GBR e que é uma mistura de música eletrônica com *funk*¹³⁹. Além deste tipo de *funk*, temos o *funk* melódia, e o *funk pop*, que é mais de entretenimento. Tendo como suporte a teoria das subculturas urbanas de Fischer (1975), podemos afirmar que as várias vertentes podem ser vistas como subculturas urbanas porque cada uma tem um público específico na cidade de São Paulo. Por exemplo, o *funk* consciente está atraindo o público religioso das periferias ou dos subúrbios e dos bairros nobres de São Paulo. Quanto ao *funk ousadia* ou picante, está atraindo o público que gosta mais do apelo sexual. O *funk chavoso* tem como objetivo de atrair pessoas das periferias ou dos subúrbios que investem seu dinheiro na aparência para ficarem elegantes ou estilosas nas periferias ou nos subúrbios. Quanto ao *funk rave*, atrai mais o público das periferias ou dos subúrbios e dos bairros nobres de São Paulo que gostam da mistura da música eletrônica com *funk*.

Mas em relação ao estilo de cada vertente, observamos que a maioria dos funkeiros adotou quase o mesmo estilo da vertente ostentação, que, entretanto, quase desapareceu da cena musical paulistana. Esse fato pode ser explicado através da teoria do ciclo do estilo da Escola de Birmingham de Hodkinson e Deicke (2007), com base no trabalho de Clarke e al. (1976) e Hebdige (1979). Aplicando essa teoria no nosso contexto, a subcultura de ostentação permitiu criar um mercado de objetos e produtos de luxo para jovens das periferias ou subúrbios, objetos comprados nos bairros nobres da capital de São Paulo. Esses objetos e produtos nos corpos desses jovens representavam a integração desses jovens na cidade paulistana na qual sempre foram excluídos. Mas em verdade estes objetos e produtos foram a expressão do capitalismo. É por isso que se criou uma verdadeira indústria dos objetos e produtos do estilo da ostentação. Ao longo de tempo, apesar da crise de 2014, este estilo da ostentação se tornou um meio de resistência para os jovens das periferias, que incorporaram este estilo na vida deles apesar das dificuldades sociais. O

¹³⁸ Master of Ceremony Mestre de cerimonia

¹³⁹ https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2020/01/28/interna_diversao_arte,823712/conheca-o-rave-funk.shtml.

estilo de ostentação se tornou a identidade dos funkeiros do *funk* paulista por causa do sucesso desta vertente que atraiu todos os jovens das periferias ou dos subúrbios e dos bairros nobres de São Paulo. Este estilo não desapareceu e foi sendo incorporado nas outras vertentes no *funk* paulista. A grande influência da cidade de São Paulo na criação e no sucesso destas vertentes do *funk*, apesar da crise económica, foi a organização dos bailes ou de *fluxos* nas ruas de São Paulo. A cidade, através do *design* urbano composto por periferias ou subúrbios com bairros marginalizados e de bairros nobres estruturados, ofereceu essa possibilidade de usar o espaço urbano marginalizado para festas de ruas não autorizadas pela prefeitura da cidade. Apesar de incomodarem os moradores destas ruas, esses bailes nas periferias ou nos subúrbios e, às vezes, nos bairros de algumas zonas nobres de São Paulo tiveram um grande sucesso.

Ao longo deste capítulo, foi descrito o processo de transformação do *funk* carioca em *funk* paulista. Notamos o papel que desempenhou a cidade de São Paulo através das características físicas e sociais desta cidade. Enfim observamos que essa transformação criou uma subcultura urbana que conseguiu sobreviver através da criação das suas vertentes.

Capítulo VI. Objetivos de investigação e opções metodológicas

1. Questões de partida, objetivos e objeto de estudo

A formulação de questões de pesquisa é uma etapa fundamental para determinar o sucesso de uma investigação qualitativa e visa delinear o que se busca no trabalho de campo. Essas questões devem aparecer em todas as fases da investigação, seja na fase de planejamento inicial, ou no processo de trabalho de campo, na escolha dos métodos de coleta de dados e na preparação das perguntas da entrevista (Flick, 2013: 47). No entanto, na perspectiva do "*princípio da abertura*", a pesquisa não deve fazer suposições (Hoffmann-Riem, 1980, Flick citado, 2013). Assim, antes de começarmos nosso estudo, foram formuladas algumas questões de partidas, estas estiveram na origem da formulação dos objetivos e objeto de estudo desta pesquisa que nos ajudaram a entender o fenômeno do *funk* na cidade de São Paulo:

Será que a configuração urbana e o contexto social e económico da cidade de São Paulo contribuíram para criação de um novo estilo de *funk*, distinto do de outras cidades brasileiras, nomeadamente o *funk* da cidade do Rio de Janeiro?

Poderemos considerar o *funk* praticado em São Paulo como uma expressão cultural de afirmação identitária ligada especificamente à cidade de São Paulo?

Será que o *funk*, como expressão de cultura urbana, representa uma forma de incorporação e de transformação de outras expressões culturais?

Qual o impacto do *funk* paulista na vida social dos seus praticantes e dos seus ouvintes?

Objetivos da investigação

Objetivo principal

Estudar o *funk* praticado na cidade de São Paulo e conhecer os motivos presentes na sua criação e expansão de afirmação de identidade subcultural ligadas ao urbanismo da cidade de São Paulo.

Objetivos específicos

- 1) Descrever o *funk* praticado na cidade de São Paulo entendido como uma subcultura

urbana.

2) Identificar e analisar as formas específicas de expressão subcultural urbana do *funk* de São Paulo.

3) Identificar as influências do espaço urbano da cidade de São Paulo e o contexto social e económico na formação e na expansão da subcultura urbana que é o *funk*.

Objeto de estudo

O objeto de estudo desta investigação consiste em analisar e estudar o *funk* praticado na maior cidade do Brasil, que é a cidade de São Paulo, no Estado de São Paulo para identificarmos as influências urbanas da cidade de São Paulo, através da sua situação económica, da sua sociedade cultural diversificada que impactaram este estilo de música para torná-lo uma afirmação de identidade subcultural urbana paulistana.

2. Métodos de abordagem e procedimentos

Considerando o tema e a profundidade que gostaríamos de dar a esta pesquisa optamos pela investigação qualitativa. De acordo com Lessard-Hébert, Goyette e Boutin (2010), a investigação qualitativa tem tido um interesse crescente, nestes últimos anos. Multiplicam-se os colóquios e os artigos sobre esta temática, atraindo um número cada vez maior de estudiosos das ciências humanas. Lessard-Hébert et al. (2010) afirmam que houve uma necessidade de colocar em causa o modelo quantitativo de investigação, que visa a quantificação dos fenómenos sociais e o estabelecimento de correlações entre variáveis dependentes e variáveis independentes. Ao contrário do que sucede com a utilização de metodologias e técnicas mais lógico-dedutivas, como por exemplo a construção de inquéritos por questionário, as metodologias e técnicas qualitativas sofrem de uma grande fluidez de estatuto teórico-epistemológico e de formas de aplicação e tratamento (Guerra, 2006:7).

De acordo com Flick (2005), este tipo de investigação é um processo que avança através da multiplicação de novas abordagens e métodos, sendo assumido por cada vez mais disciplinas, como parte essencial do seu currículo. Nas disciplinas como, por exemplo, estudos culturais encontram-se novas abordagens de investigação qualitativa. O crescimento contínuo da literatura sobre investigação qualitativa é o resultado desta

evolução, assim como os novos livros publicados, o início de revistas novas, repletas de artigos metodológicos e de resultados relacionados com a investigação qualitativa.

No início do projeto de pesquisa, como métodos a aplicar, escolhemos os seguintes: o método descritivo e interpretativo. No método descritivo realiza-se o estudo, a análise, o registo e a interpretação dos fatos do mundo físico sem a interferência do pesquisador. São exemplos de pesquisa descritiva as pesquisas mercadológicas e de opinião (Barros & Lehfeld, 2007). A finalidade da pesquisa descritiva é observar, registar e analisar os fenômenos ou sistemas técnicos, sem, contudo, entrar no mérito dos conteúdos. Nesse tipo de pesquisa não pode haver interferência do pesquisador, que deverá apenas descobrir a frequência com que o fenômeno acontece ou como se estrutura e funciona um sistema, método, processo ou realidade operacional. O processo descritivo visa a identificação, registo e análise das características, fatores ou variáveis que se relacionam com o fenômeno ou processo. Esse tipo de pesquisa pode ser entendido como um estudo de caso em que, após a coleta de dados, é realizada uma análise das relações entre as variáveis para uma posterior determinação dos efeitos resultantes em uma empresa, sistema de produção ou produto. O método descritivo pode aparecer sob diversos tipos: documental, estudos de campo, levantamentos etc. O método interpretativo é um método para a análise qualitativa (Denzin & Lincoln, 1994). Se apoiando no julgamento do analista, ela sintetiza ideias fortes do campo e do contexto estratégico ou teórico em que se encaixam. Isto é um diagnóstico de soluções baseadas em uma descrição fiel das entrevistas ou das observações e determina as consequências do ponto de vista das opções estratégicas ou conceitos teóricos. Dois tipos de abordagens são possíveis: interpretação ou interpretação factual. A interpretação factual é a continuação lógica da análise de conteúdo. Ela determina por escrito o que se entende sobre os dados e o que eles significam. Realiza um diagnóstico da informação analisada e classifica-a identificando mais e menos, pontos fortes e fracos, hipóteses verificadas ou não validadas (Buber, Gardner & Richards, 2004). A interpretação subjetiva é baseada na intervenção do pesquisador que tornar-se parte dos resultados bem como os dados em si. A sua subjetividade serve para melhorar a compreensão dos fatos e dizer "a verdade". Seu método prossegue no reverso da interpretação dos fatores. A interpretação criativa assume que a pesquisa fornece material incompleto (por exemplo, os consumidores não podem colocar-se no papel de anunciantes), e que uma arbitragem é necessária para traduzir as conclusões e que o analista deve encontrar as chaves.

Atendendo ao estudo em profundidade que pretendemos desenvolver seriam selecionadas 25 pessoas que praticam o *funk* na cidade de São Paulo, de acordo com critérios de representatividade (género, idade, profissão, escolaridade e zona de residência). Essas pessoas seriam escolhidas em vários locais: nos bairros da periferia de São Paulo (10) e nos bairros nobres de São Paulo (10) e escolheríamos 5 estrangeiros que praticam o *funk* em São Paulo há mais de 5 anos. Os critérios seriam os seguintes: ter entre 16 anos e 35 anos e viver em São Paulo há mais de 10 anos para os brasileiros e 5 anos para os estrangeiros, frequentar as danceterias ou shows de *funk* em São Paulo, durante 3 meses seguintes sem interrupção. Para a coleta dos dados usaríamos etnografia em que seriam realizadas entrevistas em profundidade e observação direta de 11 festas de *funk* em São Paulo das zonas seguintes: norte (2), sul (2), oeste (2), leste (2), centro (2) nas favelas e uma festa de *funk* da Universidade de São Paulo (USP) e de 3 danceterias de *funk* no centro de São Paulo e realizar tratamento dos materiais audiovisuais de *funk* em São Paulo, e pesquisa bibliográfica sobre o *funk* em São Paulo. Os dados recolhidos seriam submetidos à análise de conteúdo e análise de frequência.

Infelizmente por conta do COVID 19, não conseguimos fazer nossa pesquisa conforme ao nosso projeto de pesquisa. Houve na cidade de São Paulo várias restrições que impediram nosso estudo de campo. Visto isso, decidimos mudar nossos métodos nesta pesquisa qualitativa para uma pesquisa qualitativa *online* caracterizada pela etnografia virtual.

A etnografia virtual

A etnografia virtual refere-se a uma abordagem de investigação etnográfica relacionada ao ambiente online (a *Internet*). Os etnógrafos estão frequentemente interessados em estudar a cultura, empenhando-se no trabalho de campo para mergulharem na cultura estudada. Da mesma forma, os etnógrafos virtuais estudam comunidades e cultura *online*. Conduzem as suas pesquisas na *World Wide Web* (WWW). A etnografia virtual tem sido denominada de forma diferente por vários investigadores e diferentes disciplinas. Um termo que se tornou particularmente popular para identificá-la foi utilizado por Robert Kozinets. Ele combinou as palavras “*internet*” e “*etnografia*” para criar a “*netnografia*”(Kozinets, 2010). Outros termos utilizados para descrever a investigação

etnográfica *online* são etnografia digital, etnografia *online* e etnografia cibernética. Kozinets (2006) fornece uma definição concisa de netnografia (ou etnografia virtual). Ele descreve-a como “*etnografia realizada na Internet; uma metodologia de investigação qualitativa e interpretativa que adapta as técnicas tradicionais de investigação etnográfica presencial da antropologia ao estudo das culturas e comunidades em linha formadas através de comunicações por computador*” (Kozinets, 2006:135). Segundo Hine (2010), a etnografia virtual estuda as práticas sociais na *Internet* e o significado destas para os participantes. Permite um estudo detalhado das relações nos espaços virtuais, nos quais a *Internet* é a interface cotidiana da vida das pessoas e lugar de encontro que permite a formação de comunidades, grupos estáveis e a emergência de novas formas de sociabilidade. Estuda as experiências pessoais que emergem na comunicação mediada pelo computador, especialmente nos jogos de papéis (Turkle, 1997), a partir das observações de campo e entrevistas em profundidade realizadas na *Internet*. Para Angrosino (2009), na etnografia virtual, a comunicação eletrônica se baseia na palavra escrita ou imagens. Para Oliveira (2010:104), “*as relações, interações e mediações que se estabelecem no espaço virtual adquirem especificidades que devem ser levadas em consideração no momento de sua coleta e análise em pesquisas científicas*”. O método etnográfico, em sentido mais clássico, implica a vivência prolongada num lugar, no qual o pesquisador compartilha plenamente a vida de uma comunidade ou grupo social. Contudo, nos espaços virtuais importa adequar estratégias metodológicas considerando que ocorrem múltiplas interações entre pessoas que entram e saem de ambientes virtuais e estão em contextos sociais diversos e em distintas conversas simultâneas.

Para Angrosino (2009), a etnografia descreve um grupo humano: comportamentos interpessoais, produções materiais e crenças. Vários estudos têm utilizado o método etnográfico como estratégia de pesquisa para estudar temas como a identidade e a sociabilidade *online* no estabelecimento de categorias *online*, regras de comportamento, resolução de conflitos, sentimento de pertença ao grupo, adaptando a observação participante e a realização da entrevista. Constituem estudos qualitativos, realizados a partir de técnicas de observação participante, entrevistas *online* e questionários por e-mail e chat, que exploram diferentes aspetos da vida social na *Internet*. A escolha desta etnografia virtual foi provocada pelas restrições causadas pelo COVID 19 na cidade de São Paulo. Com essa pandemia e as diferentes restrições, foram organizados muitos shows, muitos

espetáculos virtuais online na cidade de São Paulo e sobretudo a *Internet* se tornou mais essencial como um ambiente de encontros, de conversas entre pessoas. Segundo a Anatel (Agência Nacional Brasileira de Telecomunicação), o uso da *Internet* cresceu de 40% a 50 % no Brasil durante a pandemia do COVID 19 e sobretudo teve uma alta maior de uso dos servidores internacionais¹⁴⁰. A maioria das redes sociais no Brasil tem servidores internacionais. O nosso objetivo usando esse método foi de estudar com muita profundidade as características do *funk* paulista e das suas comunidades presentes na *Internet*.

Nesta pesquisa, a maior parte do trabalho de investigação assumiu um caráter virtual. A etnografia virtual (Vergara, 2020) incorpora as técnicas de etnografia ao estudo de comunidades e culturas emergentes a partir da comunicação mediada por computadores (Kozinets, 2002). Demanda a imersão profunda do pesquisador no ambiente a ser pesquisado. Essa intensa participação constitui elemento fundamental para o trabalho de campo. A obtenção de dados é praticamente automática, na medida em que o acesso à *Internet* é público e os documentos são disponibilizados para *download*.

Para Gibbs (2009), os dados qualitativos mostram grande diversidade e incluem qualquer forma de comunicação humana – escrita, auditiva ou visual, por comportamento, simbolismos ou artefatos culturais, que incluem: entrevistas individuais ou grupos focais *online*, observação participante etnográfica, e-mail, páginas na *Internet*, gravações de vídeos, podcast, documentos e arquivos virtuais, diários e blogs, conversas em chat, textos produzidos em wiki, fotografias/imagens, interações, história de vida, diários de campo (blog). No caso do nosso estudo, escolhemos como técnicas de coletas de dados: a etnografia digital com observação participante *online*, pesquisa documental *online* e a realização de entrevistas semiestruturadas *online*.

Observação participante *online*

A observação, método de coleta dos dados, permite-nos detectar e obter informações que poderiam não ser apreendidas por outros métodos. Esta técnica tem como objetivo apreender coisas e acontecimentos, comportamentos, atitudes e situações concretas, seguindo atentamente o fenômeno, selecionando o que é mais significativo, com

¹⁴⁰ <https://g1.globo.com/economia/tecnologia/noticia/2020/06/11/com-maior-uso-da-internet-durante-pandemia-numero-de-reclamacoes-aumenta-especialistas-apontam-problemas-mais-comuns.ghtml>

rigor, de maneira organizada e criteriosa. Para Carmo e Ferreira (1998), observar é o fato de selecionar as informações pertinentes, através dos órgãos sensoriais e com recurso às teorias e metodologias científicas, a fim de poder descrever, interpretar e agir sobre a realidade em questão. A observação pode ser participante ou não participante. Para nosso estudo, escolhemos a observação participante *online*. A observação participante *online* tem como objetivo observar as interações mediadas pelas ferramentas comunicacionais nos ambientes virtuais das comunidades presentes na *Internet* (*chat*, lista de discussão, fórum, *MSN*, videoconferência, *voice*, e-mail). Esse tipo de observação considera uma explicação do cenário específico, a relação dos participantes (número, características, gênero, idade); cronologia de eventos, descrição dos comportamentos e interações, registros das interações verbais, imagens e orais (Angrosino, 2009). Ela permite a descobrir as atividades, reações e comportamentos dos participantes, interações e relações entre os interessados nos ambientes virtuais, segundo Worthen, Sandes e Fitzpatrick (2004).

Os registros das observações das interações nestas comunidades virtuais podem ser elaborados em diário de bordo (*blog*), com notas detalhadas sobre uma questão particular, descrição da realidade, posições assumidas, interações e mapas de interações, com o registro da observação periódica dos membros dos ambientes virtuais das comunidades observadas durante determinado tempo das observações. A observação participante *online*, para procura dos dados, se baseia na leitura das mensagens enviadas nos espaços virtuais (*fórum*, *chat*, lista de discussão), das apresentações pessoais, dos temas das mensagens desses espaços virtuais e na leitura de mensagens dos grupos e principalmente nos desempenhos e nos comportamentos no ambiente virtual dos membros das comunidades ou grupos. O objetivo da observação participante *online* das comunidades virtuais é expor os encontros da prática diária que perpassam a prática *online*, descrever o comportamento e as manifestações de seus atores sociais, reconstruir sua linguagem, formas de comunicação e o significado criado e reproduzido no cotidiano virtual.

Nossa observação participante *online* teve como objetivo analisar as conversas de grupos relacionados ao *funk* de São Paulo em algumas redes sociais. Assim foram escolhidas as comunidades *Facebook* da Kondzilla e uma comunidade virtual de *WhatsApp* de *funk* de São Paulo que é Papo de Baile. Para atingirmos nosso objetivo, eu me tornei membro ativo destes dois grupos selecionados. Nosso foco foi de observar as interações nas conversas entre membros destes dois grupos de *funk* de São Paulo a fim de fazermos

uma descrição dos comportamentos destes membros de maneira objetiva com um guia de observação que foi elaborado para essa observação participante *online*.

Pesquisa documental na *Internet*

A pesquisa documental recorre a fontes mais diversificadas e dispersas, sem tratamento analítico, tais como: tabelas estatísticas, jornais, revistas, relatórios, documentos oficiais, cartas, filmes, fotografias, pinturas, tapeçarias, relatórios de empresas, vídeos de programas de televisão etc. (Fonseca, 2002:32). A pesquisa documental é um tipo de pesquisa que utiliza fontes primárias, isto é, dados e informações que ainda não foram tratados científica ou analiticamente. Os documentos analisados podem ser atuais ou antigos, e podem ser usados para contextualização histórica, cultural, social e econômica de um lugar ou grupo de pessoas, em determinado momento da história. Por essa razão, é um tipo de pesquisa bastante utilizado nas ciências sociais e humanas. Além disso, permite fazer análises qualitativas sobre determinado fenômeno, mas também é possível fazer análises quantitativas, quando se analisam bancos de dados com informações numéricas, por exemplo. Devido à situação pandêmica, optamos por realizar pesquisa documental na *Internet*. Para Flick (2009), a *Internet* é repleta de documentos (páginas pessoais e institucionais, arquivos que podem ser baixados), jornais e revistas *online*, considerados como documentos digitais. São documentos de fontes escritas ou de fontes não escritas.

Nossa pesquisa documental na *Internet* teve como objetivo de pesquisar as características da sociedade brasileira relacionadas a compreensão do *funk* no Brasil e as características do *funk* no Brasil para encontrarmos documentos de fontes escritas ou de fontes não escritas relacionadas ao tema da nossa pesquisa. Para isso, fizemos uma pesquisa na *Internet* a partir das palavras-chaves como: *sociedade brasileira, Funk de Rio de Janeiro, Funk de São Paulo, sociedade de São Paulo etc.* Essa pesquisa na *Internet* a partir dessas palavras-chaves permitiu a encontrar muitos documentos de fontes escritas ou não escritas relacionados ao nosso estudo.

Entrevistas semiestruturadas online

O objetivo das entrevistas *online* ou não *online* é sondar significados, explorar

detalhes, capturar as áreas obscuras que podem fugir às questões de múltiplas escolhas que meramente se aproximam da superfície de um problema. De maneira geral, a realização das entrevistas *online* permite a máxima espontaneidade, via e-mail, via *chat* de redes sociais, nos fóruns ou via formulários *online*, via telefone, o objetivo é de deixar as pessoas entrevistadas escreverem sobre as coisas do interesse delas em relação ao tema de estudo. Assim as entrevistas *online* permitem ao investigador observar as pessoas no seu próprio meio, fornecem dados que permitem ao pesquisador de ver a capacidade técnica do entrevistado. Segundo Bauer e Gaskell (2002), as entrevistas *online* podem ocorrer de duas formas: entrevista individual que explora em profundidade o mundo da vida do indivíduo, mostra as experiências individuais detalhadas, escolhas e biografias pessoais, recomendada quando os entrevistados são difíceis de atender; e a entrevista coletiva, que explora atitudes, opiniões e comportamentos, observa os processos de consenso e emergência, assuntos de interesse público ou preocupação comum. Nós escolhemos realizar a entrevista individual *online*, mas semiestruturada. Segundo Quivy e Campenhoudt (2003), este tipo de entrevista é a mais utilizada e praticada na investigação social. A entrevista semiestruturada é caracterizada por uma série de perguntas-guias que são relativamente abertas que o investigador dispõe, mas que as não colocará obrigatoriamente pela ordem em que as anotou e sob a formulação prevista inicialmente. Esse tipo de entrevista deixará sempre o entrevistado à vontade para que possa falar abertamente, com as palavras que ele quiser usar e pela ordem que ele desejar.

“O investigador esforçar-se-á simplesmente por reencaminhar a entrevista para os objectivos cada vez que o entrevistado deles se afastar e por colocar as perguntas às quais o entrevistado não chega por si próprio no momento mais apropriado e de forma tão natural quanto possível ”

(Quivy & Campenhoudt, 2003:192-193)

Nesta linha de pensamento e de acordo com Albarello e al. (2005), a entrevista semiestruturada situa-se num nível intermédio, pois, por um lado, tem uma apresentação não diretiva, ao permitir-nos que o entrevistado estruture o seu próprio pensamento em torno do objetivo perspectivado, e, por outro lado, tem um aspeto parcialmente diretivo, na medida em que, a definição do objeto de estudo suprime do campo de interesse diversas apreciações, raciocínios e pensamentos para as quais o entrevistado se deixa arrastar naturalmente, e exige o aprofundamento de aspetos que o entrevistador não teria explicitado.

3. Análise e tratamento dos dados

A análise e tratamento dos dados é o momento em que ocorre o estabelecimento de ordem e significados aos dados que foram recolhidos. Escolhemos a pesquisa etnográfica virtual para fazermos este estudo relacionado ao *funk* paulista e foram usadas várias técnicas que permitiram recolher diversos dados resultantes da observação participante *online*, da pesquisa documental digital e das entrevistas semiestruturadas. Os dados foram tratados com recurso a análise de conteúdo.

Para Carmo & Ferreira (2008:269), citando Stone (1966), a análise de conteúdo “*é uma técnica que permite fazer inferências, identificando objetiva e sistematicamente as características específicas da mensagem*”. Ela usa técnicas de verificação e exploração, onde busca descrever e compreender o conteúdo emitido no processo de comunicação, seja por meio de falas ou de textos. Pode ser definida como um conjunto de instrumentos metodológicos, em constante aperfeiçoamento, que se presta a analisar diferentes fontes de conteúdos (verbais ou não-verbais). Na interpretação, a análise de conteúdo transita entre dois polos: o rigor da objetividade e a fecundidade da subjetividade. De acordo com Bardin (1997), seu principal objetivo é a inferência de conhecimentos ligados às condições de produção, e não somente as descrições do conteúdo. É uma técnica refinada, que exige do pesquisador, disciplina, dedicação, paciência e tempo. Faz-se necessário também, certo grau de intuição, imaginação e criatividade, sobretudo na definição das categorias de análise.

Essa análise é realizada em informações obtidas nos processos de pesquisa e avaliação. A origem dela vem da adoção de instrumentos constituídos por questões “abertas” (aquelas cujas respostas são construídas pelo respondente). Nesta análise, o ponto crucial e importante é a criação de categorias. A criação de categoria, que é a categorização, permite a geração de classes nas quais são reunidos um grupo de elementos da unidade de registo. Essas classes são compiladas com base na correspondência entre o significado, a lógica do senso comum e a orientação teórica do pesquisador. Uma categoria deve incentivar à exclusão mútua, homogeneidade, relevância, objetividade e fidelidade e produtividade, e enfatizar: a consistência e simplicidade da estrutura de codificação, a transparência, confiabilidade e validação da documentação. A condução da análise dos dados abrange várias etapas, a fim de que se possa conferir significação aos dados

coletados. No que tange às diferentes fases inerentes à análise de conteúdo, autores diferenciam no uso de terminologias, entretanto, apresentam certas semelhantes (Triviños, 1987). Tendo em vista tamanha diversidade, mas ainda assim, uma aproximação terminológica, optou-se por tomar como balizador, deste estudo, as etapas da técnica propostas por Bardin (2011), uma vez que, é a obra mais citada em estudos qualitativos na área de Relações Interculturais, e das Ciências Sociais, em geral. Essas etapas são organizadas em três fases: 1) pré-análise, 2) exploração do material e 3) tratamento dos resultados, inferência e interpretação. Os dados recolhidos a partir das três técnicas de coletas de dados foram tratados conforme a análise de conteúdos descrita em cima. Assim recolhemos os dados da observação participante *online*. Esses dados foram analisados e tratados a fim de encontrarmos as categorias relacionadas à descrição dos comportamentos dos membros e das interações entre eles dos dois grupos virtuais observados. Além desses dados, foram recolhidos os dados da pesquisa documental na *Internet*. A partir da análise e de tratamento desses dados compostos de documentos de fontes escritas e não escritas, encontramos categorias ligadas as características da sociedade brasileira, de Rio de Janeiro, de São Paulo e do *funk* em Rio de Janeiro e de São Paulo. Enfim, a partir da recolha dos dados das entrevistas semiestruturadas, foram encontradas as categorias relacionadas ao um tipo de perfil sociodemográfico das pessoas entrevistadas e à situação do *funk* na sociedade da cidade de São Paulo.

Dados da observação participante *online*

Os dados da observação participante foram obtidos a partir de um guia de observação das comunidades virtuais. Perante um foco de observação vasto e rico afigurou-se indispensável, a construção de um guião de observação (Stake, 2007) de interações por comunidade, com as seguintes dimensões: data e hora, interações, estilo de linguagem, intenção da mensagem, tipo de participação, relações de tensão, função afetiva, saudação e despedida. Interessava-nos recolher dados acerca dos temas mais discutidos, membros que se evidenciavam, níveis de participação, nível da (não) participação da administração/moderação (não) cumplicidade entre os membros e os conflitos ocorridos e sua gestão. Assim elaboramos um guia de observação das comunidades virtuais que nos permitiu registrar as interações mediadas pelas ferramentas comunicacionais nos ambientes

virtuais de duas comunidades ligadas ao *funk* da cidade de São Paulo. As comunidades virtuais observadas foram a comunidade *Facebook* da Kondzilla, e uma comunidade virtual de *WhatsApp* de *funk* de São Paulo que é Papo de Baile. Nas redes sociais, a Kondzilla, que é a primeira produtora de música de *funk* em São Paulo, tem a maior comunidade virtual de São Paulo. Essa comunidade virtual desta empresa está estimada no *Facebook* a pelo menos de 4,4 milhões de membros. No aplicativo *WhatsApp*, que é o aplicativo de mensagens mais usado no Brasil, encontramos um grupo de conversas de comunidade virtual muito ativa de *funk* de São Paulo, chamado Papo de Baile. Essa comunidade virtual troca diariamente mensagens escritas e vocais ligadas ao *funk* de São Paulo. Este grupo virtual foi criado no dia 13 de maio de 2020 e tem mais de 145 participantes. A observação destas duas comunidades virtuais começou no mês de setembro de 2020 e decorreu até abril 2021. Na observação da comunidade *Facebook* da Kondzilla, fizemos algumas anotações no guia de observação a partir das interações e das reações dos membros destas comunidades nos comentários de cinco vídeos que foram postados nesta página de *Facebook* pelo moderador ao longo do tempo da observação desta comunidade. Escolhemos cinco comentários de membros de cada vídeo que tiveram algumas respostas de outros membros. Na comunidade de *WhatsApp*, Papo de Baile, escolhemos dez conversas que tiveram mais interações entre os membros destes grupos virtuais de *funk* de São Paulo. As anotações no guia foram feitas a partir da observação dessas dez conversas nas quais tiveram muitas interações entre os membros deste grupo virtual de *funk* de São Paulo. Com a utilização deste guia de observação participante das comunidades virtuais ligadas ao *funk* de São Paulo, encontramos os dados sobre as comunidades virtuais observadas. Esses dados foram coletados e transcritos em textos de documentos. Assim, conseguimos obter nosso primeiro *corpus* a ser tratado com a análise de conteúdo.

O objetivo dessa observação participante foi a descrição dos comportamentos dos membros e das interações entre eles, através das mensagens, conversas e imagens postados, nas comunidades virtuais e nos grupos de conversas de *funk* de São Paulo. Os resultados da análise deste *corpus* da observação participante *online* serão apresentados no capítulo VII: Perspetivas dos apreciadores de *funk* na cidade de São Paulo.

Dados resultantes de pesquisa documental digital

A coleta de documentos é uma importante fase da pesquisa documental, exigindo do pesquisador alguns procedimentos cautelosos e técnicos acerca da aproximação do local ou do lugar onde se pretende realizar a “garimpagem” das fontes que lhes pareçam relevantes relacionadas com a sua investigação (Silva & al., 2009:4558). No caso da nossa pesquisa, precisamos encontrar uma documentação na *Internet* para entendermos o funcionamento do *funk* paulista. Em primeiro lugar, fizemos uma pesquisa de fontes escritas e não escritas relacionadas com a sociedade brasileira. A compreensão da sociedade brasileira nos ajudou a entender como funciona a sociedade da cidade de São Paulo e a sua complexidade, contexto em que é praticado o *funk* paulista. Em seguida, decidimos fazer uma pesquisa na *Internet* de materiais escritos ou não escritos relacionados ao *funk* carioca. Essa pesquisa sobre o *funk* carioca nos permitiu a entender a história da criação do *funk* no Brasil e as origens das suas vertentes no Brasil. Além dessas duas pesquisas, fizemos também uma pesquisa sobre a história e a evolução do *funk* na cidade de São Paulo. As informações desta pesquisa permitiram a descobrir as características do *funk* paulista. Compilamos todas as informações obtidas desta pesquisa documental *online* em textos de documentos. Assim foi obtido um *corpus* dos documentos recolhidos. Os resultados da análise de conteúdo deste *corpus* foram usados para caracterizar a sociedade brasileira e o *funk*, no Brasil, em Rio de Janeiro e em São Paulo. Todos os resultados destas pesquisas foram descritos nos capítulos III, IV e V.

Entrevistas semiestruturadas

A maioria dos dados das entrevistas semiestruturadas foi recolhida de maneira virtual. Em primeiro lugar, entrámos em contato com alguns membros das comunidades da Kondzilla no *Facebook*, na *Instagram*, e com alguns membros do grupo virtual de *funk* de São Paulo de *WhatsApp*, Papo de Baile, para convidá-los a fazerem as entrevistas. Depois de aceitarem nosso convite, esses membros dessas comunidades podiam escolher a forma de fazer as entrevistas semiestruturadas. A maioria escolheu de maneira escrita. Para obtermos os dados das entrevistas semiestruturadas feitas de maneira escrita, copiámos as respostas às perguntas enviadas nos *chats* das contas dos entrevistados de *Facebook*, da *Instagram* e de *WhatsApp*. Houve três pessoas destas comunidades virtuais que aceitaram de fazer as entrevistas de maneira oral. Transcrevemos em textos as entrevistas gravadas

oralmente no *WhatsApp* ou via telefone. Depois de uma verificação das respostas das entrevistas, excluímos três entrevistas de pessoas que não gostavam do *funk* paulista e não moravam na cidade de São Paulo. Os critérios para participar das entrevistas foram: ser amante, seguidor ou praticante do *funk* paulista e morar na cidade de São Paulo. Finalmente, foram selecionadas 23 entrevistas. Juntamos os dados recolhidos das entrevistas (23 entrevistas) em textos nos documentos para realizar a análise de conteúdo. Assim, construímos um *corpus*, a partir dos dados destas vinte três entrevistas, ou seja, um conjunto de documentos de dados recolhidos para se processar a análise de conteúdo. Depois de transcrever e agrupar os materiais coletados, começamos a agrupar as informações. Iniciamos a pré-análise, antes disso, todas as entrevistas transcritas eram lidas na íntegra, aplicamos aqui a função de leitura "*flutuante*" de Bardin (1977), exercício repetido várias vezes para solucionar a dúvida e buscar maior familiaridade com os resultados e com as protagonistas dos relatos. Para Magano (2010:206), a leitura do texto da entrevista transcrita permite compreender a redundância do discurso, as principais ideias, acontecimentos e etapas da vida, que o narrador considera como um momento crítico de sua existência.

A título de organização dos dados, categorizamos em dois grupos os entrevistados: "*estudantes*" e "*não estudantes*", sem prejuízo da análise, pois as dimensões foram igualmente aplicadas aos dois grupos. Concluída a primeira etapa, ou seja, de posse do *corpus* da investigação; foi trilhado o caminho de uma rigorosa e profunda análise ancorada nos pressupostos teóricos. Cada entrevista transcrita produz um material extenso; daí a necessidade de fazer uma leitura global dos documentos e passar a fragmentá-los, visto que toda análise tem um objetivo específico e após o trabalho de transcrição observa-se que nem todas as informações obtidas numa entrevista serão catalogadas e exploradas analiticamente. Os 23 textos das entrevistas foram fracionados em unidades de significação, ou seja, pequenos trechos dotados de informações relevantes passíveis de análise e inferências. A construção biográfica das entrevistas ocorreu em primeiro lugar pela consideração particular concedida a cada uma delas, ou seja, apesar de estarem todas sob um mesmo processo investigatório, regido pela mesma temática, há de considerar que cada entrevista é única, assim para 23 entrevistas validadas obtivemos 23 entrevistas diferentes. As subdivisões do todo em unidades de significação e categorias de análise contribuíram para desenhar a situação do *funk* na sociedade de São Paulo. Do processo de

corte e recorte desse trabalho resultaram 10 categorias de análise descritas em ordem alfabética: *funkeiros*¹⁴¹, internacionalização do *funk*, gênero, luta social, público, sons e letras, surgimento do *funk*, tipo de música, valores antissociais e vertentes. A análise destas categorias obtidas permitiu traçar um perfil sociodemográfico das pessoas entrevistadas. O guião de entrevista deu-nos suporte para organizar e categorizar as dimensões que nos apresentariam o resultado, em primeiro, o perfil do *funk* em São Paulo, em seguida, características do *funk* em São Paulo e finalmente, *funk* na sociedade paulistana.

Para analisar o perfil do *funk*, tomamos em conta os dados das entrevistas relacionados com o local do surgimento na cidade de São Paulo e quanto ao período deste surgimento. Além disso, encontramos as características do público-alvo do *funk* na cidade de São Paulo. Nesta segunda dimensão, descrevemos os diferentes locais de práticas do *funk*, como os sons e as letras se apresentam e as vertentes presentes de *funk* em São Paulo reveladas através das falas nas entrevistas. Na análise da última dimensão, *funk* na sociedade paulistana, a partir das falas nas entrevistas, mostramos os impactos e tipo de *funk* na sociedade paulistana e as opiniões das pessoas entrevistadas sobre a internacionalização deste estilo musical.

Sujeitos entrevistados e contexto da entrevista

Não tendo sido possível seguir os critérios de seleção de participantes no estudo inicialmente previsto foram escolhidas 23 pessoas entre os membros das comunidades virtuais de *funk* de São Paulo. Encontramos uma grande comunidade de *funk* de São Paulo, na página oficial no *Facebook*, e na *Instagram* da Kondzilla, primeira produtora de *funk* paulista. Além dessa comunidade virtual, entrevistámos também alguns membros da maior comunidade virtual de *WhatsApp* de *funk* de São Paulo que é o Papo de Baile. Os participantes têm entre 15 anos e 35 anos e vivem em São Paulo. As entrevistas foram feitas via telefone, no aplicativo de comunicação *WhatsApp*, nos *chats* de *Facebook* e da *Instagram*. As entrevistas foram feitas de maneira escrita e de maneira oral, com gravação, seguindo um guião de entrevista, com 23 questões (ver anexo I). Os entrevistados e as entrevistadas não tinham obrigação de responder às todas as perguntas e as respostas foram voluntárias e de acordo com uma declaração de conhecimento informado (ver anexo II).

¹⁴¹ Alguém que pratica o *funk* no Brasil.

A investigação empírica para este estudo foi feita em ambiente virtual por causa da pandemia de coronavírus muito ativa na cidade de São Paulo. Além desta dificuldade provocada pelo confinamento total, impedindo os contatos pessoais e presenciais, aconteceram também dois vazamentos de dados pessoais de mais de 200 milhões pessoas morando no Brasil em janeiro de 2021 e em março de 2021¹⁴². Esses dois fatores dificultaram a realização das entrevistas semiestruturadas virtuais. Para além disso, recebemos várias respostas negativas, apesar das garantias apresentadas no nosso termo de confidencialidade e anonimato. Não obstante esses contratemplos, conseguimos encontrar pessoas dispostas a fazerem essas entrevistas nas comunidades virtuais da página da Kondzilla no *Facebook*, na *Instagram* e no grupo de *WhatsApp*, Papo de Baile. Essa estratégia para convidarmos as pessoas para participarem as entrevistas através dessas comunidades e deste grupo permitiu aproximarmos-nos de pessoas no ambiente virtual, ligadas ao mundo do *funk* em São Paulo durante a pandemia do coronavírus. A maioria das pessoas preferiu fazer a entrevista de maneira escrita o que levou a algumas respostas curtas como sim e não, às vezes, sem ser justificadas. Isso tornou difícil a análise e o tratamento dos dados obtidos. Mas recebemos também algumas respostas escritas justificadas com argumentos, o que compensou com a riqueza de perspectivas.

¹⁴² <https://tecnoblog.net/421653/novo-vazamento-de-223-milhoes-de-cpfs-traz-celulares-e-mails-e-mais-dados/> Consulta em 09 de março 2021

Capítulo VII. Perspetivas dos apreciadores de *funk* na cidade de São Paulo

1. Apresentação dos resultados da observação *online*

Conforme já explicitamos no capítulo anterior, as comunidades virtuais de observadas de modo participante foram duas: A comunidade *Facebook* da Kondzilla, e o grupo de *WhatsApp*, Papo de Baile. A comunidade de *Facebook* da Kondzilla é um grupo aberto. Mas o grupo de *WhatsApp*, Papo de Baile, é um grupo fechado. Nós fomos membros destas duas comunidades durante nosso período de observação. A partir dos dados recolhidos da nossa observação traçamos os objetivos de cada comunidade, as características das comunidades, e o tipo de linguagem usada nestas comunidades.

Objetivos das comunidades virtuais de *funk* de São Paulo

As duas comunidades observadas nos permitiram discernir os objetivos gerais das comunidades ligadas ao *funk* de São Paulo. A comunidade da Kondzilla no *Facebook* tem como objetivo de fazer de atrair os amantes de *funk* em geral, através da difusão de videoclipes de artistas funkeiros. Isso foi observado durante nosso período de observação desta comunidade. Além disso, o moderador desta comunidade iniciou uma série de reportagens apresentada por um Mc, chamado MC kauan, nas quais ele convidou artistas funkeiros /funkeiras para falar do cotidiano deles/delas. Essa série de reportagens foi intitulada *Nas Ideia com MC Lan*¹⁴³ e permitiram aos membros conhecer melhor a vida dos /das artistas funkeiros ou funkeiras convidados/as e de se aproximar melhor deles /delas e mostrar como o *funk* conseguiu ajudar muitas pessoas das favelas ou comunidades a sair da pobreza. Notamos que a cada apresentação de um artista /uma artista de *funk*, houve muitos comentários entre os membros desta comunidade a respeito dos temas abordados nas reportagens. Alguns comentários ou conversas entre membros elogiaram os artistas/ as artistas apresentados/as através de palavras como: “*Slc, Mc Kauan é monstro demais, humildade total*¹⁴⁴ !, *Favela venceu , Força ao Funk*¹⁴⁵”. Mas alguns comentários de alguns membros criticaram esta série de reportagens porque segundo eles /elas, a

¹⁴³ <https://web.facebook.com/watch/?v=321834272360380>

¹⁴⁴ Marcus: nome fictício

¹⁴⁵ Ricardo : nome fictício

“*Favela*” não venceu porque a situação das favelas ou das comunidades não mudaram apesar dos sucessos dos artistas /das artistas do *funk* desses espaços habitacionais através de comentários como: “*Quando vc fala q a favela venceu quem venceu foi vc pq a favela ta do mesmo jeito escoto espostos gente pasando forme gente morando e barraco sem condição sem nada crianças sem estudo ruas enburacada...ai me fala como q a favela venceu desse jeito ...desse jeito a favela venceu e kkkkkk*¹⁴⁶ ou *problema do favelado e q quando ele ganha uma grana a mais em vez de estudar ele rasga com cachaça e droga aí acha q venceu. concordo com a sua ideia tem nada de vencido na favela*¹⁴⁷¹⁴⁸.” Neste ambiente, alguns artistas e algumas artistas de *funk* aproveitaram para fazer a promoção das músicas deles e pedindo aos membros de compartilharem as músicas deles através dos comentários como: “*Bom dia galera, faça pfv o pre save do meu novo single, espero que gostem. Lançamento dia 25, plataformas e clipe no canal da MKZ no YouTube*¹⁴⁹”.

Observamos que os temas mais conversados nesta comunidade são relacionados ao sucesso dos/das artistas de *funk* em São Paulo, também a denúncia da realidade de vida de pobreza das populações das favelas ou comunidades que não mudou apesar do sucesso do *funk* em São Paulo e sobretudo relacionados a promoção e divulgação de novas músicas de *funk* de São Paulo.

No grupo de *WhatsApp*, *Papo de Baile*, os objectivos foram definidos pelos criadores do grupo. Esses objetivos foram: incentivar as amizades entre amantes de *funk*, a promoção e a divulgação de músicas, mas tudo isso no respeito dos membros do grupo. Durante nosso período de observação deste grupo, recebemos por dia vários videoclipes de músicas de *funk*, mesmo os sons de artistas amadores ou amadoras, que estavam à procura de produtores de músicas. Mas a maioria do tempo no grupo havia algumas conversas em torno de videoclipes de *funk* postados no grupo. A recepção de novos membros no grupo foi momento de confraternização no grupo através das palavras seguintes: “*Bem-vindo Cara, Tamos juntos, Bem-vindo Galera, Show de bola*”. Essas palavras citadas são geralmente usadas no Brasil entre amigos e amigas. Mas, no grupo elas são enviadas para membros novos, quebrando as barreiras que podem impedir a criação de sentimento de confiança, de aceitabilidade e de fraternidade no grupo. Além disso, havia algumas conversas

¹⁴⁶ Daniel: nome fictício.

¹⁴⁷ Ana: nome fictício.

¹⁴⁸ As “falas” são transcritas tal e qual foram escritas pelos participantes.

¹⁴⁹ Jorge: nome fictício

relacionadas aos passos de danças dos bailarinos nos videoclipes de *funk* enviados neste grupo. Alguns membros consideravam os passos de danças destes bailarinos fáceis para imitar através das expressões como: “*Que passo bacana ou É top este passo*”. Mas tinham alguns que acharam alguns passos de danças dos bailarinos de *funk* como passos de outros géneros musicais brasileiros através por exemplo de expressões como: “*Isso é do forró não Funk ou É um passo de sertanejo kkkk*”.

Entre essas conversas, sempre havia alguns membros que faziam a propaganda das músicas criadas por eles /elas.

Observamos que os temas mais abordados neste grupo de *WhatsApp* foram relacionados a amizade, a confraternização, aos passos de danças do *funk* e a propaganda e a promoção de músicas de *funk* em São Paulo.

Segundo Jacobs (1989:62), a convivência observada nos comentários e nas conversas entre membros destas duas comunidades de maneira virtual sobre os temas abordados pode ser percebida como uma tentativa de abertura das vidas dos membros destas duas comunidades entre eles, cuja maioria mora nas condições de pobreza nas favelas ou comunidades de São Paulo e do Brasil.

Características dos membros das comunidades virtuais

Para entendermos melhor o funcionamento dessas duas comunidades, precisamos identificar as características dos seus membros. Na comunidade de *Facebook* da Kondzilla, que tem mais de 4,4 milhões de membros, analisamos os perfis de 50 membros morando na cidade de São Paulo. Esta amostra de 50 pessoas, tinha 8 membros de 14 a 19 anos, 17 membros de 20 a 25 anos, 17 membros de 26 anos a 30 anos, 8 membros de 31 a 35 anos, com 37 homens e 13 mulheres. Entre essas 50 pessoas, encontramos 25 estudantes, 23 empregadores de empresas privadas e públicas (3 assistentes administrativos, 2 gerentes de loja, 3 motoristas, 5 motoboys, 10 outros sem informações precisas sobre o tipo de emprego realizado nos perfis deles /delas) e 2 desempregados. Mas entre essas 50 pessoas que estavam morando nas todas as zonas da cidade de São Paulo, tinha 15 membros na zona leste, 7 membros na zone oeste, 8 membros no centro, 10 membros na zone sul e 10 membros na zona norte. Mas notamos que a maioria dos membros desta comunidade não é da cidade de São Paulo porque encontramos perfis de membros de Rio de Janeiro, de

Salvador, de outras cidades de outros estados do Brasil.

Em relação aos membros da comunidade de *WhatsApp*, Papo de Baile, tinha 145 membros quando nos integramos esta comunidade como membro ativo. Durante o nosso período de observação desta comunidade, a maioria dos novos membros foram 15 membros de 15 a 17 anos e 20 membros de 18 a 28 anos. Na apresentação destes 35 novos membros, tinha 30 estudantes e 5 empregadores de empresas públicas e privadas (1 estagiário, 1 operadora de caixa, 2 motoristas de *Uber*, 1 analista financeiro) com 27 homens e 8 mulheres. Analisando os perfis de *WhatsApp* dos membros desta comunidade, notamos a presença de 139 homens e 41 mulheres. Não conseguimos encontrar as informações relacionadas as ocupações de todos os membros desta comunidade porque essas informações não aparecem nos perfis de *WhatsApp*. Além disso, foi observado que esses membros não são somente de São Paulo, através das palavras nas conversas como: “*Sou de Rio de Janeiro, Venho de Campinas, Sou Pedro de Goiana, etc.*”.

Podemos afirmar que os membros das comunidades de *funk* de São Paulo observadas são compostos a maioria de adolescentes e adultos, a maioria masculina, com ocupações diversas, mas não morando obrigatoriamente na cidade de São Paulo. Através da descrição dos membros do *funk* de São Paulo, descobrimos uma subcultura urbana juvenil e da classe trabalhadora. Essa característica está de acordo com as observações dos investigadores do CCCS, que demonstraram que a maioria das subculturas urbanas são compostas de jovens e sobretudo da classe trabalhadora (Hall et al.,1976).

Analisando os comentários e as conversas dos membros destas comunidades observadas, descobrimos uma linguagem própria a estas comunidades.

Descrição da linguagem usada das comunidades

A linguagem usada das comunidades vem na maioria das gírias usadas na cidade de São Paulo, mas também no Brasil inteiro. Encontramos várias palavras vindas do vocabulário das gírias nos discursos dos membros das comunidades observadas. Mas decidimos apresentar algumas que foram selecionadas e foram mais usadas nas duas comunidades.

Temos as palavras:

kkkkkkkkk. É o equivalente inglês *lol*. Foram mais usadas para zombar de artistas ou de

músicas.

Galera: É o equivalente português para amigos ou amigas. Foi mais usada para expressar o sentimento de amizade.

Chavoso: Significa bem-vestido, elegante. Foi usada para elogiar membros de grupos ou artistas.

Tá doido: Significa inconsciente, sem juízo. Foi usada para protestar contra alguns comentários de membros de grupos.

Através destas palavras, podemos afirmar que a linguagem usada nas letras do *funk* vem destas gírias. Os artistas funkeiros/as precisam usar essas gírias para comunicarem com o público-alvo das suas músicas. Segundo as formas fundamentais do estilo de Phil Cohen (1972), as gírias fazem parte do estilo de uma subcultura urbana. As gírias usadas entre os membros destas duas comunidades e nas músicas do *funk* paulista comprovam a existência de um estilo próprio.

2. Caracterização sociodemográfica das pessoas entrevistadas

Os participantes no estudo foram 17 homens e 6 mulheres. A composição etária variou entre os 15 e os 35 anos. Para fins de análise convencionamos que as pessoas entrevistadas deveriam morar na cidade de São Paulo, ser amantes, seguidores ou praticantes de *funk*, possuir qualquer nível de escolaridade e pertencer a qualquer classe social. Foram entrevistadas de 23 (vinte e três) pessoas. As entrevistas decorreram entre fevereiro e abril de 2021. Entre 23 pessoas entrevistadas, temos 7 pessoas entre os 15 e os 25 anos, 11 pessoas entre os 25 e os 35 anos e 5 entre os 35 e os 45 anos. No que se refere ao nível de escolaridade temos 12 pessoas do ensino superior com graduação e pós-graduação e 11 do ensino médio entre as pessoas entrevistadas. Quanto à atividade profissional, dentre as pessoas entrevistadas, encontramos 13 trabalhadores: 1 educadora, 1 guarda, 3 atendentes ao público, 1 motorista de *Uber*, 1 DJ, 1 MC, 1 dono de loja, 1 maquiadora, 2 assistentes administrativos, 1 chefe de uma empresa privada. Para além dos que exercem uma atividade profissional, um participante é estagiário, 6 são estudantes do ensino médio e 3 pessoas não têm emprego.

Depois da análise de conteúdo no corpus, obtido a partir dos dados do guia de entrevista, emergiram três grandes eixos que nos permitiram conhecer as perspectivas dos

participantes no estudo e que são 1) perfil do *funk* em São Paulo, 2) características de *funk* em São Paulo e 3) O *funk* na sociedade paulistana.

Perfil do *funk* em São Paulo de acordo com os/as entrevistados/as **Surgimento do *funk* em São Paulo**

Sendo frequentemente conhecido como um fenómeno específico interessou-nos conhecer se existe essa percepção por parte dos participantes no estudo. De facto, o período do surgimento do *funk* em São Paulo pode ser percebido através da análise das respostas das pessoas entrevistadas e notamos que as datas de descobertas do *funk* se situam de 2000 a 2015, neste contexto. A data mais antiga de descoberta do *funk* referida, foi o ano 2000, o que está diretamente relacionado com a idade dos participantes:

Elvis, de 28 anos e estudante refere “*Eu comecei a ouvir o Funk em 2000*”. Considerando a data de nascimento do Elvis, que é 1993, podemos afirmar que ele começou a ouvir o *funk* a partir dos sete anos de idade, portanto durante a sua infância. Sendo criança, ele certamente estava ouvindo com seus familiares, de idade mais avançada. Também, Magno, de 28 anos e atendente, refere, a respeito sobre a percepção da data do surgimento do *funk* em São Paulo: “*Não conheço muita coisa, mas sei que o funk começa a ganhar mais espaço em São Paulo nos anos 2000, mesma década em que surge o funk ostentação*”. Tomando em conta esses dois pontos de vista, podemos afirmar que o *funk* terá aparecido na cidade de São Paulo por volta dos anos 2000.

Além desta informação relativa à data de surgimento do *funk*, encontramos elementos que nos permitiram a detectar como aconteceu.

“*Acredito que como no Rio de Janeiro, o funk paulista surgiu na favela, mas em São Paulo teve mais referências do rap e se adaptou mais a realidade das favelas de São Paulo, que funcionam em uma dinâmica diferente das do Rio*”. (Gabriela, 29 anos, assistente administrativa). Esta entrevistada também acrescentou:

“*Sim, concordo, porque por vir da favela e relatar esse cotidiano e a vida das pessoas que residem nas favelas ele acaba sendo um modo de reivindicações*” (Gabriela, 29 anos, assistente administrativa).

O testemunho desta entrevista remete para a ideia de que o *funk* surgiu das favelas ou comunidades em São Paulo. Essa afirmação teve um reforço por parte de outros entrevistados:

“Apesar de não ser para mim, acredito que para muitas pessoas o funk vai além de um estilo musical, é também dança e produção cultural, reflete por meio das letras, das vestimentas, dos bailes, etc. o modo de pensar e viver das várias comunidades de onde emergiu” (Frédéric, 29 anos, estagiário).

Para outro entrevistado: “O Funk é popular por que as pessoas se identificam com o funk nas comunidades¹⁵⁰” (Diego, 24anos, MC).

A partir dessas afirmações referidas em cima, percebemos que o *funk* em São Paulo surgiu nas favelas ou comunidades de São de Paulo por volta dos anos 2000, o que vai de encontro às informações disponibilizadas pelo documentário *Funk Ostentação - O filme*, realizado em 2013, por Konrad, fundador da Kondzilla.

O público do *funk* em São Paulo

Como todo o estilo musical, o *funk* em São Paulo tem um público presente na sociedade paulistana. Este público escuta, pratica e dança o *funk* em seus ambientes de vidas em São Paulo. Notamos a presença dos adolescentes neste público, como podemos verificar pelos seguintes testemunhos: “Eu gosto de ouvir com meus amigos na escola” (Joana, 15 anos, estudante). Para além de adolescentes, temos adultos entre o público apreciador deste estilo musical: “Costumo ouvir sozinha ou com os amigos”. (Magno, 28 anos, atendente).

Entre as pessoas entrevistadas, temos pessoas de 15 a 35 anos. Todas essas pessoas, adolescentes e adultos, fazem parte do público do *funk*. Em relação às pessoas mais velhas, algumas pessoas entrevistas acham que elas não gostam do *funk*: “(...) não, pois a época era outra e antigamente não existia esse tipo de estilo musical, as pessoas mais velhas são normalmente mais conservadoras (Isabella, 18 anos, estudante)”. Mas tem alguns que acham o contrário como o caso deste jovem DJ: “Algumas sim, outras não, por serem de outra época, outros costumes ultrapassados que foi aprendido e ainda associam Funk a depravação”. (Michel, 25 anos, DJ).

Podemos concluir que o público do *funk* é composto de adolescentes e adultos, adultas e de alguns idosos ou algumas idosas sobretudo dos jovens em São Paulo, nos baseando sobre as palavras dos entrevistados e das entrevistadas. Essa afirmação está

¹⁵⁰ As favelas são chamadas de comunidades em geral no Brasil

comprovada pelo trabalho de Enrico Marques Ferreira Passos (2016), *Funk Ostentação: O luxo da periferia*, no qual o autor demonstrou que o *funk* está ligado ao consumo de bens e serviços dos jovens das periferias ou dos subúrbios de São Paulo.

Precisamos, depois de mostramos o perfil do *funk* em São Paulo, descrever as características das músicas de *funk* em São Paulo.

Características das músicas de *funk* paulista: lugares de práticas do *funk* em São Paulo

O *funk* é tocado em São Paulo, em vários lugares, mas através dos dados dos entrevistados e entrevistadas, encontramos a referência a lugares onde é muito comum de ouvi-lo ou podemos praticá-lo, conforme aos seguintes testemunhos indicam:

“Tá em todas as quebradas, hoje em dias o funk tá no top qualquer lugar, baile na favela ou festa de rico toca” (Lucas, 26 anos, estudante).

“Não acredito que seja um caráter universal do funk, mas tenha a ver com o lugar de onde emergiu o estilo: nas periferias, e de modo geral na sociedade brasileira tudo que é periférico deve ser marginalizado. Contudo, algumas modalidades representam em suas letras o diálogo com esse estereótipo e se popularizam em bailes funks, onde, infelizmente ocorrem conflitos e violências, fatores enfatizados pela mídia. Mídia essa que contribui para reforçar o perfil estigmatizado do funk” (Frédéric, 29 anos, estagiário).

Através destas duas entrevistas, percebemos que o *funk* é mais ouvido nas favelas ou *quebradas* (gíria para designar as favelas) e está associado aos bailes, que são festas onde se toca a música para dançar. Essa associação deu o nome de *baile funk*. Segundo essas duas entrevistas, percebemos que são organizados nas favelas ou comunidades de São Paulo.

Mas outros entrevistados remetem para outros locais em que se ouve a música: *“Em casa, na academia ou em festas com amigos. (Marina, 31 anos, atendente) e também em Festas, escola e casa de familiares” (Lucas, 20 anos, dono de loja).*

A partir dessas várias afirmações podemos concluir que o *funk* é uma música tocada ou ouvida em diversos locais públicos e privados, em São Paulo, é praticado, dançado nos *bailes funk*, organizados nas favelas ou comunidades de São Paulo.

Em suma, a música do *funk* é uma música tocada ou escutada, como todas as outras músicas no Brasil em vários lugares públicos e privados como os bares, os restaurantes as

academias etc., mas a particularidade desta música é que ela é mais praticada e mais dançada nas festas organizadas nas favelas ou comunidades de São Paulo, chamadas *bailes funk*.

Segundo Vianna (1990), estes bailes são atividades ligadas as favelas ou comunidades e que começaram na cidade de Rio de Janeiro onde nasceu o *funk* brasileiro. Também no documentário intitulado *Nos fluxos* realizado por Renato Barreiros, em 2014, estamos vendo os *bailes funk* serem organizados pelos jovens nos subúrbios ou nas periferias em São Paulo onde tem uma grande concentração de favelas ou comunidades.

Sons e letras no *funk* ouvido em São Paulo

Numa música, o som e as letras são elementos que atraem ou afastam o público do estilo musical. No caso do *funk* tocado em São Paulo, os sons e as letras têm origem no *rap*¹⁵¹ segunda uma entrevistada:

“Acredito que como no Rio de Janeiro, o funk paulista surgiu na favela, mas em São Paulo teve mais referências do rap e se adaptou mais a realidade das favelas de São Paulo, que funcionam em uma dinâmica diferente das do Rio”.

A mesma entrevistada acrescentou:

“Sim, acho que o funk de São Paulo acaba às vezes tendo uma proximidade com as letras do rap e de letras com ostentação” (Gabriela, 29 anos, assistente administrativa).

Além da origem do *rap*¹⁵² percebida no *funk* de São Paulo, temos as batidas no som: *“Gosto mais das batidas, e algumas letras são empoderadas” (Richard, 23 anos, estudante)*. Richard não foi o único a reconhecer essa característica no *funk* de São Paulo: *“Sim, sempre por causa da batida”, reconhece outra entrevistada (Jair, 21 anos, estudante)*.

Em relação as letras temos opiniões diversas. Alguns /algumas pensam assim: *“as letras às vezes é horrível” (David, 20 anos, estudante)*. Na mesma linha, temos esse ponto de vista: *“não por causa das letras do funk putaria” (Jair, 21 anos, estudante)*.

Nas perspectivas destes entrevistados, o *funk* tocado em São Paulo tem letras horríveis, ligadas a *putaria*, isto é, sexo, droga e violência.

¹⁵¹ É um discurso rítmico com rimas e poesias, que surgiu no final do século XX entre as comunidades afrodescendentes nos Estados Unidos.

¹⁵² Idem

Mas temos opiniões opostas a isso: “*Com boas letras e bons ritmos*” (Elvis, 28 anos, estudante). Podemos acrescentar a este ponto de vista: “*acho as letras muito boas, e alguns funk passa uma reflexão muito boa*” (Daniel, 20 anos, estudante). Nestes dois pontos de vista, as letras podem ser boas através das mensagens veiculadas nas letras.

De acordo com os entrevistados e as entrevistadas, o rap¹⁵³ contribuiu a formação da música do funk. Como percebemos também no rap¹⁵⁴, as letras do funk podem ser julgadas boas ou más em função das letras presentes nas músicas. Essa filiação entre o funk de São Paulo e o rap¹⁵⁵ foi relatada no documentário *Funk Ostentação - O filme* realizado em 2013, por Konrad, fundador da Kondzilla, pelo MC Bio G3 que explicou que a primeira música do funk ostentação “*Bonde da Juju*” foi feita a partir da mistura do rap¹⁵⁶ e do funk da Baixada Santista.

As diferentes vertentes de funk paulista.

Existem várias vertentes de funk tocadas em São Paulo. A vertente mais comentada nas entrevistas pelo seu aspeto negativo foi o funk proibidão ou funk putaria ou pesadão: “*Funk putaria, mulheres nuas, bundas de fora*” (Jair, 21 anos, estudante).

Além desta vertente, temos o funk ostentação, que é visto nas entrevistas sob diversos aspetos. Algumas pessoas entrevistadas que estão acostumadas a ouvir este tipo de funk referem que: “*Ostentação, tem uns de muita safadeza, outros bandidagem e acho que os motivadores*” (Edmilson, 30 anos, chefe de empresa privada). Temos a presença da putaria criada no funk proibidão.

O funk ostentação também é visto como:

“*Gosto da ostentação, pra motivação de trabalhar e conquistar e progredir, e ser consciente nas ideias*” (Lucas, 26 anos, estudante).

Assim, o funk ostentação é visto como uma fonte de motivação, mas às vezes é comparado ao funk proibidão. Notamos a presença do funk consciente que parece ser um funk purificado de putaria, de violência, conscientizando a juventude paulistana:

“*Sim concordo, eles denunciam as depravações sociais e faz o funk consciente para*

¹⁵³ Idem

¹⁵⁴ Idem

¹⁵⁵ Idem

¹⁵⁶ Idem

conscientizar a sociedade sobre essas depravações” (Jair, 21 anos, estudante). Podemos acrescentar também, a perspectiva de outra entrevistada:

“Gosto do DJ Guuga e do MC Hariel, o primeiro porque acho engraçado o estilo de música dele, rimando tudo e o segundo porque gosto das letras mais “conscientes” que ele anda fazendo” (Isabella, 18 anos, estudante)

Além dessas vertentes de *funk* tocado em São Paulo, temos o *funk pop*, *150bpm*, *funk melody* e *funk chavoso*. Essas vertentes, tal como o *funk ostentação* e o *funk consciente* têm alguns artistas funkeiros ou artistas funkeiras presentes nas entrevistas. Por exemplo, para o *funk pop*:

“MC pocahontas, devido à história de vida dela, o movimento, a cultura origem e as letras, letras e músicas por ter uma mulher no funk, isso revoluciona e muito no movimento do funk quando antes as mulheres não tinham liberdade de expressão” (Lucas, 20 anos, dono de loja).

No que se refere ao *funk melody* e ao *chavoso*:

“MC Charada e MC Fioti, pois são dois artistas da minha cidade.” (Richard, 23 anos, estudante).

Analisando os dados das entrevistas, podemos afirmar que em São Paulo existe uma multiplicidade de estilos de *funk* que são tocados e praticados: o *proibidão*, o *putaria* ou *pesadão*, o *ostentação*, o *consciente*, o *chavoso* e o *melody*. Podemos concluir que não tem uma única vertente que está dominando a cena musical de *funk* em São Paulo. Isso também foi percebido no documentário *Nos fluxos* realizado por Renato Barreiros, em 2014, mas sim há várias vertentes de músicas que se enfrentam nos *bailes funk* nas favelas ou comunidades em São Paulo.

Mas além de apresentarmos as características das músicas do *funk* em São Paulo, é necessário mostrarmos também o papel que o *funk* tem na sociedade paulistana.

Funk na sociedade paulistana: funkeiros e funkeiras em São Paulo

A sociedade paulistana tem um olhar sobre os *funkeiros* e as *funkeiras* em São Paulo e reconhece-os. Alguns consideram que os funkeiros e as funkeiras têm um modo de vida através do *funk* praticado:

“É um modo de vida para os fazedores desse estilo” (Edmilson, 30 anos, chefe de empresa

privada).

“O estilo pode ser visto de diversas formas. Sim, estilo ostentação e tal” (Elvis, 28 anos, estudante).

Notamos que o estilo de vida dos funkeiros e das funkeiras pode ter uma conotação de ostentação na aparência deles /delas. Também tem duas outras opiniões a respeito disso:

“Acho que no estilo das roupas, o estilo de viver” (Lucas, 20 anos, dono de loja).

“Acredito que assim como o Dancehall ou o Hip Hop, o funk passa por um estilo musical e se expande até se configurar como cultura.” (Beatriz, 28 anos, educadora).

Mas tem alguns entrevistados que avançam com uma descrição do estilo do *funk* como: *“Estilo de vestimentos, boné, bermuda, t-shirt...” (Jair, 21 anos, estudante).* A partir destas afirmações, foi comprovado que existe um estilo de vida com uma conotação de ostentação dos seguidores de *funk* paulista reconhecidos através da sua maneira de se vestir na sociedade paulistana. Nos baseando sobre Phil Cohen (1975), podemos afirmar que este estilo de vida baseada na ostentação dos amantes, seguidores ou praticantes de *funk* paulista, expressado pelo estilo de vestuários, é uma característica da subcultura urbana que é o *funk* paulista. Segundo Covre (2015), essa cultura de ostentação começou nos anos 2000 com o *funk* ostentação, principalmente nos subúrbios da cidade de São Paulo por causa das reformas económicas que permitiram a facilitar o consumo das classes baixas das populações brasileiras nos anos 2000. A partir da teoria do ciclo do estilo da Escola de Birmingham de Hodkinson e Deicke (2007), com base no trabalho de Clarke & al. (1976) e Hebdige (1979), podemos concluir que estilo de vida dos amantes seguidores ou praticantes do *funk* ostentação não desapareceu apesar da queda do movimento desta vertente em São Paulo mas se tornou quase o estilo de vida dos amantes, seguidores ou praticantes do *funk* paulista em geral.

O impacto do *funk* na vida dos moradores de São Paulo

O *funk* tem impacto na vida dos moradores da cidade de São Paulo e é possível distinguir-se aspetos positivos e negativos. No que se refere a aspetos positivos, é apontada a capacidade de luta contra pobreza presente nas favelas ou comunidades de São Paulo, sendo que serviu para transformar as vidas de muitos moradores das favelas:

“Sim, muitos funkeiros saíram da pobreza, do comércio de drogas, e tiveram muito

dinheiro, conatando o funk” (Jair, 21 ano, estudantes).

“Acredito que sim. Diferente de mim que aprecio o funk acredito que existam pessoas que realmente vivem o funk. Além de mudar a vida de muitos jovens MCs que fazem sua carreira através da música.” (Magno, 28 anos, atendente)

Também outro impacto positivo do *funk* referido foi a possibilidade de ser usado para denunciar as injustiças, as desigualdades sociais, a pobreza e o racismo que são vítimas os moradores das favelas de São Paulo. Ele se tornou uma arma de luta social. Isso pode percebido através destes dois pontos de vista:

“O funk de mensagem é incentivador e fala sobre a realidade do jovem de periferia e onde ele pode chegar com sua música, o que ele pode fazer pra ajudar a sociedade alertando sobre as injustiças e preconceitos que um artista funkeiro sofre e o lugar de onde veio também.” (Laiza, 22 anos, maquiadora)

E ainda segundo um outro entrevistado:

“Sim, o funk ostentação e o consciente, pois têm um caráter de denúncia ou relato dos sofrimentos e lutas dentro das comunidades, além de um depoimento de sonhos e objetivos (dentre eles a riqueza como meta) que os funkeiros costumam transmitir em suas letras”. (Frédéric, 29 anos, estagiário).

Mas são indicados também alguns impactos negativos do *funk* na vida dos moradores de São Paulo. Para alguns, o *funk* pode ser percebido na sociedade paulistana como instrumento de propaganda, de incentivo aos valores antissociais:

“Concordo. O funk não é um estilo musical aceito, não é uma cultura, pois faz apologia a drogas, crime, violência, prostituição e enfim, e as pessoas que vivem esse estilo acabam criando conflitos diversas vezes com quem não gosta conservadoras” (Isabella 18 anos, estudante).

O estilo musical é visto como um instrumento que incentiva seus amantes seguidores ou praticantes a viver fora das leis brasileiras. Mas tem alguns que estão contra este pensamento negativo sobre o *funk*:

“Não concordo com essa associação, pois a depravação, drogas e violência ocorrem em qualquer lugar/balada/evento que não seja feito da forma correta, seja ela dentro ou fora de uma comunidade. Pela a maioria dos seus artistas terem vindos da periferia, ainda existe o preconceito, pelo menos favorecidos e por muitos bailes Funks “pesados” ocorrerem em grandes favelas”.(Michel, 25 anos, DJ).

O *funk* tem essa má reputação de impactar de maneira negativo, salientando os valores antissociais porque ele vem dos subúrbios ou das periferias, de população negra na maioria, ele é vítima de uma conspiração social e de estereótipos. Essa ideia pode bem explicada através do seguinte testemunho:

“A população negra, no Brasil, é historicamente associada a situações negativas e a criminalidade. Isso se deve ao racismo estrutural. Assim sendo, as manifestações culturais de origem negra também são. Não é o caso somente do funk, como já foi do samba e da capoeira, como exemplo” (Beatriz, 28 anos, educadora).

Percebemos que o *funk* paulista pode ser usado como um instrumento para veicular os valores antissociais para impactar de maneira negativa seus amantes, seguidores ou praticantes como todas as outras músicas em São Paulo.

Na sociedade paulistana, o *funk* impactou também de maneira positiva a vida social dos moradores e das moradoras de São Paulo, sobretudo os /as que vivem nas favelas ou comunidades, situadas nas periferias ou nos subúrbios da cidade.

O *funk* ajudou muitos /muitas jovens a sair da pobreza e a mudar de vida social. No documentário *Funk Ostentação - O filme realizado* em 2013 por Konrad, fundador da Kondzilla, tem muitos testemunhos de artistas *funkeiros* e *funkeiras* que conseguiram sair da pobreza graças ao *funk* de São Paulo para se integrarem na sociedade paulistana. Essas saídas de pobreza e essas mudanças de situação social começaram pela criação da vertente *funk ostentação*. Este estilo musical se tornou uma arma de luta social para denunciar as injustiças, as desigualdades sociais, a pobreza e o racismo que são vítimas as populações das favelas ou comunidades de São Paulo. Este aspeto positivo do impacto do *funk* paulista, de acordo com os investigadores do CCCS, pode ser percebido como uma manifestação de resistência contra as políticas públicas desastrosas das elites paulistanas, que não cuidam das populações das favelas ou das comunidades (Hall & al.,1976).

Mas ao lado desses dois aspetos positivos do impacto do *funk*, tem ao lado negativo deste impacto, apresentado como um instrumento de propaganda, de incentivo aos valores antissociais. De acordo com DJ Marlboro¹⁵⁷ *“O Funk é o rasto sonoro de tudo o que acontece no Rio - seja bom ou mau”*. O *funk* em São Paulo não escapou a esta realidade em São Paulo, fazendo a apologia dos valores antissociais que são praticados nas favelas ou comunidades, como o incentivo ao consumo de drogas, ao crime organizado, etc.

¹⁵⁷ <https://xlr8r.com/features/the-funk-phenomenon/>

Gênero no *funk* na sociedade paulistana

O *funk* é considerado como um estilo de música machista¹⁵⁸. Isso é percebido através das letras segundo alguns entrevistados e algumas entrevistadas:

“É uma verdade que a maioria das músicas de funk possuem letras machistas, mas cada vez mais tenho visto mulheres na cena do funk mostrando o nosso ponto de vista e soltando o verbo rs” (Magno, 28 anos, atendente).

De acordo com outro testemunho, podemos acrescentar:

“O funk carrega um estigma machista nesse país também, mas é importante ressaltar que não existe só funk machista. O funk de mulheres tende a ser libertário na causa feminista. Vejo bastante isso na MC Carol de Niterói. ” (Cauê, 25 anos, atendente).

Por vezes, e de acordo com um dos entrevistados, o *funk* pode ser visto como homofóbico:

“Crime, preconceito, homofobia, machismo” (Lucas, 20 anos, dono de loja).

Apesar disso, notamos nas listas dos artistas funkeiros, a presença de mulheres funkeiras (Ludimila, Anitta, MC Pocah) e também uma artista LGBT¹⁵⁹ (Gloria Groover), referidas por Elvis (28 anos, estudante) e também na perspectiva de outra entrevistada: *“Não tenho um artista favorito, gosto bastante da MC Pocah, Anitta, Ludimila, Glória Groove...” (Marina, 31 anos, atendente).*

Infelizmente o *funk* paulista pode ser usado para expressão do machismo e da homofobia na sociedade paulistana. De acordo com Medeiros (2006: 13), a origem do termo “*funk*” está fortemente associada ao sexo: *“tratava-se de uma gíria dos negros americanos para designar o odor do corpo durante as relações sexuais”*. Essa origem do *funk* pode explicar as razões do machismo desta música em São Paulo que sempre coloca a superioridade do homem sobre a mulher, colocando a mulher numa posição de ser inferior. Também podemos entender, através desta origem, as razões da homofobia do *funk* em São Paulo. O *funk* define as relações sexuais entre homens e mulheres e não entre homens e entre mulheres.

¹⁵⁸ <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2016/06/02/letras-sao-espelho-de-sociedade-machista-e-erotizada-diz-funkeiro-carioca.htm>

¹⁵⁹ LGBT é uma sigla que significa Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgênero

A internacionalização do *funk*

Como todo o gênero musical, o *funk* pode ser tocado em qualquer tipo de lugar do mundo. Através dos dados das entrevistas, notamos que na sociedade paulistana, isso pode ser percebido:

“Comecei a ouvir em Angola” (Edmilson, 30 anos, chefe de empresa privada).

“Será mundial, vários artistas internacionais já conhecem o gênero, já gravaram com nossos artistas nacionais, ontem mesmo li uma notícia que a Rapper mais bombada do momento, Card B irá lançar a versão espanhol do *funk* da Tati Zaqui, a música “surtada”. (Michel, 25 anos, DJ).

Essa internacionalização do *funk* de São Paulo é uma realidade na sociedade paulistana, mas este fato não é surpreendente. Segundo Medeiros (2006: 14), sua origem está ligada aos Estados Unidos, com origem da junção do *jazz*¹⁶⁰ com o *rhythm 'n' blues*¹⁶¹ na década de 1960. A partir disso, podemos afirmar que o *funk* de São Paulo e como do Rio de Janeiro pode ter alguns aspectos semelhantes às músicas de outros continentes, mas com uma conotação brasileira. Vista essa originalidade, isso pode atrair e está atraindo amantes e seguidores internacionais.

Neste capítulo, percebemos, através dos discursos dos entrevistados e das entrevistadas que o *funk* paulista, inspirado no carioca, se apresenta como uma subcultura urbana que começou a surgir nos anos 2000 nas favelas ou comunidades da cidade de São Paulo. O público desta subcultura urbana é composto a maioria de homens, sobretudo jovens, mas exercendo uma atividade profissional na maioria. Isso foi observado durante nossa observação das duas comunidades ligadas ao *funk* paulista e na caracterização das pessoas entrevistadas. Pelo exemplo, na primeira comunidade observada, que é a comunidade no *Facebook* da Kondzilla, na uma amostra de 50 pessoas, tinha 37 homens e 13 mulheres de 14 anos a 35 anos. Mas observamos que um entrevistado, Michel, de 25 anos, que é um Dj, considerou que pode existir neste público algumas pessoas idosas. Este aspecto juvenil e trabalhador dos membros da subcultura de *funk* paulista está em conforme

¹⁶⁰ Música moderna de origem negro-americana, muito difundida após a guerra de 1914-1918, caracterizada pelo improviso e pelas sonoridades e ritmos sincopados, basicamente extraídos do ragtime e do blues.

¹⁶¹ Rhythm and blues é um termo comercial introduzido nos Estados Unidos no final da década de 1940 pela revista *Billboard*. O termo foi usado originalmente para descrever gravações comercializadas predominantemente por artistas Afro-americanos, num momento em que um estilo baseado no jazz com uma batida pesada e insistente estava se tornando mais popular

com as observações de Hall et al. (1976) relacionadas as subculturas urbanas juvenis. Como todo movimento de subcultura urbana juvenil, o *funk* paulista tem características próprias que determinam a particularidade dele.

A primeira característica está ligada aos lugares ou locais de práticas do *funk* em São Paulo. O local de é, a maior parte das vezes, a favela ou a comunidade. Neste local são organizados *bailes funk*.

A segunda característica do *funk* está ligada às letras e aos sons da música. Sobre este assunto, os entrevistados e as entrevistadas são divididos ou divididas sobre a qualidade das mensagens das músicas. Todas as mulheres entrevistadas e alguns homens relatam mensagens machistas, homofóbicas e antissociais, que incentivam ao crime organizado, ao consumo de droga, a prostituição etc. Isso pode ter considerado como um impacto negativo do *funk* paulista na sociedade paulistana. Pelo exemplo, uma entrevistada *Magno, 28 anos e atendente*, confirmou o lado machista do *funk*. Mas temos outros entrevistados sobretudo, homens que acharam o contrário. Para eles, o *funk* paulista através das suas mensagens de música, se apresenta como uma arma de resistência pela denúncia da pobreza, das desigualdades sociais, do racismo. *Frédéric, 29 anos e estagiário* está de acordo com isso. Podemos considerar este aspeto como um impacto positivo do *funk* paulista. Segundo Hall et al. (1976), este aspeto positivo de denúncia dos problemas não resolvidos das favelas ou comunidades é uma manifestação de resistência nas subculturas urbanas contra as políticas públicas desastrosas das elites dominantes em São Paulo. Esse debate sobre as mensagens das músicas de *funk* paulista nos ajudou entender a terceira característica, caracterizada pela pluralidade de vertentes.

Existem várias vertentes no *funk* paulista, reconhecidas através das mensagens veiculadas pelas músicas delas. Todas as pessoas entrevistadas reconheceram a existência destas vertentes. Pelo exemplo *Jair, 21 anos e estudante*, gosta do *funk* consciente por causa das letras desta vertente, incentivando os jovens das favelas a procurar uma vida melhor longe do crime, do comércio da droga.

Mas foi notado que existe muitas gírias nestas letras de músicas de *funk* paulista. Observamos essas gírias nas letras de músicas, nas conversas, nos comentários dos membros das duas comunidades observadas e nas entrevistas. A presença destas gírias faz parte dos elementos de um estilo próprio ao *funk* paulista, como subcultura urbana (Phil Cohen, 1972).

O *funk* paulista também contribuiu a ajudar muitos amantes, seguidores ou praticantes a sair da pobreza e a ter uma vida transformada na sociedade paulistana, segundo alguns entrevistados e algumas entrevistas. Pelo exemplo *Jair, 21 anos e estudante*, relatou este fato na entrevista dele. Isso é um impacto positivo do *funk* paulista na sociedade paulistana.

Uma outra característica do *funk* paulista é o estilo de vida com um aspeto de ostentação deste movimento urbano, reconhecido através da maneira de se vestir dos seus amantes, seguidores ou praticantes. Este aspeto foi relatado por *Elvis, 28 anos e estudante* e por outras pessoas entrevistadas. A presença de uma particularidade de vestuários para os amantes, seguidores ou praticantes, expressa a existência de um estilo próprio ao *funk* paulista como subcultura urbana (Cohen, 1972). Certamente, por conta deste estilo próprio, mas que parece ter algumas semelhanças com outras subculturas urbanas nos outros continentes, que o *funk* de São Paulo tem uma internacionalização. Pelo exemplo, *Edmilson, 30 anos, e chefe de empresa privada*, que é angolano, começou a ouvir o *funk* em Angola antes da sua vinda em São Paulo.

Em suma, o *funk* paulista, como subcultura urbana, foi criado na cidade de São Paulo, por causa da presença das favelas ou comunidades que simbolizam a pobreza, as desigualdades sociais e o desemprego, tal como antes tinha sido uma criação do *funk* carioca. Mas existem algumas diferenças entre esses dois tipos de *funk*. O estilo paulista é um estilo com uma conotação de ostentação que se relaciona com a cultura de ostentação que começou por causa das reformas económicas que permitiram a facilitar o consumo das classes baixas das populações brasileiras nos anos 2000, na cidade de São Paulo, na época do governo Lula. Essa cultura de ostentação, presente em São Paulo, incentivou a criação da primeira vertente do *funk* paulista que é o de ostentação e que se amplificou na cidade de São Paulo por causa do consumo de bens e de produtos pelas classes baixas das favelas ou comunidades nos maiores, caros e luxuosos espaços de consumos de bens e de serviços do Brasil que se encontram na maioria em São Paulo (Covre, 2015). Sem a presença destes espaços de consumos de bens e de serviços particulares e específicas em São Paulo, o estilo da ostentação não seria inventado no *funk* paulista como foi no caso do *funk* carioca de Rio de Janeiro. Observamos que este estilo de ostentação não desapareceu apesar da queda do *funk* ostentação, por causa da grande recessão do Brasil de 2014, mas foi transmitido as outras vertentes criadas em São Paulo, pelo exemplo, ao *funk chavoso*, ao

funk ousadia e ao *funk* consciente. Por exemplo, o *funk* consciente incentiva os amantes, seguidores ou praticantes do *funk* paulista a trabalhar de maneira decente para ter uma vida melhor para adquirir os bens e serviços. Assim podemos notar que este estilo do *funk* paulista, baseado na ostentação dos seus bens e serviços comprados ou contratados, em suas vertentes é uma expressão subcultural de afirmação identitária ligada especificamente a cidade de São Paulo.

A cidade de São Paulo conseguiu transformar o *funk* carioca, importado nas suas zonas urbanas em um *funk* tipicamente de São Paulo. Os impactos na vida urbana dos seus amantes, seguidores e dos seus praticantes podem ser positivos e negativos. Os impactos positivos do *funk* paulista começaram a ser observados na sociedade paulistana através do sucesso da primeira vertente deste *funk* que é o *funk* ostentação. No documentário *Funk Ostentação - O filme realizado* em 2013, pelo Konrad, foi revelado que graças ao sucesso nacional do *funk* ostentação, muitas pessoas morando nas favelas conseguiram mudar de vida social, transformar suas vidas financeiras por conta dos empregos e trabalhos criados pelo sucesso desta vertente. Muitas delas saíram das atividades ilegais das favelas por conta das oportunidades de trabalhos e de empregos criados por este sucesso. Por exemplo, foi criada uma verdadeira indústria ligada ao estilo da ostentação que criou muitos empregos e trabalhos para as populações das favelas. Uma das consequências direta deste sucesso é a integração das populações das favelas ligadas ao *funk* ostentação na sociedade paulistana, que foram rejeitadas antigamente. O estilo desta vertente, baseado no consumo de bens e de serviços, facilitou de maneira rápida essa integração dessas populações das favelas na sociedade urbana paulistana, pela frequência dos espaços urbanos, reservados a classe alta urbana paulista. Apesar da queda desta primeira vertente por causa da crise económica de 2014 (Oreiro, 2017; Paula, 2009), as outras vertentes do *funk* paulista preservaram este estilo da ostentação nas suas músicas, mas de formas diversas. Por exemplo o *funk chavoso*, cujo termo *chavoso* significa elegante faz também a apologia da ostentação do estilo de vestuários para ser elegante. No documentário *Nos fluxos* realizado por Renato Barreiros, em 2014, foi relatado a criação de vários empregos e trabalhos por conta dos *bailes funk* organizados nas favelas ou comunidades e nos outros bairros de São Paulo por causa do sucesso das músicas das novas vertentes do *funk* paulista como o *funk chavoso*, *ousadia* e consciente. Mas além desta esperança de uma vida social melhor transmitida pelas músicas das vertentes de *funk* paulista, é presente nestas músicas a

descrição das realidades sociais de vida das populações das favelas de São Paulo. Essas realidades muito desconhecidas pela maioria da população de São Paulo reveladas pelo *funk* certamente mudaram a percepção negativa que alguns paulistanos tinham sobre as favelas. Mas apesar de todos esses aspectos positivos do *funk* paulista na sociedade urbana, para alguns, impactou de maneira negativa as favelas através do estilo *proibidão*. Este estilo *proibidão* tem como objetivos a apologia do crime, do comércio da droga, da prostituição, apresenta os criminosos das favelas como os heróis que ajudam as favelas. Por causa do estilo do *funk proibidão*, as imagens das favelas, sobretudo em São Paulo, foram associadas ao crime organizado e ao comércio da droga. Infelizmente, o *funk proibidão* incentivava muitos jovens a seguir os passos do crime organizado nas favelas antes da criação da primeira vertente do *funk* paulista que é o *funk ostentação*. Graças ao *funk* paulista, a imagem do jovem de favela mudou de maneira radical na sociedade urbana paulista. De criminoso, consumidor de droga, ladrão, ele se tornou agora alguém que é vítima do sistema político das elites paulistanas, alguém que é aceito na sociedade paulistana e que mostra que ele é capaz de ter uma vida melhor ganhando sua vida de maneira honesta.

Capítulo VIII. Discussão dos resultados

O principal objetivo desta dissertação foi comprovar a existência das influências urbanas na criação, na extensão e no desenvolvimento do *funk* paulista. Os resultados obtidos, através da observação de duas comunidades virtuais em torno do *funk* paulista, nos mostraram as características deste estilo musical como uma subcultura urbana. De acordo com Fischer (1975), uma subcultura é uma unidade urbana de membros que tem os mesmos interesses no espaço urbano e que promove atividades para este interesse. Como observamos, os membros destas duas comunidades têm o objetivo de se reunir nos grupos virtuais porque eles são amantes, seguidores ou praticantes do *funk* paulista. Além disso, segundo as características das subculturas urbanas identificadas por Phil Cohen (1972), a presença de jovens e de gírias são algumas das características do estilo de uma subcultura urbana. Percebemos que os membros destas comunidades são, na sua maioria, jovens e homens que usam as gírias para comunicarem entre eles. Essa característica mais masculina e juvenil dos membros desta subcultura urbana mostra o grande interesse que os jovens homens têm para essa subcultura urbana na cidade de São Paulo. Este interesse pode ser explicado pelo fato que no *funk* paulista, as qualidades masculinas são mais valorizadas que as qualidades femininas. Parece uma subcultura urbana quase masculina.

Em relação aos resultados obtidos a partir das entrevistas semiestruturadas, podemos concluir que a subcultura de *funk* paulista começou a emergir a partir das favelas ou comunidades de São Paulo. Isso pode ser explicado pela teoria de Jacobs (1989, 62). Essa teoria sustenta que nas zonas segregadas como as favelas, onde falta uma vida urbana decente, os moradores têm essa tendência de expandir a sua vida privada para outros para ter um contato entre eles. Devido aos contatos entre esses moradores dessas áreas mais vulneráveis, do ponto de vista social e econômico, começou uma subcultura urbana que reunia pessoas, com o mesmo interesse musical e de afirmação pessoal (Cohen, 1972). Podemos notar que este processo de criação do *funk* paulista foi feito a partir do *funk* carioca em São Paulo.

Conclui-se que houve uma metamorfose ou uma transformação do *funk* carioca em São Paulo, cujo produto desta transformação deveria se encaixar com as realidades sociais e urbanas desta cidade e com os objetivos sociais das populações morando nas favelas ou comunidades. Assim, o *funk* paulista apresenta as características de uma música urbana, aceita e tocada em toda a cidade de São Paulo, em locais públicos e privados, mas mais

tocada nas favelas ou nas comunidades onde ele emergiu. Mas essa subcultura urbana apresenta diversas vertentes e cada uma delas atrai um público específico. Isso pode proporcionar a criação de pequenas subculturas internas no *funk* paulista se for analisado sob a perspectiva da teoria subcultural urbana de Fischer (1975). A existência dessas vertentes no *funk* paulista pode ser interpretada como os impactos das influências urbanas sobre a vida das populações das favelas. Por exemplo, a criação da vertente de *funk* ostentação, foi influenciada pela presença das igrejas evangélicas dentro das favelas ou comunidades, com as letras de músicas inspiradas da religião cristã evangélica¹⁶². Também os funkeiros e as funkeiras têm um estilo de vida com uma conotação de ostentação, que é reconhecido através do estilo de vestuário vestido. Isso é uma característica de uma subcultura urbana segundo Phil Cohen (1975). Este estilo de vida com uma conotação de ostentação pode ser visto como uma forma de afirmação de pertencimento a sociedade paulistana, de contribuição e de participação econômica na sociedade paulista, pelo consumo de bens e de serviços. Este estilo de vida do *funk* mostra que ele desempenha um papel econômico na sociedade paulistana. Mas na sociedade urbana paulistana, o *funk* tem diversas imagens através das influências que ele pode produzir no espaço urbano. Como subcultura urbana, ele pode se transformar em meio de resistência e de combate contra as condições precárias sociais de vida das periferias impostas pelo sistema urbano das elites políticas paulistanas (Gramsci, 1971), incentivando aos jovens a procurar vidas melhores. Neste caso, constatamos que o *funk* paulista contribuiu para revelar as realidades sociais das favelas ou comunidades à sociedade paulistana. Isso impactou a visão negativa que muitos paulistanos dos bairros nobres e ricos tinham das favelas ou comunidades. Essa visão negativa que foi sempre relacionada ao crime organizado e ao comércio da droga, começou a mudar para uma visão de espaço urbano abandonado pelas políticas das elites paulistanas. Também o *funk* paulista pode se transformar numa arma machista e homofóbica através das letras de músicas de algumas vertentes. Este lado machista do *funk* paulista pode ser explicado pela baixa presença das mulheres entre os membros desta subcultura urbana na observação das duas comunidades virtuais de *funk* paulista. As letras fazem mais a apologia das qualidades masculinas que femininas. Mas o lado homofóbico do *funk* paulista pode ser interpretado como reflexo das populações das favelas no *funk* paulista. São populações muito tradicionalistas, muito religiosas evangélicas. Isso se traduz

¹⁶² <https://www.youtube.com/watch?v=y8vs5FrpMww>

nas letras de *funk* paulista.

Quanto aos resultados obtidos a partir da pesquisa virtual documental, observamos que as favelas ou comunidades de São Paulo fazem parte de espaços urbanos segregados através das formas urbanas ou dos edifícios dos bairros, sem as condições adequadas de vida urbana (Hillier & Vaughan, 2007). Esses bairros de periferias ou de subúrbios, cheias de favelas ou comunidades em São Paulo, contribuíram para a segregação desta parte da população paulistana. Foi nestas condições de segregação e marginalidade que nasceu o *funk* paulista, a partir do *funk* carioca que estava a ser tocado nestes bairros. O aparecimento de uma nova subcultura urbana, como o *funk* paulista, nestes subúrbios ou nestas periferias, indica que a maioria dos membros do *funk* carioca destas zonas segregadas, em São Paulo, migrou para essa nova vertente urbana do *funk* em São Paulo. Esses membros, da nova classe média, criada graças às reformas económicas do governo Lula, a maioria jovem, decidiu seguir essa nova subcultura urbana, baseada sobre o *funk* porque esta subcultura, através do seu estilo, das suas mensagens e ideias veiculadas, ajudou estes jovens, a serem integrados na sociedade paulista. Este movimento de adesão do *funk* paulista pela essa nova classe média não significa o abandono do *funk* carioca em São Paulo. Muitos destes jovens de classe média podem pertencer ao *funk* paulista como subcultura urbana e também ser amantes, seguidores ou praticantes do *funk* carioca, em São Paulo. Também muitas pessoas desta nova classe média migraram das favelas ou comunidades para os outros bairros nobres e ricos de São Paulo. Essa migração permitiu ao *funk* paulista a ter representantes ou embaixadores nos bairros nobres e ricos de São Paulo. Essa migração de pessoas das favelas ou das comunidades favoreceu a introdução do *funk* paulista, como subcultura urbana, nos outros bairros nobres e ricos de São Paulo.

Essa subcultura urbana foi caracterizada pela ostentação dos bens e produtos de luxo, através a frequência e o consumo nos espaços urbanos dos bairros nobres de São Paulo. Nos baseando sobre Gehl (1980:77), importa referir que são as atividades praticadas nestes espaços urbanos destes bairros nobres da capital paulista que deram a impressão aos jovens de ser integrados na sociedade paulistana. O sucesso desta subcultura da ostentação na cidade de São Paulo criou um estilo de vida, que provocou a emergência de uma verdadeira indústria musical segundo a teoria do ciclo do estilo da Escola de Birmingham de Hodgkinson e Deicke (2007), com base no trabalho de Clarke e al. (1976) e Hebdige (1979). Através da criação desta indústria musical em torno do *funk* paulista, este tipo de

funk passou a desempenhar um papel de produtor, criador e gerador de empregos e de trabalhos na sociedade urbana paulistana. Isso mostra a contribuição do *funk* paulista para combater o desemprego em São Paulo. Assim o *funk* paulista, através da sua vertente ostentação, ajudou muitos funkeiros e funkeiras a sair da pobreza e de situações de exclusão social. E se tornou um meio de ascensão social para os residentes nas periferias ou nos subúrbios, zonas segregadas do ponto de vista espacial e social. É por isso que muitos entrevistados e muitas entrevistadas disseram que o *funk* paulista combate à pobreza nas periferias e ajuda muitos jovens das periferias a se afastar da venda de drogas, do crime organizado. Essa função do *funk* paulista continua até hoje porque o estilo da ostentação não desapareceu, mas se preservou em outras vertentes do *funk* paulista hoje.

A indústria musical do *funk* paulista que se criou no tempo da ostentação, não parou, mas se diversificou e se amplificou com a criação de outras vertentes. Essas vertentes são citadas pelos entrevistados ou entrevistadas como *funk* consciente, *funk* ousadia e *funk* ostentação. Como subcultura urbana, este *funk* paulista é praticado em toda cidade de São Paulo. Os lugares mais conhecidos pelos entrevistados onde as músicas desta subcultura urbana estão tocadas são as favelas onde estão organizados os *bailes funk* nas ruas, mas também nas danceterias e nos bares da cidade. O fato de o *funk* paulista ser tocado em outros lugares fora das favelas ou comunidades em São Paulo, demonstra que se tornou um estilo musical popular paulistano urbano. Podemos afirmar que os amantes, seguidores ou praticantes do *funk* paulista não são somente das favelas ou comunidades, mas de todos os bairros de São Paulo. Deste modo, conseguiu conquistar o espaço urbano musical de São Paulo.

A pesquisa documental nos ajudou a entender as razões da organização destes *bailes funk* nas ruas das periferias e próximas aos bairros nobres de São Paulo. Essa organização foi possível por causa da falta de dinheiro para frequentar as danceterias da cidade e por causa da falta de uma política urbana da prefeitura paulistana.

A configuração urbana das periferias ou dos subúrbios de São Paulo, onde são localizados a maioria das favelas ou comunidades favoreceu a ampliação dos *bailes funk*. A falta de fiscalização das autoridades da prefeitura de São Paulo nas periferias contribuiu mais para as organizações dos *bailes funk*. Os jovens organizam estes bailes para mostrar a sociedade paulistana que eles existem e podem enfrentar as dificuldades sociais. Mas essas organizações de *bailes funk* permitem a criação de pequenos trabalhos. Isso ajuda também

a economia das favelas a se desenvolver. Também tem a migração de pessoas de outros bairros de São Paulo, que são amantes, seguidores ou praticantes, para essas festas de ruas nas periferias de São Paulo. Considerando isso, podemos afirmar sem dúvida que o *funk* paulista é uma subcultura urbana popular paulistana.

Conclusões

Em suma, esta pesquisa, que teve como objetivo de mostrar a particularidade do *funk* praticado na cidade de São Paulo, colocou em evidência as influências da cidade de São Paulo no processo de criação e de expansão do *funk* paulista e as características reais de uma verdadeira subcultura urbana paulistana.

As influências da cidade de São Paulo neste processo de criação e de expansão do *funk* paulista foram explicadas através da análise de algumas características urbanas desta cidade. Para a compreensão das influências das características urbanas da cidade de São Paulo sobre o *funk* paulista, estudamos as características urbanas desta cidade e algumas teorias do *design*, do planejamento urbanos e da arquitetura relacionados a vida social das populações das cidades. Essas teorias contribuíram para entendermos como o urbanismo da cidade de São Paulo, através das características do seu *design* e planejamento urbanos, permitiram a criação e a sobrevivência do *funk* paulista. A presença de zonas segregadas caracterizadas pelas favelas ou pelas comunidades, na paisagem urbana de São Paulo foi o primeiro elemento de criação e de emergência desta subcultura urbana. Essas populações destas zonas marginalizadas pelas autoridades paulistanas, onde não têm as condições para uma vida urbana própria, de acordo com um dos teóricos estudados como Jane Jacobs (1989), expandiram a sua vida privada se quiserem ter um contato com os seus vizinhos. Nestes contatos que eles notaram seu pertencimento a um movimento musical que foi o *funk* carioca, e criaram o *funk* paulista, ajustado aos contextos sociais e económicos da cidade de São Paulo. Observamos que a pobreza, a marginalização e as condições de vida destas zonas segregadas, facilitaram a criação do *funk* paulista a partir do *funk* carioca, como foi o caso da criação do *funk* carioca nas favelas ou comunidades de Rio de Janeiro. Assim essas zonas segregadas de São Paulo, e de Rio de Janeiro também, podem ser consideradas como espaços de criação e de transformação cultural. Apesar da falta de vida urbana própria nestes bairros marginalizados destas zonas segregadas destas duas cidades, percebemos a existência e a presença de um espírito de criatividade entre essas populações, sobretudo entre os jovens, destas duas diferentes cidades. Depois dessas zonas segregadas, outros espaços urbanos de consumo de bens e de serviços de qualidade e de luxo presentes na cidade de São Paulo em bairros nobres, como os *shoppings*, os parques contribuíram para sobrevivência, expansão e o sucesso do *funk* paulista. Para o público do *funk* paulista que é na maioria jovem, da classe média paulistana, que foi a maior do Brasil, os espaços

urbanos dos bairros nobres como os *shoppings* e os parques e suas características do *design* e da arquitetura destes espaços representavam lugares de integração, de sociabilidade para estes jovens que foram sempre marginalizados na sociedade paulistana (Hiller & Vaughan, 2007; Hanson, 2000).

Assim, é possível afirmar que o *funk* paulista teve espaços específicos de crescimento e para a sua extensão no Brasil que projetaram um imaginário através de imagens de vida possível de qualidade e luxo, distinguindo-se do *funk* carioca mais direcionado para o confronto com a sociedade carioca. Esta característica pode justificar a expansão rápida nacional do *funk* paulista que deve seu sucesso, e até agora, ao fato de ser praticado na capital mais luxuosa e mais rica do Brasil, isso permitiu a profissionalização do *funk* em geral, começando pelo *funk* da capital paulistana e não pelo *funk* carioca, apesar de ser criado antes do *funk* paulista e que se tornou uma música consumida em todas as classes sociais do Brasil.

O impacto da cidade de São Paulo na subcultura urbana do *funk* criado é visível através do estilo da vertente da ostentação e que foi adotado pelos membros das outras vertentes desta subcultura urbana, que usaram as ruas de São Paulo para se expressar, e através do público alargado, que não é mais apenas das periferias ou dos subúrbios, mas também dos bairros nobres do Brasil.

Nesta cidade com a maior economia do Brasil, convivem de maneira desigual todas as classes sociais representadas através da presença de zonas urbanas nobres e de zonas urbanas segregadas. Essa situação de desigualdade social e económica influenciou o *funk* em São Paulo, ou seja, como subcultura urbana, ele foi influenciado pela cidade de São Paulo, através das denúncias das injustiças e das condições de vida das populações nas periferias ou nos subúrbios. Essa denúncia foi um grito das populações das favelas ou comunidades para a sociedade paulistana para a distribuição de maneira igual, justa dos recursos sociais e económicos para toda a população paulistana sem discriminação. Mas através dessas denúncias, o *funk* paulista mudou a imagem negativa das populações das favelas ou comunidades de São Paulo, de ladrões, traficantes de drogas ou colaboradores de gangues, para vítimas do sistema político, desempregados procurando emprego honesto, pessoas sem assistência social. De certa forma, podemos afirmar que o *funk* paulista contribuiu para quebrar barreiras entre classes sociais em São Paulo e aproximar pessoas de classes sociais das zonas urbanas nobres e das zonas segregadas. Infelizmente o *funk*

carioca não conseguiu fazer isso para as populações das favelas de Rio de Janeiro que são sempre associados ao crime organizado, ao comércio de droga e a prostituição.

O *funk* paulista é uma subcultura praticada na cidade de São Paulo cuja maioria dos membros é jovem e da classe trabalhadora, com um estilo próprio, de ostentação, se comunicando com gírias, de acordo com as observações dos investigadores do CCCS, que demonstraram que a maioria das subculturas urbanas são compostas de jovens e sobretudo da classe trabalhadora (Hall et al.,1976). Há também a salientar que este fenómeno é caracterizado pela masculinidade, muitas vezes na origem da homofobia e do machismo denunciados por alguns entrevistados ou algumas entrevistadas. Também notamos que a prática desta subcultura urbana juvenil começou nas favelas ou comunidades de São Paulo, mas depois migrou para os outros lugares nobres da cidade o que pode ser considerado como forma de aceitação e reconhecimento do *funk* paulista como uma identidade da cultura paulistana.

Comparando a *motown soul* e o *funk* paulista, podemos concluir que as cidades de Detroit e de São Paulo, como espaços complexos do ponto de vista urbanístico, social e de socialização, influenciaram a criação destas duas subculturas despoletadas por movimentos musicais. A *motown soul* foi criada por causa do acesso fácil do piano a casas da comunidade negra da cidade de Detroit e o *funk* paulista foi criado por causa da posição excecional económica e social da capital paulistana. Ao contrário da *motown soul*, o *funk* paulista criou várias vertentes que comprovam que ele tem o poder de adaptação a cada situação social e económica que ele enfrenta. O segredo desta adaptação em cada situação social e económica pode ser ligado ao seu pertencimento à cidade mais poderosa do Brasil. As vertentes do *funk* paulista podem ser interpretadas como pequenas subculturas urbanas que podem ser diferenciadas através das mensagens veiculadas nas suas músicas, mas que têm quase o mesmo estilo. Em realidade, o *funk* paulista tem todas as características de uma cultura que consegue criar pequenas subculturas a partir dele o que conseguimos apurar através deste estudo e que distingue do carioca e se tornou hoje uma marca de identidade cultural e artística própria da cidade de São Paulo.

No fundo as diferenças entre os movimentos de *funk* reflectem também estilos de vida e as configurações sociais e culturais em que os músicos vivem e sentem e se expressa, neste caso, numa forte rivalidade entre os paulistanos e cariocas.

Bibliografia

- Abdalla, C. C. (2014). Rolezinho pelo funk ostentação: um retrato da identidade do jovem da periferia paulistana. Dissertação de Mestrado. FGV-São Paulo. São Paulo
- Amaral, A. (2008). Autoetnografia e inserção on-line. O papel do “pesquisador-insider” nas práticas comunicacionais das subculturas da Web. In: *XVII Encontro da Compós. São Paulo. Biblioteca da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Recuperado de: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_315.pdf
- Angrosino, M. (2009). Etnografia e observação participante. Porto Alegre. Artmed.
- Antonacci, A., & Marcelino, R. M. A. (2013). Comunicação e Práticas de Consumo: Em Perspectiva, o Funk Ostentação. In: *Anais do Congresso Internacional Comunicação E Consumo*. São Paulo. PPGCOM ESPM. Recuperado de : <https://docplayer.com.br/14023609-Comunicacao-e-praticas-de-consumo-em-perspectiva-o-funk-ostentacao-1.html>
- Araújo, C. A. (2006). Bibliometria: Evolução histórica e questões atuais. In: *Em Questão*. 12(1). p. 11-32.
- Armelle, E. (2018). Histoire du Brésil. Paris. Éditions Chandeigne.
- Baptista, S. G., & Cunha, M. B. (2007). Estudo de Usuários: visão geral dos métodos de coleta de dados. In: *Perspetivas em Ciência da Informação*.12(2). p.168-184.
- Barbour, R. (2009). Grupos focais. Porto Alegre. Artmed.
- Bardin, L. (1977). Análise de conteúdo. São Paulo. Martins Fontes.
- Barnes, S. B. (2004). Issues of attribution and identification in online social research. In: *Online social research: Methods, issues and ethics*. New York. Peter Lang.p.203-222.
- Batista, M. D. G. (2012). Pesquisa na internet: considerações metodológicas. In: *Encontro de ciências sociais do norte nordeste e pré-alias do Brasil*. Teresina. UFPI.
- Bauer, M.,& Gaskell, G. (2002). Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático. Petrópolis. Vozes.
- Becker, H. (1963). Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance. New York. Free Press.
- Becker, H. (1986). Doing Things Together: Selected Papers. Evanston. Northwestern University Press.
- Bennassar, B., & Marin, R.(200). Histoire du Brésil 1500 -2000.Paris. Librairie Arthème Fayard.
- Bennett, A., & Kahn-Harris, K. (2004). After Subculture: Critical Studies in Contemporary

- Youth Culture. New-York. Editions Palgrave Macmillan.
- Bennett, J. M., & Bennett, M. J. (2004). Developing Intercultural Sensitivity: An integrative approach to global and domestic diversity. In: *Handbook of Intercultural Training*. Thousand Oaks. Sage Publications.p.147-165.
- Biard, F., & Riou, E.(1862). Deux années au Brésil. Paris. Hachette.
- Blackman, S. (2005). Youth Subcultural Theory: A Critical Engagement with the Concept, its Origins and Politics, from the Chicago School to Postmodernism. In: *Journal of Youth Studies*.8(1). p.1-20.
- Blanchard, A. L. (2008). Testing a model of sense of virtual community. In: *Computers in Human Behavior*. 24(5). p. 2107-2123.
- Blee, K. (2007). Ethnography of the far right. In: *Journal of Contemporary Ethnography*.Pittsburgh.p.119-128.
- Blee, K. (2018). Understanding racist activism: Theory, methods and research. New York. Routledge.
- Bowlby J. (1946). Forty Four Juvenile Thieves. Londres. Editions Tindall and Cox.
- Bras, J. M. F.(2016).Funk ostentação na zona Norte paulistana. Dissertação de Mestrado. UNIP. São Paulo.
- Burt C. (1925). The Young Delinquent. Londres, Editions University of London Press.
- Carmo, H., & Ferreira, M. (1998). Metodologia da investigação: guia para autoaprendizagem. Lisboa: Universidade Aberta.
- Cellard, A. A. (2008). Análise documental. In: *A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos*. Petrópolis. Vozes.
- Cervo, A. L.; & Bervian, P. A. (1978). Metodologia Científica: para uso dos estudantes universitários. São Paulo. McGraw-Hill.
- Clarke J. (1976). The Skinheads and the Magical Recovery of Community. In: *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London. Editions Routledge.
- Cohen, A. (1956). Delinquent Boys – The Subculture of the Gang. Londres. Editions Collier-Macmillan.
- Conter, M.B. (2012). Imagem-música em vídeos para a web. Dissertação de Mestrado.UFRGS. Porto Alegre.
- Couto, J. (1995). A Construção do Brasil. Lisboa. Cosmos.
- Covre ,P. O. (2015). A Cultura da Ostentação: Uma análise da grande mídia e Institutos de

- Pesquisa. Monografia de graduação. Universidade de São Paulo. São Paulo.
- Craig, C.S., Douglas, S. P., & Bennett, A. (2009). Contextual and cultural factors underlying Americanization. In: *International Marketing Review*.26 (1). p.90-109.
- Dantas,S. S.; Marturano, I. R., Melo, L. Z.; Calil ,T.S.,& Martins, T. C.(2018).Jovens de Baixa Renda: Aspirações de Consumo e Funk Ostentação. In: *Revista da Faculdade de Administração e Economia*. São Paulo.
- Del Priore, M., & Venancio, R.(2010).Uma breve história do Brasil. São Paulo. Editorial Planeta.
- Essinger, S. (2005). *Batidão: Uma História do Funk*. Rio de Janeiro. Record
- Facina, A. (2009). Não me bate doutor: funk e criminalização da pobreza. In: *V ENECULTUFBA*. Recuperado de : <<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19190.pdf>>.
- Faure, M.(2016). *Une Histoire du Brésil*. Paris. Perrin.
- Ferreira, M. (2008). Aprofundamento temático. In: *Metodologia da investigação: guia para autoaprendizagem*. Lisboa. Universidade Aberta.
- Fischer, C. S. (1975) Toward a Subcultural Theory of Urbanism. In: *American Journal of Sociology*. The University of Chicago Press.80 (6). p. 1319-1341.
- Flick, U. (2005). *Métodos qualitativos na investigação científica*. Lisboa. Monitor Projectos e Edições Lda.
- Flick, U. A. (2009).Pesquisa qualitativa online: a utilização da Internet. In: *Introdução a pesquisa qualitativa*. Porto Alegre. Artmed. p. 238-253.
- Flick, U. (2009). *Introdução à pesquisa qualitativa*. Porto Alegre. Artmed. Flick, U. (2009). *Desenho da pesquisa qualitativa*. Porto Alegre. Artmed.
- Fonseca, J. J. S.(2002). *Metodologia da pesquisa científica*. Fortaleza. UEC.
- Fragoso, S., Recuero, R., & Amaral, A.(2011). *Métodos de pesquisa para internet*. Porto Alegre. Sulina.
- França, V., & Dornelas, R. (2014) .No Bonde da Ostentação: O que os “rolezinhos” estão dizendo sobre os valores e a sociabilidade da juventude brasileira?. In: *Revista ECO-Pós*.17(3). p. 1-13.
- Franzén, M. (1992). *Den folkliga staden: Söderkvarter i Stockholm mellan krigen*. Lund.Arkiv.
- Franzén, M. (2001). Problemet segregation: en orättvis jämförelse. In: *Den dela de staden*. Umeå.Boréa.p. 23-47.

- Franzén, M. (2003). Rummets tvära dialektik. In: *Urbanitetens omvandlingar: kultur och identitet i den postindustriella staden*. Göteborg. Daidalos. p.49-63.
- Franzén, M. (2003). Jane Jacobs och den urbana offentligheten. In: *Urbanitetens omvandlingar: kultur och identitet i den postindustriella staden*. Göteborg. Daidalos. p. 33-47.
- Franzén, M. (2009). Matters of urban segregation. In: *Proceedings to the 7th International Space Syntax Symposium*. Stockholm. KTH. p.I05:1-I05:2.
- Freire, L. S. (2012). Nem luxo, nem lixo: um olhar sobre o funk ostentação. In: *Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio*. IX Poscom. Recuperado de : <https://xdocs.com.br/doc/poscomnem-luxo-nem-lixoum-olhar-sobre-o-funk-ostentao-jovrvp3w32nv>
- Gehl, J. (1980). *Livet mellem husene, udeaktiviteter of udemiljøer*. Copenhagen. Arkitektens Forlag.
- Gerhardt, T. E., & Silveira, D. T. (2009). *Métodos de Pesquisa*. Porto Alegre. Editora UFRGS.
- Gibbs, G. (2009). *Análise de dados qualitativos*. Porto Alegre. Artmed.
- Giddens, A. (1995). Les conséquences de la modernité. In : *Revue française de science politique*.45(5).p.882-885. Recuperado de: https://www.persee.fr/doc/rfsp_0035-2950_1995_num_45_5_403583#xd_co_f=ZDYxZmE1NmItMGI2NS00NTZmLWE5MmItYmZmNTE3YjFkNDcy~
- Gil, A. C. (2008). *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo. Atlas.
- Gordon, M. (1947). The concept of subculture and its application. In: *Social Forces*. 26. p.40-42.
- Gramsci, A. (1971). *Selections From the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. New York. International Publishers.
- Green, J. L., Dixon, C., & Zaharlick, A. (2005). Etnografia como uma lógica de investigação. In: *Educação em Revista*. 42.p. 13-79.
- Habermas, J. (1984 [1962]). *Borgerlig offentlighet: kategorierna "privat" och "offentligt" i det moderna samhället*. Lund. Arkiv.
- Hall, S. & Jefferson, T. (1976). *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London. Editions Routledge.
- Hall, S., & Jefferson. (1976). Subcultures, Cultures, and Class. In: *Resistance Through*

- Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Hutchinson. p. 9-74.
- Hanley, T. (2011). Virtual data generation: Qualitative research, computers, and counseling psychology. In: *Counselling Psychology Reviews*.26(4). p.59-69.
- Hanson, J., & Hillier, B. (1987). The Architecture of Community: Some New Proposals on the Social consequences of Architectural and Planning Decisions. In: *Architecture and Comport/Architectural Behaviour*.3 (3). p. 251-273.
- Hanson, J. (2000). Urban transformations: a history of design ideas. In: *Urban Design International*.5. p. 97–122.
- Hébert, M., Goyette, G. & Boutin, G. (2010). Prefácio. In: *Investigação qualitativa – fundamentos e práticas*. Lisboa: Instituto Piaget.p.7-8.
- Hebdige, D. (1987). Cut ‘n’ Mix: Culture, Identity and Caribbean Music. London& New York. Comedia/Methuen.
- Hebdige, D. (2007 [1979]), *Sous-culture: Le sens du Style*. Paris. Editions La Découverte.
- Henderson, M., Johnson, N., & Auld, G. (2013). Silences of ethical practice: Dilemmas for researchers using social media. In: *Educational Research and Evaluation*.19(6). p. 546-560.
- Herbert, G. (1999). *Popular and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*. New York. Basic Books.
- Hillier, B. (1988). Against Enclosure. In: *Rehumanizing Housing*. London. Butterworth. p.63-85.
- Hillier, B. (1996). *Space is the machine: a configurational theory of architecture*. Cambridge. Cambridge University Press.
- Hillier, B. (2008). Space and Spatiality: what the built environment needs from social theory. In: *Building Research & Information*. 36(3).p.216-230.
- Hillier, B., & Hanson, J. (1984). *The social logic of space*. Cambridge. Cambridge University Press.
- Hillier, B., Penn, A., Hanson, J., Grajewski, T.,& Xu, J. (1993). Natural movement: or Configuration and attraction in urban pedestrian movement. In: *Environment and Planning B: Planning and Design*. 20 (1). p.29–66.
- Hillier, B. & Vaughan, L. (2007). The city as one thing. In: *The spatial syntax of urban segregation. Progress in Planning*. 67 (3). p. 205-294.
- Hine, C. (1998). *Virtual ethnography*. London. Sage Publications.

- Hine, C. (2005). *Virtual methods: issues in social research on the internet*. New York. Berg Publishers.
- Hine, C. (2013). *Virtual research methods*. Londres. Sage Publications.
- Hodkinson, P., & Deicke, W. (2007). *Youth Cultures: Scenes, Subcultures and Tribes*. New-York. Editions Routledge.
- Howard, P. (2002). Network ethnography and the hypermedia organization: New organizations, new media, new methods. In : *New Media & Society*.4(4).p.551-575.
- Hoggart, R. (1970 [1957]). *La culture du pauvre*. Paris. Editions de Minuit.
- Irwin J. (1970). Notes on the states of the concept subculture. In: *The subcultures reader*. New-York. Editions Routledge.
- Jacobs, J. (1961). *The Death and Life of Great American Cities*. New York. Random house.
- Jacobs, J. (1989 [1961]). *The death and life of great American cities*. New York. Vintage Books.
- Jacobs, J. (2005 [1961]). *Den amerikanska storstadens liv och förfall*. Göteborg. Daidalos.
- Jeolás, L. S. (2008). Les courses illégales de voitures : le cyberspace comme terrain ethnographique. In : *Altérités*.5(1).p.54-64.
- Klasander, A.J. (2001). Stads-delar: förorter som stadsbyggnadsfråga. In : *Chalmers Tekniska Högskola, Sektionen för Arkitektur. Göteborg*.Chalmers.
- Kozinets, R. V. (1997). "I want to believe": A netnography of the X-philes' subculture of consumption. In: *Advances in Consumer Research*.24(1). p.470- 475.
- Kozinets, R. V. (2002). On netnography: Initial reflections on consumer research investigations of cyberculture. In: *Advances in Consumer Research*. New York. 25.p. 366-371.
- Kozinets, R. V. (2002). The field behind the screen: Using netnography for marketing research in online communities. In: *Journal of Marketing Research*.39(1). p.61-72.
- Kozinets, R. V. (2009). *Netnography: Doing ethnographic research online*. Londres. Sage.
- Laflamme, S., & Lafortune, S. (2006). Utilisation d'Internet et relations sociales. In : *Communication*.24(2). p.98-128.
- Lakatos, E. M., & Marconi, M. A.(1996). *Técnicas de Pesquisa*. São Paulo. Atlas.
- Langer, R., & Beckman, S. C. (2005). Sensitive research topics: Netnography revisited. In: *Qualitative Market Research : An International Journal*.8(2).p.189-203.

- Lankshear, C., & Knobel, M. (2009). Pesquisa pedagógica: do projeto à implementação. Porto Alegre. Artmed.
- Laperrière, A. (2009). L'observation directe. In : *Recherche sociale : de la problématique à la collecte des données*. Presses de l'Université du Québec. 5.p.311-336.
- Leandro, M.V., & Bassetto, L. M. T. (2018). Funk Ostentação: Entre a exaltação do luxo, a influência do consumismo e a publicidade. São Paulo. FEMA. Recuperado de : <https://cepein.femanet.com.br/BDigital/arqPics/1511340281P692.pdf>
- Lee, A., & Murphy, B. (2000). Cultural Hegemony in the United States. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Linstroth, J. P. (2008). Field reseach. In: *The Sage encyclopedia of qualitative reseach methods*. Los Angeles, CA: Sage Publications. p.344-346.
- Lopes, A. C. (2010) “Funk—se quem quiser” no batidão negra da cidade carioca. Tese de Doutorado. Campinas. Unicamp. Recuperado de : <https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Lopes-Dissertacao-Funk.pdf>
- Maraniss, D. (2015). Once in a Great City: A Detroit Story. New York, NY: Simon & Schuster.
- May, T. (2004). Pesquisa documental: escavações e evidências. In: *Pesquisa Social: questões, métodos e processos*. Porto Alegre. Artmed.
- Merton, R. K. (1957). Social Theory and Social Structure. New-York. Editions John Wiley.
- Monteiro, V. E. C. (2014). Funk da ostentação: uma análise semiótica do videoclipe “Na pista eu arraso”, do Mc Guime. In: *Congresso de ciências da comunicação na região nordeste*. São Paulo. Intercom. Recuperado de : <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/30669>
- Najar, A.L., Farias, O.L., Marques, E.C., & Zackiewicz, C. (2002) .Desigualdades sociais no Município do Rio de Janeiro: uma comparação entre os censos 1991e 1996. In: *Cad. Saúde Pública*. Rio de Janeiro. 18.p.89-102. Recuperado de : <http://www.scielosp.org/pdf/csp/v18s0/13796.pdf>
- Nery, F.J. (1889). Le Brésil en 1889 avec une carte de l'empire en chromolithographie, des tableaux statistiques, des graphiques et des cartes. Paris. Delagrave.
- Olsson, S. (1991). Grannskapet som socialt ideal och som planeringsidé. In: *Stadsliv och grannskap*. Gävle. Statens institut för byggnadsforskning.

- Olsson, S. (1998). Det offentliga stadslivets förändringar. Göteborg. Centrum för byggnadskultur i västra Sverige.
- Olsson, S. (2005). Framtidens stadsdelsutveckling: 1993-2004. Göteborg. Förvaltnings AB Framtiden.
- Olsson, S. (2005). Västlänken Dess sociala konsekvenser, perspektiv och metoder, underlagsrapport. Banverket.
- Park, R. E. (1973). A cidade: Sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: *O Fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Park, R. E.; Burgess, E.W., & McKenzie, R. (1925). *The City*. Chicago. University of Chicago Press.
- Pasternak, S. (2011). Espaço e População nas Favelas de São Paulo. In: *XIII Encontro da Associação Brasileira de Estudos Populacionais*. FAU-USP. Recuperado de : <http://www.abep.org.br/publicacoes/index.php/anais/article/viewFile/1167/1130>
- Patrick, J. (1973). *The Glasgow Gang Observed*. Londres. Editions Eyre Methuen.
- Pereira, A. B. (2010). "A maior zoeira": experiências juvenis na periferia de São Paulo. Tese de Doutorado. USP. São Paulo.
- Pereira, A. B. (2013). Funk ostentação em São Paulo: imaginação, consumo e novas tecnologias da informação e da comunicação. In: *Revista de Estudos Culturais-USP*: São Paulo. Recuperado de : <https://www.revistas.usp.br/revistaec/article/view/98367>
- Pinto, F.S. (2018). Entre sociais, rolês, parties e bailes: uma etnografia dos entretenimentos juvenis no Capão Redondo Guarulhos. Dissertação de Mestrado. UNIFESP. Guarulhos.
- Pontes, F., & Schmidt, S. (2001). A invasão silenciosa das favelas. Recuperado de : <http://www.gentepraias.com.br/pensamentoecologico/cb010128.htm>
- Quivy, R. & Campenhoudt, L. (2003). *Manual de investigação em ciências sociais – trajectos*. Lisboa: Gradiva.
- Rezende, A.S.B. (2016). Funk paulista, culturas bastardas e narrativas pop-líticas: Um olhar sobre as outras lógicas de existência periférica na ostentação. In: *XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Intercom. São Paulo.
- Resende, M. P. D. L. (2017). Identidade e Consumo: Expressões Identitárias no “Funk Ostentação”. In: *Marketing & Tourism Review*. 2(1). p.1-26. Recuperado de : <http://www.spell.org.br/documentos/ver/46729/identidade-e-consumo--expressoes-identitarias-n--->

- Rocha, C. N.C. (2014). O Funk ostentação no universo feminino: perspectivas das mulheres paulistas nos polos da produção e da recepção. Trabalho de conclusão de graduação. São Paulo. ESPM-SP
- Rocha, C. N.C., & Marcelino, R. M. A. (2015). O Funk Ostentação e a Questão de Gênero: cidadania que fala ou silencia? In: *Intercom*. São Paulo. Recuperado de : <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-0316-1.pdf>
- Sampaio, M.R.A., & Pereira, P. C .X. (2003). Habitação em São Paulo. In : *Estudos Avançados*. 17 (48).
- Sampieri, R. H., Collado, C. F.,& Lucio, P. B. (2006).Tipos de Pesquisa. In: *Metodologia da Pesquisa*. São Paulo: McGraw-Hill.
- Santos, R.R. (2014). Funk Ostentação, imagens do consumo. Trabalho de conclusão da pós-graduação. ECA-USP. São Paulo.
- Sayard, N. (2013). La netnographie: mise en application d'une méthode d'investigation des communautés virtuelles représentant un intérêt pour l'étude des sujets sensibles. In : *Recherches qualitatives*.32(2). p.227-251.
- Schmidt, D.A. (2018). É bem assim que a gente tá: Consumo midiático musical de Funk ostentação por jovens de classes altas. Trabalho de conclusão de curso de graduação. UFRGS-Porto Alegre. Porto Alegre.
- Sennett, R. (1993 [1977]). The fall of public man. London: Faber.
- Sennett, R. (1992 [1990]). The Conscience of the eye: the design and social life of cities. New York.W.W.Norton.
- Silva, A.F. (2007). Pancadão da baixada. Recuperado de: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0104200707.htm>
- Souto, J. (1998). Os Outros Lados do Funk Carioca. In: *Galerias cariocas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. p. 59-111.Consultado no dia 15 de outubro de 2020.
- Souza, M.R.D. (2011). O efeito de narração no videoclipe. Dissertação de Mestrado, PUCSP. São Paulo.
- Stumpf, I.R.C. (2008). Pesquisa bibliográfica. In: Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação. São Paulo: Atlas.
- They, H. (2014). Le Brésil, un pays émergé. Paris. Armand Colin.
- Triviños, A. N. S. (1987). Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas.

- Trotta, F. C. (2014). A música que incomoda: o funk e o rolezinho. In: *XXIII Encontro Anual da Compós*. Belém. Disponível em :
http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT06_COMUNICACAO_E_SOCIABILIDADE/trotta2014_2180.pdf
- Turkle, S. (1997). *La vida en pantalla: la identidad en la era de internet*. Barcelona. Paidós.
- Valentine, G (2008). Living with difference: reflections on geographies of encounter. In: *Progress in Human Geography*. 32 (3). p.323-337.
- Vasco, M. (2006). Os Fundadores do Rio de Janeiro: Vespucci, Villegagnon ou Estácio de Sá? . In: *Brasil-França. Relações históricas no período colonial*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército.
- Vassolér, J. F.(2018). Consumo, logo existo: análise discursiva crítica de representações sociais em letras de Funk Ostentação. Dissertação de Mestrado. UNB. Brasília.
- Vaughan, L. (2005). The relationship between physical segregation and social marginalisation in the urban environment. In: *World Architecture*. 185. p.88-96.
- Vaughan, L., David, L. Chatford, C., Ozlem, S., & Mordechai, H. (2005). Space and Exclusion: Does urban morphology play a part in social deprivation? In: *Area*. 37 (4). p.402- 412.
- Vaughan, L. (2007). The spatial form of poverty in Charles Booth's London. In: *The spatial syntax of urban segregation. Progress in Planning*. 67 (3). p. 231-250.
- Vaughan, L. (2007). The spatial syntax of urban segregation. In: *Progress in Planning*. (3). p.205-294.
- Vianna, H. (2006). O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos. In: *O Mundo Funk Carioca*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, p.1-150.
- Vergara, S. C. (2010). *Métodos de pesquisa em Administração*. São Paulo: Atlas.
- Weber, M. (1921[1968]). *Economy and Society: An Outline of Interpretative Sociology*. New York. Bedminster Press.
- Williams, R. (1958). *Culture and society*. London. Chatto and Windus.
- Williams, R. (1976). *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York. Oxford University Press.
- Williams, R. (2007). *Um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo. Boitempo Editorial.
- Williams, R. (2011). *Cultura e materialismo*. São Paulo: Ed. Unesp.

Willis P. (1972). Pop Music and Youth Groups. Ph.D. Thesis. CCCS. University of Birmingham.

Willis P. (1978). Profane Culture. Londres. Editions Routledge/Kegan Paul.

Wirth, L. (1938). The Urban Phenomenon as a Way of Life. In: *American Journal of Sociology*. The University of Chicago Press.44(1), p. 1-24.

Worthen, B.R., Sanders, J. R., Fitzparic, J, L.,& Azevedo, D. A. (2004). Avaliação de programas: concepção e práticas. São Paulo. Editora Gente.

Zukin, S. (1995). The cultures of cities. Oxford. Blackwell.

Anexos

Anexo I – Guião de entrevista

PRESSUPOSTOS DA ENTREVISTA — CONFIDENCIALIDADE.

IDENTIFICAÇÃO DO PESQUISADOR

Nome: Ake Marc Albert Adje

Profissão: Estudante de Mestrado em Relações Interculturais

IDENTIFICAÇÃO DA ENTREVISTA

Nome do/a entrevistado/a:

Data:

Local de realização

IDENTIFICAÇÃO DO/A ENTREVISTADO/A

Sexo:

Profissão:

Nacionalidade:

Endereço:

Idade:

Data de nascimento

Local de nascimento.

Escolaridade:

1. Considera-se um apreciador de música *funk*?
2. Em que ano você começou a ouvir / praticar o *funk*?
3. Com quem começou a ouvir/ praticar o *funk*?
4. Em que locais costuma ouvir e dançar *funk*?
5. O que mais gosta ou pensa das músicas e das letras do *funk*?
6. Na sua família há outras pessoas apreciadoras de *funk*?
7. Qual seu artista preferido de *funk*? E porquê?
8. Qual o impacto do *funk* na sua vida?
9. Na sua opinião, é possível distinguir vários tipos de *funk*?

10. Como é que podemos distingui-los?
11. Conhece a história do surgimento do *funk* em São Paulo?
12. Se sim, pode falar-nos sobre isso?
13. Podemos dizer que o *funk* é um modo de vida? Porquê?
14. Em que é que um *funkeiro* se distingue de apreciadores de outros géneros musicais?
15. Por vezes, o *funk* é associado a conflitos sociais e manifestações de reivindicação. Concorda? Em que aspetos poderemos dizer isso?
16. Por vezes o *funk* está associado à violência, ao consumo de drogas e à depravação. Concorda com isso? Porquê?
17. Qual o papel de género no *funk*?
18. Será que podemos dizer que existe uma diferenciação entre homens e mulheres?
19. Você acha que existe um *funk* típico aqui na cidade de São Paulo? Justifique sua resposta.
20. O que você acha da popularidade do *funk* em São Paulo? Justifique a sua resposta.
21. Na sua perspectiva, qual o futuro do *funk*? Será que se vai afirmar no panorama musical nacional e mundial?
22. Pensa que as pessoas mais velhas gostam de *funk*? Porquê?
23. No seu caso, pensa que vai continuar a gostar sempre de *funk*? Porquê?

Anexo II – Acordo de consentimento

- A) o/ a participante está ciente de participar a uma investigação sobre a existência ou não de um funk específico na cidade de São Paulo.
- B) O investigador se compromete a respeitar e a garantir os direitos do/ da participante a esta investigação.
- C) A participação a esta investigação é de maneira voluntária e gratuita.
- D) O investigador é proibido de divulgar os dados pessoais do /da participante sem a autorização dele /dela.
- E) O/a participante não é obrigado/a a responder às todas as perguntas da entrevista.
- F) O/a participante pode a qualquer momento encerrar a sua participação no decurso desta investigação.
- G) Todos os dados coletados desta entrevista serão aguardados e tratados de maneira científica pelo investigador.
- H) O/a participantes será informado/a dos resultados desta investigação.
- I) O investigador se compromete a garantir a confidencialidade das informações coletadas durante essa entrevista.
- J) O/a participante se compromete a não divulgar nenhuma informação relativa a esta pesquisa.

NOME DO / DA PARTICIPANTE

NOME DO INVESTIGADOR

AKE MARC ALBERT ADJE

Anexo III – Guião de Observação

TIPO DE OBSERVAÇÃO	PARTICIPANTE ONLINE
DATA E HORA	
NÚMEROS DE MEMBROS ATIVOS	
INTERAÇÕES	
ESTILO DE LINGUAGEM	
INTENÇÃO DA MENSAGEM	
RELAÇÕES DE TENSÃO	
FUNÇÃO AFETIVA	
SAUDAÇÃO E DESPEDIDA	