ESCOLA SUPERIOR DE PROPAGANDA E MARKETING - ESPM/SP

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E PRÁTICAS DE CONSUMO

Aline da Silva Borges Rezende

ENTRE O OLHAR DA POBREZA E O SOM DA OSTENTAÇÃO:

O consumo das narrativas midiáticas do funk ostentação por crianças em contextos de vulnerabilidade social

São Paulo

2017

Aline da Silva Borges Rezende

ENTRE O OLHAR DA POBREZA E O SOM DA OSTENTAÇÃO:

O consumo das narrativas midiáticas do funk ostentação por crianças em contextos de vulnerabilidade social

Dissertação apresentada à ESPM como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Práticas de Consumo.

Orientadora: Rosamaria Luiza (Rose) de Melo Rocha

São Paulo

2017

Rezende, Aline da Silva Borges

Entre o olhar da pobreza e o som da ostentação: o consumo das narrativas midiáticas do funk ostentação por crianças em contextos de vulnerabilidade social / Aline da Silva Borges Rezende. - São Paulo, 2017.

174 f. : il., color.

Dissertação (mestrado) – Escola Superior de Propaganda e Marketing, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo, São Paulo, 2017.

Orientador: Rosamaria Luiza (Rose) de Melo Rocha

1. Comunicação. 2. Consumo. 3. Funk Ostentação. 4. Criança. 5. Periferia. I. Rocha, Rosamaria Luiza (Rose) de Melo. II. Escola Superior de Propaganda e Marketing. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo autor por meio do Sistema de Geração Automático da Biblioteca ESPM

Aline da Silva Borges Rezende

ENTRE O OLHAR DA POBREZA E O SOM DA OSTENTAÇÃO:

O consumo das narrativas midiáticas do funk ostentação por crianças em contextos de vulnerabilidade social

Dissertação apresentada à ESPM como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Práticas de Consumo.

Aprovado em _____ de março de 2017.

BANCA EXAMINADORA

_____

Presidente: Profª Drª Rosamaria Luiza (Rose) de Melo Rocha – Orientadora, Escola Superior de Propaganda e Marketing

_____

Membro externo: Profª Drª Inês Vitorino Sampaio, Universidade Federal do Ceará

_____

Membro externo: Profª Drª Simone Luci Pereira, Universidade Paulista

_____

Membro interno: Profª Drª Silvia Helena Simões Borelli, Escola Superior de Propaganda e Marketing

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação faz parte de um árduo processo de superação pessoal. Superação de complexos e inseguranças que obstruíam a crença em minhas próprias potencialidades. Nesse percurso, a presença e o auxílio de muitas pessoas foram fundamentais para que eu perseverasse em meus propósitos, concretizando, enfim, a pesquisa e a vivência acadêmica no mestrado da ESPM. Por isso, as linhas delineadas a seguir apresentam os mais sinceros agradecimentos a todos que participaram dessa trajetória de lutas e conquistas.

Primeiramente, agradeço ao apoio da CAPES que, por meio do aporte financeiro, viabilizou a realização desse estudo. Com a mesma gratidão, registro também os agradecimentos ao PPGCOM ESPM, especialmente às colaboradoras da secretaria e ao corpo docente do programa, cujas reflexões tecidas em aulas e seminários contribuíram, significativamente, para a construção desta pesquisa e da minha carreira acadêmica.

Pela partilha sensível de experiências (e de bibliografias), agradeço, com muito carinho, aos colegas do Grupo de Pesquisa Juvenália e da Rede Clacso, espaços de interlocuções basilares para a minha formação de pesquisadora. Por extensão, quero agradecer também aos colegas da turma M15, pelos momentos de reflexão e pelas conversas durante os *"danones"* no bar. Para Filipe Costa, Virginia Patrocinio, Lilia Horta e Camilla Rocha, tesouros conquistados nessa caminhada, agradeço ainda pelas "terapias coletivas" no *whatsapp,* e, sobremaneira, pela amizade e parceria verdadeira durante esta etapa tão especial em minha vida.

Aliás, um dos frutos mais gratificantes do mestrado se refere, justamente, ao sentido da amizade. Tive o privilégio de ser acolhida por uma orientadora que, ao longo do tempo, tornou-se uma amiga muito querida. Ela acreditou em mim, compreendeu o grau de "implicação" que este estudo e as crianças que o protagonizam possuem em minha existência e aceitou o desafio de construir, juntas, esta pesquisa. Por isso, minha eterna gratidão à Rose de Melo Rocha por todo o empenho e dedicação destinados aos momentos de orientação; pelas palavras singelas em ocasiões oportunas; por me aceitar, em minha pequenez, como sua orientanda e amiga. Que estes laços afetuais se estendam ao longo de nossas trajetórias de vida.

De modo especial, agradeço às freiras da Congregação das Missionárias da Caridade de Madre Teresa de Calcutá pelo auxílio, pela atenção e abertura em todo o processo de investigação. Retribuo, com gratidão, tais iniciativas, direcionando a mesma oração que me ensinaram ao longo dos vinte anos de relação fraternal que construímos: "que Deus abençoe e que Maria seja uma Mãe para vocês, agora e sempre". Não obstante, gostaria de sublinhar que a existência dessa pesquisa só foi possível, de fato, por conta do contato com os trabalhos das freiras e, por corolário, com as crianças que formam a família das Missionárias da Caridade. Assim, registro um "muito obrigada" singular para todas as crianças que propulsionaram a ideia desse estudo e que toparam participar, do início ao fim, desta investigação. Elas são a causa principal de todo o esforço colocado nesta dissertação, motivando-me a exceder a mera reprodução tecnicista do mercado na qual estava imersa, para buscar o exercício social e cidadão da comunicóloga que sou.

Encontrar o sentido social e "implicado" da profissão por meio da pesquisa também é resultado de muitos diálogos e reflexões tecidas à beira mar com dois amigos especiais: Wellington Lisboa e Tássio José. O primeiro é o eterno "professor", amizade herdada da graduação; inspiração intelectual e profissional. Já Tássio foi "amizade à primeira vista", amor de irmão mais velho que orienta, dá bronca e estimula sempre a seguir na luta. Graças a persistência e confiança dos dois, "tomei coragem" e me inscrevi no mestrado. Por isso, toda a minha gratidão aos queridos amigos.

Ao parceiro amado Wellington Ferreira, um dos meus críticos mais ferrenhos, agradeço também por ficar ao meu lado e incentivar minha entrada na vida acadêmica, por aguentar meus momentos de ansiedade, insegurança e "hibernação" durante a escrita, e por não ter saído correndo em meio à tanta problematização.

Por fim, quero agradecer principalmente aos meus pais, Maria Antonia e Domicio - porto seguro onde encontro amor, carinho e proteção. Em meio à simplicidade de vida, eles me proporcionaram a experiência mais rica e revolucionária do mundo: o contato com a educação. Obrigada por me aceitarem em meus erros e acertos. Um dia espero poder retribuir todo o esforço e dedicação que vocês destinaram para mim.

Selva de pedra, menino microscópico,
o peito gela onde o bem é utópico.
É o novo tópico, meu bem,
a vida nos trópicos.
Não tá fácil pra ninguém.
É o mundo nas costas e a dor nas custas,
trilhas opostas, 'la plata' ofusca.
Fumaça, buzinas e a busca,
faíscas na fogueira bem de rua, chamusca.
Sono tipo 'slow blow', onde vou, vou.
Leio vou, vou, e até esqueço quem sou, sou.
Calçada, barracos e o bonde,
a voz ecoa "sós" mas ninguém responde.
Miséria soa como pilhéria.
Pra quem tem a barriga cheia, piada séria.
Fadiga pra "nóis", pra eles férias.
Morre a esperança.
E tudo isso aos olhos de uma criança...

(Emicida – Aos olhos de uma criança)

RESUMO

No circuito cultural do funk ostentação, a periferia transborda e esmaece as delimitações territoriais, possibilitando transpor, pelas vias imaginárias das canções e das estéticas audiovisuais desse gênero musical, a realidade de pobreza vivida por crianças e jovens periféricos para o universo simbólico do consumo de luxo. É com este panorama contextual que esta pesquisa objetiva investigar os usos e os modos de apropriação das narrativas midiáticas do funk ostentação por um grupo de crianças, de 6 a 12 anos de idade, moradoras da maior favela sobre palafitas do Brasil, a saber, a comunidade do Dique da Vila Gilda, em Santos, município litorâneo de São Paulo. Partindo das reflexões teóricas sobre periferias, infâncias e vulnerabilidade social, articuladas aos estudos sobre narrativas do entretenimento e consumo midiático, em consonância com os conceitos de bastardia, escuta musical, paisagens sonoras, performatividade e mimese na cultura, esta pesquisa empenha-se em explorar contextos específicos de recepção do funk ostentação, bem como os circuitos culturais e sociais que engendram esse gênero musical. Assim, o estudo problematiza se as expressões que aludem aos imaginários do consumo, à celebrização e à projeção social, incutidos nas produções do funk ostentação, corroboram para a manutenção de um *status quo* capitalista e excludente ou, de alguma maneira, refratam a realidade de pobreza e precariedade vivenciada por essas infâncias.

Palavras-chave: Comunicação; Consumo; Funk Ostentação; Criança; Periferia.

ABSTRACT

In the cultural circuit of funk ostentation, the periphery overflows and dims the territorial boundaries, making it possible to transpose, through the imaginary roads of the songs and audiovisual aesthetics of this musical genre, the reality of poverty experienced by children and young people from the periphery, for the symbolic universe of luxury consumption. It is in this context that this panorama research aims to investigate the uses and ways of appropriation of media narratives of funk ostentation for a group of children, 6 to 12 years of age, residents of the largest slum on stilts of Brazil, namely, the community of Dique da Gilda, in Santos, coastal municipality of São Paulo. Starting from the theoretical reflections on peripheries, childhood and social vulnerability; articulated to the studies on narratives of entertainment and media consumption; in line with the concepts of *bastardy*, listen music, soundscapes, performativity and mimesis in culture, this research strives to explore specific contexts of reception of funk ostentation, as well as the cultural and social circuits that engender this musical genre. Thus, the study discusses whether the expressions that allude to the fame, consumption and social projection, ingrained in the productions of funk ostentation, support for the maintenance of a *status quo* capitalist and excluding, or, somehow, refract reality of poverty experienced by these childhoods.

Keywords: Communication; Consumption; Funk Ostentation; Child; Periphery.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cena do videoclipe Megane, do MC Boy do Charmes 64

Figura 2 – Espaço de atividades ao ar livre (Casa das Missionárias da Caridade em Santos, São Paulo) 81

Figura 3 – Dique da Vila Gilda 82

Figura 4 – Beco de acesso à palafita no Dique da Vila Gilda 83

Figura 5 – Cenas do videoclipe *5 mentes,* do MC Davi e MC Pedrinho 103

Figura 6 – Cenas do videoclipe *É o fluxo,* do MC Nego Blue 107

Figura 7 – Cenas do videoclipe *Século 21,* dos MCs Davi e Hariel 111

Figura 8 – Cenas do videoclipe *Dinheiro,* do MC Lon 118

LISTA DE QUADRO

Quadro 1 – Perfil das crianças participantes 126

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS 11

Olhar, escutar e sentir: o princípio de uma pesquisa implicada 11

Trajetórias teórico-metodológicas da pesquisa 17

CAPÍTULO 1 - SOBRE OS *OUTROS* QUE ESTÃO ENTRE NÓS: Periferias e infâncias nos contextos socioculturais contemporâneos 24

1.1 Polissemias sobre a noção de periferia 24

1.2 Processos de visibilidade midiática e consumo do periférico 29

1.3 Paradigmas da infância e seus desafios em contextos de vulnerabilidade social 36

1.4 A criança pelas lentes da interface *comunicação e consumo* 42

CAPÍTULO 2 – NARRATIVAS DO BECO E DA OSTENTAÇÃO 49

2.1 Movimentos diaspóricos da periferia: a história do Funk no Brasil 49

2.2 Funk ostentação: relatos de uma cultura bastarda 59

2.3 Estratégias de visibilidade periférica no circuito musical do funk ostentação 74

CAPÍTULO 3 – EXPERIÊNCIAS DE CAMPO: Narrativas de vida e de consumo pelas infâncias da *quebrada* 79

3.1 Entrada no campo: no limiar das trajetórias infantis do beco e da ostentação 79

3.2 A *paisagem sonora* do beco 84

3.3 Performatividade do funk ostentação 91

3.4 Análise das produções audiovisuais de funk ostentação com as crianças 99

3.4.1 Os videoclipes de funk ostentação pelo olhar das crianças do beco 102

3.5 Modos de dizer, modos de sentir: escutando as crianças da comunidade do Dique da Vila Gilda 123

3.5.1 *"Eu mudaria só toda a minha vida"*: narrativas infantis sobre consumo, periferia e funk ostentação 124

CONSIDERAÇÕES FINAIS 146

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 152

ANEXOS 167

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Olhar, escutar e sentir: o princípio de uma pesquisa implicada

"Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?
– O que eu vejo é o beco"
(Manuel Bandeira)

No extremo oposto das orlas praianas que figuram nos cartões postais da cidade de Santos, município litorâneo de São Paulo, encontra-se um dos reflexos mais perversos de uma geografia de exclusão: a comunidade do Dique da Vila Gilda, a maior favela sobre palafitas[1] do Brasil (INSTITUTO BRASILEIRO DE ESTATÍSTICA E GEOGRAFIA, 2010). Localizada às margens da periferia da cidade, a comunidade de palafitas situa-se no bairro Rádio Clube[2], na Zona Noroeste[3] de Santos, cuja região é conhecida por ser o retrato inverso das áreas nobres da praia, uma vez que abriga a população mais humilde do munícipio, sendo conjurada, também, como espaço da violência e da criminalidade[4]. Assim, a cidade que lidera o ranking nacional do índice de desenvolvimento humano é, paradoxalmente, a mesma que abarca profundas fissuras e desigualdades sociais.

Conforme elucida o pesquisador César Augusto Marques da Silva (2014), a formação do Dique da Vila Gilda se deu ao longo da década de 1950, período de intensas transformações

---

[1] De acordo com o IBGE, as palafitas são consideradas aglomerações subnormais. O termo utilizado diz respeito a população residente e o número de domicílios ocupados em favelas, invasões, grotas, comunidades, vilas, entre outros assentamentos irregulares.

[2] O bairro Rádio Clube possui mais de 19 mil habitantes (IBGE, 2010) e recebeu esta denominação por ter abrigado a antena de transmissão da Rádio Clube de Santos, primeira emissora da cidade, na década de 1950. Fonte: Portal Novo Milênio <http://www.novomilenio.inf.br/santos/h0230o3.htm>. Acesso em: 02/06/2016.

[3] De acordo com o portal da Prefeitura de Santos, a Zona Noroeste é "a principal área de expansão da cidade, ocupando 39% do território de Santos, com 14 bairros e cerca de 100 mil habitantes". Mais informações em: <http://www.santos.sp.gov.br/santossemenchentes/node/2>. Acesso em: 10/01/2017.

[4] Procuramos, sem resultados exitosos, o mapa da violência dos distritos da cidade em portais censitários, bem como em contato com órgãos da prefeitura, que não se dispuseram a compartilhar os dados amostrais. Desse modo, sustentamos esta acepção à vista de alguns trabalhos acadêmicos que se debruçam sobre a cidade de Santos e seus bairros. Um deles, cabe-nos destacar, refere-se à tese de doutorado em demografia do pesquisador César Augusto Marques da Silva (2014). Ao tomar a Zona Noroeste como uma de suas localidades para pesquisa, o autor destaca que os fatores de violência e de criminalidade ocasionados pelo tráfico de drogas foram ostensivamente repercutidos nas falas dos moradores entrevistados que residem nessa região.

da cidade por conta do desenvolvimento industrial e do adensamento populacional, sobretudo de migrantes, que vinham trabalhar na construção civil, nos complexos portuários da região e nos parques industriais de municípios vizinhos. Nesse ínterim, houve também um processo de especulação imobiliária, ocasionando a profusão de imóveis, principalmente de prédios na orla da praia, de modo que os bairros dessa localidade configuravam os espaços mais nobres e direcionados às populações com maior poder aquisitivo, empurrando, portanto, os operários e as classes populares para os bairros centrais e periféricos da cidade.

> Nessa década, o então Departamento Nacional de Obras de Saneamento (DNOS) construiu um dique e canais de drenagem na área, criando um grande aterro hidráulico em toda a extensão do Rio dos Bugres, destruindo a vegetação e todo o manguezal da zona Noroeste. Assim permitiu que a área fosse urbanizada e habitada (COHAB-ST, 2007). Avançando para 1960, na área da Vila Gilda as primeiras ocupações [que] se deram inicialmente já havia o aterro, e com a escassez de solo [as casas] também avançaram para o rio, na forma de palafitas. Sem contar com rede de esgoto, constituíram uma forma precária de habitação, nociva a saúde dos moradores e ao que ainda restava da vegetação. (SILVA, 2014, p. 119, *inserção nossa*)

O autor ainda explica que, em meados da década de 1990, muitos esforços com vistas à regulamentação fundiária do local foram realizados, criando, inclusive, conjuntos habitacionais populares próximos ao dique. Porém, tais empenhos não foram mantidos, propiciando, então, a ocupação irregular dessa área. Atualmente, o Dique da Vila Gilda é constituído por 10.176 habitantes (IBGE, 2010), que ainda vivem em moradias improvisadas de madeira, perfiladas sobre a extensão de manguezal, cujo acesso se dá pelos becos estreitos que se bifurcam a partir dos limites do solo terrestre urbano.

Caracterizando-se como um grande bolsão de pobreza da cidade, a comunidade de palafitas continua com a ausência de condições estruturais básicas, como saneamento, rede de esgoto e infraestrutura elétrica. Conforme aferido nos estudos de Morell, Brandão, Souza, Santos e Sabino (2015), promovidos pelo Observatório das Metrópoles[5], a cobertura de água

[5] O Observatório das Metrópoles constitui-se como um *instituto virtual*, reunindo hoje 159 pesquisadores (dos quais 97 principais) e 59 instituições dos campos universitário (programas de pós-graduação), governamental (fundações estaduais e prefeitura) e não-governamental, sob a coordenação geral do IPPUR - Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mais informações em: <http://www.observatoriodasmetropoles.net/index.php?option=com_content&view=article&id=46&Itemid=142&lang=pt#>. Acesso em: 14/01/2017.

nas casas de palafitas é proveniente de ligações clandestinas, localizadas na parte inferior dos barracos de madeira, onde se encontram dejetos de todos os tipos, até mesmo esgoto aberto e ratos, transmissores de leptospirose. Assim, a água que abastece grande parte da população dessa área é contaminada, ocasionando, por extensão, doenças e outros tipos de implicações na saúde dos moradores. De modo análogo, a rede elétrica disponível na comunidade também advém de recursos clandestinos, popularmente chamados de "gato", nos quais os fios ficam totalmente expostos, sem proteção ou estruturas adequadas, provocando a queda de energia constante, além dos riscos de choques e curtos-circuitos.

Aliás, é oportuno sublinhar que, em meio às intempéries climáticas, como chuvas fortes, altas da maré e calor intenso, a comunidade de palafitas é frequentemente acometida por inundações, alagamentos[6] e incêndios, situações que são agravadas por conta da própria ocupação irregular da área do mangue e do descarte incorreto do lixo. Em fins dessa dissertação, acompanhamos, no dia 2 de janeiro de 2017, o acontecimento de um incêndio de grandes proporções[7] em uma das áreas do Dique da Vila Gilda, que atingiu mais de 200 moradias e desabrigou 318 famílias, inclusive, algumas de nossos interlocutores infantis.

Com efeito, as condições de insalubridade e precariedade de vida experimentadas pelos moradores dessa comunidade impactam, consubstancialmente, o presente e o futuro das crianças. A esse respeito, convém partilhar outro dado aferido pelos pesquisadores do Observatório das Metrópoles no tocante aos aspectos da educação neste espaço urbano. Em 2013, a área do Dique da Vila Gilda registrou o pior índice de abandono escolar do município santista, com um percentual de 15% ou mais, entre a faixa etária de 15 a 17 anos (BRANDÃO; JURDI; MORELL *et al.,* 2015, p. 216). Baseando-se nestas informações, os pesquisadores concluíram que

> [...] a concentração territorial da pobreza dos grupos vulneráveis socialmente, e seu consequente isolamento social afetam as relações desses indivíduos com a sociedade e suas instituições, desconectando-os das principais correntes de influência da sociedade, em especial a escola. (BRANDÃO; JURDI; MORELL *et al.,* 2015, p. 223)

---

[6] Mais informações: <http://www.diariodolitoral.com.br/conteudo/59952-raio-x-dl-do-maior-porto-a-maior-favela-em-palafitas >. Acesso em: 10/10/2015.

[7] Mais informações: <http://g1.globo.com/sp/santos-regiao/noticia/2017/01/bombeiros-controlam-incendio-que-atingiu-comunidade-em-santos-sp.html>. Acesso em: 05/01/2017.

É em meio a esse panorama contextual que iniciamos nossa jornada investigativa. Jornada esta que parte do exercício implicado nas bordas da cidade, pois tem por ensejo as experiências de voluntariado da pesquisadora junto à Congregação das Missionárias da Caridade, de Madre Teresa de Calcutá, localizada em frente à comunidade de palafitas, cujos trabalhos envolvem a assistência às famílias e infâncias desta área da cidade.

Ao acompanhar as crianças em seus trajetos do beco para a instituição que as acolhe, bem como as atividades lúdicas desempenhadas neste espaço de pertencimento para os pequenos e as pequenas da comunidade, percebeu-se a forte presença de um fenômeno midiático contemporâneo, isto é, **o funk ostentação,** a batida eletrônica que entoa signos, produtos e serviços destinados às elites e louva o consumo de luxo, o poder do dinheiro, o sexo, o prazer e a *força orgástica* dos bens materiais.

Essa sonoridade advinda do beco é, constantemente, repercutida nos corpos infantis em meio às brincadeiras, brigas, momentos de distração e de afirmação de uma identidade periférica. Dessa maneira, é possível vislumbrar o ritmo pulsante da ostentação nas palmas das mãos que seguem os embalos das músicas; nas danças performativas que imitam os MCs dos videoclipes; nos modos de impostação da voz que exclamam versos paradigmáticos: *"Com dinheiro, tudo é mais fácil. Eu tô na moda, famoso pica de aço"*[8].

Um processo *sensorial-afetual-friccional* se molda aí: estamos entre o olhar da pobreza das paisagens urbanas da comunidade de palafitas; as experiências e percepções das crianças que vivem nestas condições; e a escuta musical do beco, que entoa as *narrativas bastardas do popular-periférico* contemporâneo (RINCÓN, 2015), a saber: o funk ostentação.

Diante disso, despertou-se a necessidade de (com as crianças e para elas) compreender as relações e os sentidos paradoxais entre os imaginários que geram e veiculam as expressões deste gênero musical e o cotidiano de precariedade vivido por essas infâncias. Dessa forma, a problemática que mobiliza esta pesquisa reside na seguinte indagação: como as narrativas midiáticas do funk ostentação, que aludem aos imaginários e às práticas do consumo de bens de luxo, aos estilos de vida ancorados na distinção e na projeção social, são percebidas e performatizadas no cotidiano de crianças em contextos de vulnerabilidade social?

[8] Trecho da música "Com dinheiro, tudo é mais fácil", do MC Bó do Catarina.

Aprofundando esta questão, o estudo empenhado nesta dissertação tem por objetivo investigar os usos e os modos de apropriação das músicas e videoclipes do funk ostentação entre um grupo de crianças, de 6 a 12 anos de idade, moradoras da comunidade de palafitas do Dique da Vila Gilda. A fim de compreender os contextos de recepção desse fenômeno midiático, interessa-nos, também, explorar os circuitos culturais e as estratégias de visibilidade periférica que são articuladas por este gênero musical.

Para tanto, fundamentamos nossa jornada investigativa à luz dos aportes teóricos que contemplam as categorias conceituais de *espaços urbanos e periferias; infâncias e vulnerabilidade social; culturas bastardas, narrativas do entretenimento e consumo midiático; escuta musical e paisagens sonoras;* além da noção de *performatividade*[9] *e mimese na cultura.* Do entrelaçamento dessas chaves de leitura, delineamos, então, os objetivos específicos que conduzem a pesquisa, perspectivados na seguinte sequência: *a) Mapear e refletir sobre as relações e tensões existentes entre as músicas e videoclipes do funk ostentação, a periferia e as infâncias em situação de vulnerabilidade social; b) Identificar e analisar os usos e apropriações possíveis que as crianças da comunidade de palafitas fazem das narrativas midiáticas da vertente da ostentação; c) Analisar, juntamente com as crianças, como os imaginários do consumo e de celebrização, basilares nas produções audiovisuais desse gênero musical, são articulados nos videoclipes sugeridos por elas.*

Assim, estruturamos esta dissertação por meio de três momentos, isto é, os capítulos que se desdobram em reflexões teóricas e metodológicas sobre os temas que tocam nosso objeto de pesquisa, em adição às proposições iniciais e finais. Dessa forma, no primeiro capítulo intitulado "*Sobre os outros que estão entre nós: periferias e infâncias nos contextos socioculturais contemporâneos*", realizamos incursões sobre estes dois universos que medeiam os contextos de recepção do funk ostentação. Ao localizarmos tais existências no plano da alteridade, potencializada pelo discurso da pós-modernidade e seu alto grau de

[9] É oportuno sublinhar que, neste trabalho, o conceito de *performatividade* não se vincula, diretamente, com as proposições clássicas e referenciais de Judith Butler. Acreditamos que, para os objetivos delineados, as discussões de George Yúdice (2006), Christoph Wulf e Günter Gebauer (2004) formam um arcabouço teórico adequado para as análises propostas, embora Yúdice também faça alusão a Butler para construir o conceito de *performatividade na cultura.* Adiantamos, ainda, que a *performatividade* é trabalhada por duas perspectivas na pesquisa: a primeira, como uma lente analítica sobre as lógicas de produção e estratégias de visibilidade incutidas no funk ostentação; e, a segunda, visa auxiliar nas análises sobre os usos e apropriações das narrativas midiáticas do funk ostentação pelas crianças.

fragmentação, efemeridade e pluralismo (HARVEY, 2009), observamos que periferias e infâncias coadunam-se para pensar sobre processos e mudanças espaço-temporais; significações que explodem as lógicas dualistas-deterministas; condições de marginalidade, exclusão e vulnerabilidade; bem como sobre os modos de negociação, agenciamentos e lutas por visibilidade e reconhecimento social. Atravessando e mobilizando todas as dimensões referidas, encontramos, com ênfase, as dinâmicas comunicacionais e as práticas de consumo da contemporaneidade.

Da compreensão conceitual de periferias e infâncias, partimos, então, para o segundo capítulo da dissertação, denominado como *"Narrativas do beco e da ostentação"*. Neste momento, mergulhamos no universo do funk nacional, argumentando que esta manifestação da juventude periférica brasileira enseja um movimento diaspórico dos atores sociais da periferia, que se deslocam da invisibilidade das bordas para ocupar a centralidade das dinâmicas culturais e midiáticas do país (VIANNA, 1988; HERSCHMANN, 2005; YÚDICE, 2006). Este percurso, entretanto, é marcado por embates e conflitos, que ora reiteram os estigmas territoriais da periferia, e, por vezes, obliteram sua marginalidade para projetá-la por novas ordens de sentido.

Em face desta outra forma de projeção da periferia é que se delineia o circuito do funk ostentação, fruto *bastardo* (RINCÓN, 2015) do funk brasileiro. Esta vertente musical nasce em um período de transformações sociais, políticas e econômicas do país, que contribuíram para a inserção e o reconhecimento da periferia nos campos midiáticos. No entanto, as narrativas da ostentação são atravessadas por elementos dissensuais e, até mesmo, contraditórios. Sobre este aspecto, defendemos que o funk ostentação deita suas raízes na *bastardia*, conceito elaborado por Omar Rincón (2015) para pensar as manifestações do popular contemporâneo a partir de suas mesclas, impurezas e outras maneiras de existência cultural, social – e midiática. Nessa esteira, nos voltamos, também, às estratégias e táticas (CERTEAU, 1998) do *popular-periférico* que protagoniza esse gênero musical. Em sua luta diária por visibilidade, identificamos que os jovens MCs desse circuito se valem, principalmente, da *conveniência e performatividade da cultura* (YÚDICE, 2006) e de um exercício de *cidadania comunicativa* (RINCÓN, 2015) para assegurar uma forma de existir nas múltiplas telas do plano comunicacional.

Com base nas discussões teóricas sobre periferias e infâncias, e contaminados pela *bastardia* inerente ao nosso objeto de reflexão, direcionamos nossos olhares para o terceiro capítulo, que recebe o título de *"Experiências de campo: Narrativas de vida e de consumo pelas infâncias da quebrada"*. Nesta parte da dissertação, apresentamos as análises originárias das experimentações vivenciadas junto ao grupo de crianças da comunidade de palafitas do Dique da Vila Gilda. Por meio da observação participante com registro em diário de campo, aliado à abordagem audiovisual e à realização de interlocuções diretas com as crianças, verificamos os paradoxos existentes nos interstícios da relação conjugada entre infâncias periféricas e narrativas da ostentação.

Em fins da dissertação, retomamos nas considerações finais os principais pontos de intersecção entre as reflexões teóricas e empíricas levantadas na pesquisa. Além disso, partilhamos outras revelações que se desdobraram na investigação e que foram apontadas pelas crianças a partir de suas percepções de mundo, principalmente no tocante aos aspectos do consumo, tanto em sua forma expressiva nas narrativas do funk ostentação, quanto no ponto de vista de suas práticas a partir das vivências infantis no beco.

Dado o desafio desta jornada, cabe-nos explicar, detalhadamente, a trajetória teórico-metodológica empregada nesta *pesquisa implicada*, pois esta configura-se, também, como uma das contribuições desse estudo para o campo de investigações da criança e suas relações com a interface comunicação/consumo.

Trajetórias teórico-metodológicas da pesquisa

Em virtude das considerações expostas anteriormente, entendemos que esta investigação privilegia, de modo singular, as crianças do Dique da Vila Gilda como interlocutoras diretas do processo de construção do saber científico. Aliás, esta é uma importante demanda, de ordem epistemológica, dos estudos da infância, bem como das

pesquisas que a relacionam com o campo da comunicação/consumo na contemporaneidade[10]. Assim, este trabalho visa, também, corroborar com esta discussão.

Como bem argumenta o teórico William Corsaro (2011), parte relevante do pensamento sociológico que permeou os estudos sobre infância nas ciências humanas e sociais negligenciou, por muito tempo, a agência infantil, atribuindo-lhe uma posição passiva, marginal e totalmente subordinada às visões e relatos dos adultos. Nessa direção, o desenvolvimento das pesquisas pautava-se, fundamentalmente, numa concepção determinista da criança, originária das múltiplas versões da teoria da socialização[11], concebendo-a como um ser incompleto, em constante devir, ou simplesmente como o *infante* – aquele que não tem voz; incapaz de expressar-se em suas próprias condições (CORSARO, 2011; SARMENTO, 2008).

Em essência, esta lente conceitual figura uma posição austera sobre a criança, este *outro*[12] que se revela como grupo social e que, por vezes, escapa dos enquadramentos e da racionalidade adultocêntrica, tão cara à legitimação do discurso científico. Dessa forma, o lugar da criança na construção do saber instituído é, geralmente, derivado do

> [...] olhar do próprio adulto e, esporadicamente, desse olhar sobre o mundo da infância. Um olhar quase sempre, etnocêntrico, pois resulta da postura diante do mundo por parte daqueles que se acham investidos de saber [...]. (GUSMÃO, 1999, p. 48)

À vista disso, o teórico português Manuel Jacinto Sarmento (2008) chama a atenção para a real necessidade de transpor este paradigma epistemológico, uma vez que, por este prisma, reiteramos a invisibilidade deste *outro-criança* no discurso e nas estruturas sociais. Em

---

[10] A esse respeito, Maria Isabel Orofino (2014) ressalta que as produções acadêmicas da comunicação, sobretudo aquelas que dão voz às crianças, isto é, são realizadas com elas – e não sobre ou para elas – ainda são incipientes no universo comunicacional. Dessa forma, esta pesquisa conflui com as emergências sociais e científicas que primam pela interface infância/comunicação.

[11] Segundo Corsaro (2011) e Sarmento (2008), o conceito de socialização trabalhado por Émile Durkheim (1972), Talcott Parsons e Robert F. Bales (1955), preconizava a apropriação da criança pela sociedade. Isso significa, em outras palavras, que para tornar-se parte integrante da sociedade, a criança deve ser "treinada" pelos adultos, em um processo contínuo de internalização de condutas e normas sociais, tendo em vista a ordem da sociedade. Tal discussão será adensada no primeiro capítulo dessa dissertação.

[12] "[...] pois tal como índios, mulheres, velhos, as crianças são também, "um outro", estrangeiro no mundo dos adultos e assim, vistos como sujeitos inacabados da condição humana, cuja imagem sem reflexo cria a ilusão de uma sociedade sem espelho" (GUSMÃO, 1999, p. 42-43).

convergência com os estudos da sociologia da infância[13] (CORSARO, 2011; PROUT, 2010), cujas reflexões defendem a concepção da criança como participante nas dinâmicas sociais, Sarmento (2008, p. 4) sugere uma "desconstrução da produção pericial da infância pelas ciências", partindo de escolhas teórico-metodológicas que perspectivem as crianças como interlocutores privilegiados de análise. Por estas vias, seria possível, então, realizar um deslocamento significativo de "pesquisas de/sobre crianças" para "pesquisas com crianças":

> [...] o estudo das crianças a partir de si mesmas permite descortinar uma outra realidade social, que é aquela que emerge das interpretações infantis dos respectivos mundos de vida. O olhar das crianças permite revelar fenómenos [sic] sociais que o olhar dos adultos deixa na penumbra ou obscurece totalmente. Assim, interpretar as representações sociais das crianças pode ser não apenas um meio de acesso à infância como categoria social, mas às próprias estruturas e dinâmicas sociais que são desoculta-das [sic] no discurso das crianças. (SARMENTO; PINTO, 1997, p. 8)

Uma possibilidade metodológica que conflui com as proposições da agência infantil é a investigação participativa (SOARES; SARMENTO; TOMÁS, 2005), que consiste na presença da criança como parceira em todo o processo de pesquisa, inclusive, no trabalho interpretativo. Nesse contexto, considera-se a utilização de múltiplos recursos metodológicos, tendo em mente os três patamares de participação das crianças na investigação:

> - O *patamar da mobilização*, identifica um processo iniciado pelo adulto, em que a criança é convidada a participar, sendo encarada como parceira, com possibilidade de escolhas relativamente aos *timings*, à organização do processo e também com possibilidade, ainda que reduzida, de escolha dos temas que atravessam a investigação em causa;
>
> - O *patamar da parceria*, identifica um processo em que a implicação da criança na investigação se faz desde logo no *design* da investigação, sendo o processo desenvolvido *ad ovo* por crianças e adultos, e a tomada de decisão relativamente a todos os outros aspectos que caracterizam o processo feito em conjunto;
>
> - O *patamar do protagonismo*, identifica um processo dependente em exclusivo da acção [sic] da criança, quer seja na definição dos objetivos [sic] e *design*, no *timing* e recursos, encarando-se o investigador adulto como consultor disponível e presente. (SOARES; SARMENTO; TOMÁS, 2005, p. 59)

Para Sarmento, Soares e Tomás (2005, p. 54), a investigação participativa com crianças possui uma dimensão potencialmente política. Isso porque ao considerá-las como

[13] Temática a ser abordada no primeiro capítulo desta dissertação.

atores sociais implicados no processo investigativo, contribuímos, também, para a construção de um espaço de cidadania da infância, articulando "[...] modos de produção do saber empenhados na transformação social e na extensão dos direitos sociais [da criança]".

No cerne de todos estes processos que privilegiam o protagonismo infantil, os estudiosos da infância advertem que, para além da técnica, é basilar o exercício da *reflexividade investigativa* como princípio metodológico, isto é, o "[...] constante confronto do investigador consigo próprio e com a radical alteridade do outro, que constitui o objeto de investigação" (SARMENTO; PINTO, 1997, p. 8). Com esta atitude reflexiva, o investigador consegue alcançar o "[...] descentramento do olhar do adulto como condição de percepção das crianças e de inteligibilidade da infância" (SARMENTO; PINTO, 1997, p. 8).

O desafio da reflexividade traz à tona outro aspecto a ser problematizado nas investigações que contemplam as infâncias, que diz respeito à relação de alteridade entre adulto-pesquisador e criança. Conforme elucida Soares (2006, p. 30),

> Considerar a alteridade da infância, implica considerar o conjunto de aspectos que a distinguem do outro adulto, implica portanto considerar o reconhecimento das culturas da infância como modo específico, geracionalmente construído, de interpretação e de representação do mundo.

Amenizar as disparidades inerentes ao processo de pesquisa é fundamental para adentrar no espaço social das infâncias. No entanto, esta iniciativa não deve subestimar as peculiaridades e a diversidade do universo infantil, nem tampouco enrijecer as hierarquias entre pesquisador e pesquisado. Trata-se, fundamentalmente, de tecer relações dialogadas e negociadas entre os atores sociais envolvidos, e isto está para além da aplicação de metodologias participativas. Em consonância com as reflexões epistêmicas da antropologia (CARDOSO, 1993; OLIVEIRA, 2006), acreditamos que o desenvolvimento profícuo desta relação se dá, sobremaneira, pelas ordens sensíveis do olhar e da escuta, faculdades cognitivas e perceptuais que, imbricadas, ensejam nossa entrada e afirmam a participação no universo plural deste *outro-criança.*

Com efeito, este plano do sensível está sinergicamente ligado às proposições empíricas desta dissertação. Para entender os vínculos entre o fenômeno midiático do funk ostentação, as infâncias e os contextos de precariedade por elas experimentado, foi necessário o incessante

exercício do "olhar feito indagação", proposto por Sérgio Cardoso (1993, p. 348), cuja configuração defrontou "limites, lacunas, divisões e alteridade". Em complemento ao impulso inquiridor deste olhar, esteve presente, também, o ouvir, espaço de trocas semânticas (OLIVEIRA, 2006), de significação elementar para construir um sentimento de confiança e reciprocidade com o grupo infantil.

É por estas vias que o estudo dos contextos de recepção proposto nesta dissertação é concebido, ancorando-se na perspectiva teórico-metodológica da criança como interlocutora central das pesquisas que a tematiza, e aliando-se à compreensão do olhar e da escuta sensível como balizadores da alteridade. Assim, esta pesquisa inscreve-se dentro do paradigma hermenêutico[14] (OROZCO, 2004), valendo-se da proposta metodológica de investigação participativa, com a utilização de métodos de inspiração etnográfica, beneficiando-se da abertura e familiaridade existente entre a pesquisadora e os pesquisados. Por esta razão, optamos pela realização da observação participante com registro em diário de campo, cuja ação constituiu-se desde o exercício exploratório de pesquisa; além de *conversas (entrevistas) em profundidade* com duplas e trios, estabelecidas a partir de roteiros semiestruturados, com perguntas abertas.

No tocante a este sentido, convém sublinhar que a adoção do termo *"conversas"* em detrimento da utilização da palavra *"entrevista"* está diretamente relacionado ao contexto infantil estudado nesta pesquisa. Assim como Jacqueline Sobral (2014), inferimos que a dinâmica rígida da entrevista, que contempla a lógica linear "pergunta-resposta", não se adequava aos nossos interlocutores. Nesse sentido, as abordagens em campo com as crianças aproximaram-se mais da ação flexível de uma conversa, fluida e dialogada, do que dos regimentos tradicionais da entrevista. No empenho de partilhar esta experiência de forma mais verossímil ao leitor, utilizaremos, então, o termo "conversas".

Desse modo, a estratégia metodológica adotada nesta investigação conflui com as abordagens sistêmicas das pesquisas com crianças e encontra total aderência com os objetivos delineados neste estudo. Tendo em vista a proximidade e o vínculo já construído com os

[14] Para Orozco (2004, p 102), o paradigma hermenêutico diz respeito a uma reflexão interpretativa sobre os fenômenos da sociedade. Segundo o autor: "a interpretação que nos referimos no paradigma hermenêutico remete a um processo formal, resultante da aplicação de critérios reflexivos e autoreflexivos que se confrontam à luz de dados e experiências que se obtém no processo [investigativo]".

sujeitos investigados, fruto do trabalho voluntário há mais de quatro anos da pesquisadora junto ao grupo de crianças, a observação participante possibilita uma interação natural com os atores sociais envolvidos, permitindo apreender seus gestos, falas e percepções sobre o espaço social que integram e as narrativas midiáticas que consomem. Articulado às nossas reflexões, recorremos às acepções clássicas dos estudos etnográficos da antropologia para dizer que:

> A prática de pesquisa que procura este tipo de contato precisa valorizar a observação tanto quanto a participação. Se a última é condição necessária para um contato onde afeto e razão se completam, a primeira fornece a medida das coisas. Observar é contar, descrever e situar os fatos únicos e os cotidianos, construindo cadeias de significação. (CARDOSO, 1986, p. 103)

De forma complementar à observação participante, a realização das *conversas* – iniciativa flexibilizada do método de entrevista – possui um papel elementar nesta pesquisa, pois é por meio delas que também exploramos as interpretações do mundo feitas pelas crianças (CORSARO, 2011). A esse respeito, Graue e Walsh (2003) enfatizam que a realização desta ação em duplas ou trios é uma estratégia extremamente útil, uma vez que as crianças conseguem interagir e expor melhor suas ideias quando acompanhadas por seus pares, amenizando também as questões de alteridade. Além disso, a conversa é tomada por um clima de cumplicidade entre os atores sociais infantis, que ajudam uns aos outros, inclusive, vigiando e identificando possíveis "mentiras" nas falas de seus parceiros.

Ainda no tocante às abordagens metodológicas, esta pesquisa contou com a utilização de recursos audiovisuais em um dos encontros realizados com o grupo, levando em consideração a importância deste fator na compreensão das relações entre o funk ostentação, a periferia e as infâncias em questão. Conforme elucida Banks (2009, p. 153) "[...] o valor das metodologias visuais está em promover exploração, serendipidade e colaboração social em pesquisa social".

Nesta ocasião, as crianças elencaram os seus videoclipes favoritos de funk ostentação e, posteriormente, foi acordado que faríamos uma tarde de exibição destes vídeos, reunindo todo o grupo, no empenho de analisarmos, juntos, as produções audiovisuais. Assim, esta iniciativa vem ao encontro das aspirações teórico-metodológicas das investigações participativas com crianças, perspectivando-as como "[...] atores e co-construtores de conhecimento acerca dos seus mundos sociais e culturais [...]" (SOARES, 2006, p. 38).

Finalizando este diálogo inaugural, convém sublinhar que este trabalho propõe, em essência, um olhar caleidoscópico sobre as experiências de consumo midiático dos atores sociais infantis e suas experimentações nas bordas da cidade. Analogamente, esta pesquisa alinha-se a uma eminente demanda teórica e empírica do campo comunicacional sobre os fenômenos midiáticos protagonizados pela periferia e, inclusive, dos seus contextos de recepção.

CAPÍTULO 1 - SOBRE OS *OUTROS* QUE ESTÃO ENTRE NÓS: Periferias e infâncias nos contextos socioculturais contemporâneos

Infâncias e Periferias. Que possíveis conexões se dão entre estas duas realidades? Neste capítulo, delineamos um elo possível para a compreensão desta questão tomando por guia o semblante da *alteridade* - "aspecto mais libertador, e portanto, mais atraente do pensamento pós-moderno" (HARVEY, 2009, p. 52).

Ao colocarmos uma lente analítica sobre periferias e infâncias, observamos que ambas se articulam no bojo das assimetrias sociais, concernentes aos regimes político-econômicos do capitalismo contemporâneo, que operam lógicas de exclusão e marginalidade, mas que também ensejam jogos de disputa pelo poder. Nesse sentido, estes *outros* se empenham em alcançar novos espaços de representatividade e outros modos de existência, que não mais se vinculem a pensamentos universais e simplistas, pois, como argumenta Harvey (2009, p. 52): "a ideia de que todos os grupos têm o direito de falar por si mesmos, com sua própria voz, e de ter aceita essa voz como autêntica e legítima, é essencial para o pluralismo pós-moderno".

À vista disso, as reflexões apresentadas a seguir buscam ressaltar, também, os conflitos que registram as experiências destas categorias sociais plurais, que integram esta noção de alteridade, sobretudo no que toca ao contexto comunicacional.

1.1 Polissemias sobre a noção de periferia

Pensar a periferia em sua polissemia existencial é assumir as complexidades incutidas nesta noção. Com efeito, a própria definição etimológica da palavra[15] possibilita uma visão multifacetada do termo, à medida que se revela como "o que está ou se move ao redor; o que circunda um determinado núcleo". Trata-se, nesta linha de pensamento, de um conceito cuja etimologia está intrinsecamente relacionada à formação e organização social; transpassada

[15] A palavra periferia é derivada do grego *periphéreia* (*peri = em torno; phere = levar; em adição ao sufixo ia*). Disponível em: <http://www.etimo.it/?term=periferia>. Acesso em: 25/12/2016.

pelas experiências do tempo e do espaço nas quais se inscreve, sendo, portanto, impossível fixar-se em uma única explicação.

Desse ponto de partida, avançamos na busca pelo entendimento das polissemias sobre a noção de periferia, explorando, então, alguns de seus principais desdobramentos semânticos na contemporaneidade. A esse respeito, cabe-nos resgatar uma das principais compreensões concernentes ao termo, tomado como matriz analítica para caracterizar os processos de dominação das potências mundiais. Esta acepção vincula-se diretamente com os embates enrijecidos pela globalização[16], nos quais os "países centrais" - isto é, as nações europeias, norte-americanas, além do Japão - buscam a afirmação da hegemonia econômica e política frente às *periferias do sistema capitalista mundial,* ou seja, os países ditos "subdesenvolvidos" ou de "terceiro mundo" (SANTOS, 2001).

Não obstante a esta concepção dualista, outra compreensão possível sobre periferia se revela atrelada ao sentido de descentramento espacial, originário das análises sociológicas e geográficas sobre o desenvolvimento urbano dos países[17] (TORRES; MARQUES *et al.;* 2003). Neste contexto, a periferia se articula por meio de uma lógica dicotômica, em oposição ao centro e a tudo o que lhe constitui, aliando-se à ideia de segregação e exclusão, social e urbana (CALDEIRA, 2000; ROLNIK, 2010).

Conforme explica Caldeira (1997), o modelo dicotômico centro-periferia foi utilizado, por muito tempo, como uma chave explicativa para pensar a produção e a apropriação dos espaços da cidade. Isso porque, historicamente, os processos de urbanização, realizados sem o devido planejamento, propiciaram a formação fragmentada e desigual dos espaços urbanos, caracterizada pela polarização de classes e pela falta de equidade na distribuição de serviços públicos. Assim,

---

[16] Neste contexto, tomamos por referência as reflexões de Milton Santos sobre a globalização, com especial atenção para os estudos deste autor na obra *Por uma outra Globalização* (2001).

[17] Esta ideia vincula-se ao período de crescimento industrial, que propulsionou o aceleramento do processo de urbanização do Brasil, na década de 1970. A configuração urbana nesta época pautava-se por um modelo radial-concêntrico, no qual supunha-se a concentração econômica a partir do centro em direção à periferia da cidade. Nestas condições, no centro concentravam-se as indústrias, os melhores equipamentos de infraestrutura urbana, bem como as moradias das classes mais abastadas; ao passo que as margens das cidades eram ocupadas pelas classes populares, comumente constituídas pelos operários e trabalhadores, que se distribuíam em loteamentos irregulares, de baixo custo, em áreas sem serviços públicos e marcadas pela precariedade, denominadas como periferias (CALDEIRA, 1997; ROLNIK, 2010; TORRES; MARQUES *et al.,* 2003).

> [...] grandes distâncias separavam diferentes grupos sociais: as classes média e alta ocupavam os bairros centrais e bem-equipados em termos de infra-estrutura [sic] urbana, enquanto os pobres habitavam a precária periferia. (CALDEIRA, 1997, p. 156)

Por conta dessa precarização, endossada pela segregação urbana e social, atribuiu-se à noção de periferia os sentidos de marginalidade e exclusão, referendados em estudos acadêmicos, no domínio midiático, e, também, no senso comum. Sob as lentes de Loïc Wacquant (2005; 2006), estes elementos são fruto da perversidade do regime capitalista vigente, cujas lógicas sociais, econômicas, políticas, e, inclusive, midiáticas, determinam quem será relegado, como, onde e por quanto tempo. Nessa esteira, os "párias urbanos" (WACQUANT, 2005; 2006), isto é, os pobres "fracassados" e os demais grupos minoritários, são isolados e agrupados em "zonas deserdadas da cidade", locais associados ao perigo, à violência e ao abandono.

A perspectiva delineada por Wacquant (2005; 2006) para pensar sobre a marginalidade e exclusão urbana, especialmente em contextos periféricos, enseja o que o autor preconiza como estigma territorial. Esta proposição bebe do conceito elaborado por Erving Goffman (2004), mas vincula-se com as experimentações dos espaços urbanos, sobretudo das margens da cidade. Nas palavras de Wacquant (2006, p. 28), o estigma territorial

> [...] apresenta propriedades parentes das que advêm dos estigmas corporais, morais e tribais, e coloca dilemas de gestão da informação, da identidade e das relações sociais totalmente similares, apesar de ostentar também propriedades distintivas. (WACQUANT, 2006, p. 28)

Nesta linha de raciocínio, o autor afirma que as mazelas sociais que acometem, por vezes, as periferias urbanas, são reiteradas como *máculas localizadas* que demarcam e legitimam a segregação, e, por corolário, a estigmatização dos habitantes destes espaços.

Em confluência com as reflexões de Wacquant (2005; 2006), Raquel Rolnik (2010, p. 35) pontua que o estigma atribuído à periferia parte, sobremaneira, "do olhar de alguém que não vem de lá, que não vive lá", sendo, portanto, um olhar estrangeiro e distanciado do cotidiano verdadeiramente vivido neste espaço urbano, que não se esgota nas visões de precariedade e pobreza. Em interlocução direta com Rolnik (2010), recorremos novamente a Wacquant, especialmente quando o autor assevera:

> Que esses lugares estejam ou não deteriorados, sejam ou não perigosos e a sua população seja ou não essencialmente composta de pobres, minorias e estrangeiros, tem pouca importância, no fim de contas: a crença preconceituosa de que assim são basta para engendrar consequências socialmente nocivas. (WACQUANT, 2006, p. 29)

Para os autores, uma saída possível para a reversão ou minimização destas marcas simbólicas estaria, então, na abertura de outras representações da periferia que sejam mobilizadas pelos próprios atores sociais periféricos. A esse respeito, o tópico subsequente a esta argumentação irá explorar, com mais afinco, esta discussão.

Por ora, interessa-nos observar que estas formatações conceituais de periferia, sumarizadas nesta passagem inicial de nossa jornada investigativa, desdobram-se, com ênfase, à partida dos mecanismos estruturais ou de natureza socioeconômica. Tais leituras têm sido, cada vez mais, tensionadas, especialmente pelos estudiosos das ciências sociais, à medida em que se pautam pelo viés espacial que unifica e submete a periferia a uma ideia homogeneizante, negligenciando, também, outros aspectos que atravessam as realidades da exclusão, da segregação e a ideia mesma da alteridade.

No que toca a esta problematização, Patrícia Birman (2013) sublinha que a lógica dicotômica centro-periferia, de grande ressonância nos discursos acadêmicos e da mídia, tornou-se insuficiente para pensar a questão urbana no contexto atual, e por isso vem sendo gradativamente questionada, em face do reconhecimento da heterogeneidade das relações sociais e da produção dos espaços construídos como "periféricos". De acordo com a autora, "[...] outros conflitos, novas tramas e linguagens revelam elos inusitados entre o que candidamente supúnhamos estabelecido e separado por fronteiras sólidas, hoje submetidas a reinvenções permanentes" (BIRMAN, 2013, p. 8).

De fato, as fronteiras espaciais que segregavam a periferia às margens da cidade já não se sustentam como em tempos anteriores. Segundo Torres e Marques (*et al.,* 2003), nos dias de hoje, os espaços periféricos se espraiam em bairros centrais, bem como "enclaves fortificados" de classes mais abastadas (CALDEIRA, 2000) são erguidos em áreas distantes do centro, esfacelando a dualidade da cidade, sobretudo a ideia de polarização entre pobres e ricos. De maneira similar, observa-se que a marginalização e exclusão atribuídas à periferia, principalmente pela falta de acesso a serviços públicos, tem sido amenizada pela implantação de políticas públicas voltadas à melhoria e à qualidade de vida de seus habitantes.

Por extensão, Caldeira (2014) elucida que, nos últimos anos, a ideia de imobilidade e restrição dos atores sociais periféricos aos espaços da cidade já não condiz com o cotidiano vivenciado na atualidade, posto que os sujeitos das bordas alimentam o desejo de circular e experimentar a cidade, transgredindo e forjando sua presença em espaços ora exclusivos a uma classe social. Partilhando destas acepções, retomamos as argumentações de Torres e Marques (*et al.,* 2003, p. 99) para dizer que:

> Em vários aspectos, esses processos contribuíram para a diferenciação dos grupos sociais urbanos pobres e seus territórios, fazendo das periferias (bem como das favelas) um fenômeno cada vez mais heterogêneo. Essa dimensão introduziu novos desafios conceituais e analíticos visto que, ao contrário dos anos de 1970, a simples classificação de um espaço como periferia já não nos permite prever os conteúdos sociais associados à moradia no local. (TORRES; MARQUES *et al.,* 2003, p. 99)

A concepção de "periferias", entendida em sua heterogeneidade e pluralidade de sentidos, possibilita outros olhares para o termo, que não mais se reduz aos aspectos de precariedade, marginalidade, segregação ou exclusão. O rompimento destes paradigmas também modifica a própria condição dualista e dicotômica entre centro-periferia, que, por vezes, coloca esta última no plano da subalternidade.

À vista desta abertura plural e heterogênea, é possível conceber outra noção sobre periferia para além do seu recorte espacial, mas por vias das produções socioculturais nela instituídas. No que se refere a este assunto, Frúgoli Jr. (2005) afirma que os estudos antropológicos que perspectivaram a periferia à luz de seus fenômenos microssociais, com enfoque nas dimensões cotidianas, mobilizações e agenciamentos, políticos e culturais, contribuíram para a construção de uma outra abordagem teórica sobre o termo. Por este prisma, a periferia desloca-se do caráter evocativo único sobre a pobreza e a falta que a define, para ser contemplada, também, a partir de expressões musicais, audiovisuais e literárias, cujas elaborações estéticas singularizam aspectos do dia-a-dia concernentes a este espaço urbano.

Com base nesta mirada social e antropológica é que se esboça a compreensão de "cultura da periferia", categoria conceitual utilizada por muitos teóricos[18] que, em linhas gerais, diz respeito ao:

[18] A esse respeito, destacamos as reflexões de Nízia Villaça (2011); Hermano Vianna (2006) e Livia de Tommasi (2013).

> [...] conjunto de produções simbólicas e materiais que é produzido e reproduzido constantemente, por meio do qual se organizam formas de sociabilidade, modos de sentir e pensar o mundo, valores, identidades, práticas sociais, comportamentos coletivos, etc.; e que caracteriza o estilo de vida dos membros das classes populares que habitam em bairros periféricos. (NASCIMENTO, 2010, p. 219)

Embora exerça um teor valorativo sobre as características eminentes das periferias, a ideia de cultura e sua interligação nestes contextos urbanos não determinam uma essência ou um caráter de autenticidade ou "pureza periférica". Como bem lembra Nascimento (2010, p. 219), as produções advindas dos sujeitos que integram este espaço urbano transitam e dialogam com diversas referências, inclusive, de classes sociais diferentes, de inovações tecnológicas ou de representações de outros espaços da cidade. Corroborando com esta reflexão, Villaça (2011) acrescenta que um dos grandes desafios em estudos que perspectivam as periferias urbanas reside, justamente, na recusa desses olhares pré-formatados, uma vez que as periferias exprimem um potencial criativo em suas expressões culturais que explode enquadramentos e categorias tradicionais, a exemplo do binômio centro-periferia.

Beneficiando-se das incursões delineadas sobre esta categoria conceitual, longe de alcançar o esgotamento sobre o assunto, iremos aprofundar nossa compreensão em torno das imbricações e negociações deste conceito no campo comunicacional, especialmente no que tange às dinâmicas midiáticas, na próxima seção deste capítulo. Isso porque, ao realizar esta iniciativa, evidenciamos que as polissemias inerentes à noção de periferia, sumarizadas nesta argumentação, influem, significativamente, nas formas de representar e projetar o periférico nos contextos midiáticos. Analogamente, a observância deste processo nos permite atentar para novas construções narrativas sobre os espaços urbanos periféricos, potencializadas, também, pelas transformações sociais, políticas e econômicas, vivenciadas na década de 2000 e reverberada nos modos de vida dos atores sociais das periferias do Brasil.

1.2 Processos de visibilidade midiática e consumo do periférico

Tomando por referência as reflexões tecidas anteriormente, a periferia, entendida em sua pluralidade e complexidade existencial, revela-se como um conceito relacional, pois abarca

as transformações espaciais, sociais, econômicas, políticas e culturais do seu tempo. Esta relação, mutável e transitória, é refletida também em sua construção midiática - sobretudo nas mídias massivas - sendo esta comumente conjugada de maneira pendular: ora empenhada pelos estigmas territoriais ou relegada à invisibilidade; ora pautada pela celebração cultural que bifurca em abordagens sobre o exotismo e a singularidade deste *outro*.

Conforme elucida Cristina Teixeira Vieira de Melo (2006), o caráter atribuído às periferias nas produções midiáticas, do telejornalismo às novelas e seriados televisivos, valeu-se, por muito tempo, da ideia de um espaço violento, território da desordem e da pobreza, dominado pela criminalidade e pelas drogas. Por corolário, os sujeitos que habitavam as periferias urbanas sofriam, com frequência, as consequências decorrentes dos estigmas territoriais (WACQUANT, 2005; 2006), uma vez que as representações midiáticas[19] preconizavam as mazelas sociais e negativavam os espaços periféricos, conferindo-lhes uma aura de perigo e ameaça constante.

Endossando esta discussão, Ana Lúcia Enne e Mariana Gomes (2013) observam que o lugar de marginalidade instituído midiaticamente à periferia também lhe negou, em certos momentos, o direito à fala. Isso implicaria, então, em um silenciamento da própria existência das periferias nos circuitos midiáticos, principalmente os massivos, ou em recortes e planos de representação retratados à distância, à luz de seus observadores externos, eximindo o direito de significar este espaço a partir da percepção dos seus sujeitos:

> Quando pensamos nas construções discursivas acerca de determinado espaço físico, as favelas ou a Baixada Fluminense, por exemplo, sabemos que o discurso hegemônico tende a fixar os sentidos elegendo sobre o que falar, de que modo falar, como enquadrar, o que deve ser destacado ou suprimido na criação representacional. Da mesma forma, silenciar sobre a própria existência ou de recortes dessa existência tem poder no existir. Assim, a luta discursiva em torno do "falar sobre" nos conduz a esses aspectos: é preciso falar de favelas, de periferias, da Baixada, de lugares excluídos discursivamente, não silenciá-los. É preciso dar voz aos que habitam esses espaços. Mas de que favelas, de que Baixada, de que periferias, falaremos? Ou permitiremos, "nós", hegemonia discursiva, que "eles", os que na periferia habitam, falem? Neste sentido, não é importante, dentro das estratégias de luta, somente falar sobre determinado lugar, mas ter direito a participar dos trabalhos de enquadramento, memória,

[19] A noção de representação nos contextos midiáticos tomada ao longo de nosso diálogo conflui com as proposições de João Freire Filho (2004, p. 45), quando a entende como "[...]o uso dos variados sistemas significantes disponíveis (textos, imagens, sons) para "falar por" ou "falar sobre" categorias e grupos sociais, no campo de batalha simbólico das artes e das indústrias da cultura".

> identidade e projeto sobre e para aquele lugar. Neste processo, a autoridade de quem fala se torna questão fundamental [...]. (ENNE; GOMES, 2013, p. 47)

Como bem argumentam as autoras, não se trata, somente, de garantir um espaço discursivo, mas de assegurar que este espaço permita que se fale "de dentro", de uma atuação conduzida nos termos e valores concernentes aos atores sociais periféricos, ou seja, despojada de filtros e enquadramentos hegemônicos. Nessa visão, Melo (2006, p. 74) complementa que este jogo pela visibilidade midiática evidencia uma forte disputa pelo "controle das representações sociais", à medida que se reconhece que elas são capazes de influir, positiva ou negativamente, no cotidiano de quem vive às margens da cidade. Nestas condições, alcançar o patamar de participação e interlocução direta da periferia nos contextos midiáticos é, sem dúvida, um dos grandes desafios dos sujeitos periféricos[20].

No cerne deste cenário de lutas por espaços de visibilidade, o consumo emerge como estratégia e lugar por excelência para ganhar notoriedade e dignidade social; um passaporte para o exercício da cidadania, até mesmo a comunicativa (CANCLINI, 2008). Esta acepção está intrinsecamente relacionada ao panorama das periferias urbanas brasileiras e suas imbricações no campo midiático, pois sua inserção nas práticas de consumo corroborou, significativamente, para que outras narrativas possíveis sobre os espaços urbanos periféricos fossem esboçadas pelas produções midiáticas, caracterizando um processo de "redescoberta" da periferia pela mídia nacional (ENNE; GOMES, 2013, p. 46).

A esta "redescorberta", atrela-se o fato de que, nos últimos anos, especialmente durante as gestões do governo Lula e à primeira administração de Dilma Rousseff, o país vivenciou inúmeras transformações no que tange aos aspectos sociais, políticos e econômicos, que possibilitaram a mobilidade ascensional de praticamente todos os estratos sociais do país[21]. A esse respeito, o teórico e economista Marcio Pochmann (2011, p. 15) argumenta que, entre os períodos de 2004 e 2010, a dinâmica expansionista de produção – que contribuiu para

---

[20] Esta discussão espraia-se, também, nas reflexões do próximo capítulo desta dissertação, especialmente no tocante ao tópico sobre as *estratégias de visibilidade periférica no funk ostentação*, no qual tomamos esta problematização à luz do conceito de *cidadanias comunicativas.*

[21] Cabe-nos sublinhar que na atual conjuntura brasileira, muitos mecanismos sociais conquistados nos últimos anos vêm sofrendo retrocessos e estão comprometidos, sobretudo por conta dos escândalos de corrupção e instabilidade política instaurada pelo *impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff.

a formação de novos postos de trabalho – articulada à implantação e reordenação de políticas públicas voltadas à seguridade e assistência social, contribuíram para "[...] estabelecer um novo padrão de mudanças sociais no Brasil", cuja ascensão "[...] aponta para alterações na identidade social mais inclusiva".

Tais proposições referem-se à criação de novas medidas de enfrentamento à pobreza no país, culminando na redução da miséria e da fome[22]; programas sociais com vistas à moradia e à concessão de crédito[23]; o aumento do poder aquisitivo da população[24] e, consequentemente, o crescimento das práticas de consumo; além de investimentos e apoio ao acesso à educação superior[25]. Nesse caminho, os atores sociais da periferia conquistaram novos espaços urbanos, públicos e privados, como *shopping centers*, aeroportos e universidades. Não por acaso, a periferia migrou das páginas e colunas policiais para protagonizar grandes reportagens de comportamento e economia, a exemplo do especial da Revista *Veja*, de 29 de janeiro de 2014, que apresentou a "República Federativa da Periferia do Brasil", constituída por 155 milhões de pessoas que comprariam mais do que a Suíça e a Holanda.

---

[22] Segundo o Relatório das Nações Unidas, publicado em 2015 pelo Plano das Nações Unidas para o Desenvolvimento – PNUD –, o Brasil tornou-se referência internacional com relação a erradicação da pobreza extrema e da fome: "Isso porque, enquanto o mundo conseguiu reduzir a pobreza extrema pela metade – de 47%, em 1990, para 22%, em 2012 – o Brasil, no mesmo período, erradicou a fome e fez com que a população extremamente pobre do País caísse para menos de um sétimo do registrado em 1990 (de 25,5% para 3,5% em 2012)" (PNUD, 2015, s/p.). Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2015/09/brasil-e-exemplo-na-reducao-da-pobreza-segundo-relatorio-da-onu>. Acesso em: 02/01/2017.

[23] A exemplo do programa de habitação popular "Minha Casa, Minha Vida". Mais informações em: <http://www.minhacasaminhavida.gov.br/>. Acesso em: 02/01/2017.

[24] Na Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio (PNAD), realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), entre 2009 e 2011, o rendimento médio mensal do brasileiro registrou um aumento de 8,3%. Na pesquisa, foi constatado ainda que os rendimentos cresceram mais entre os pobres do que entre os mais ricos, atenuando a diferença de classes no país e potencializando as práticas de consumo. Disponível em: <http://exame.abril.com.br/brasil/crescimento-de-renda-aumenta-poder-de-compra-do-trabalhador/>. Acesso em: 04/01/2017.

[25] Neste contexto, destacamos o Programa de Financiamento Estudantil (FIES), além do Programa Universidade para Todos (PROUNI).

Em consonância com esta nova realidade do país[26], as produções midiáticas, especialmente as televisivas, reinventaram-se no modo de conceber a periferia, partindo, então, de outras perspectivas que privilegiassem os hábitos cotidianos, bem como as manifestações culturais empreendidas nos espaços construídos como periféricos. Neste contexto, é oportuno sublinhar que estas novas criações representacionais, contempladas em programas de entretenimento, novelas e seriados, configuram-se não apenas como uma iniciativa de exaltação e celebração das produções inscritas nas periferias, mas, também, como uma mirada mercadológica, em função da potencialidade de consumo das populações periféricas do país.

Não obstante a esta aferição, é possível observar os investimentos recentes do Grupo Globo - o maior conglomerado midiático do país - em atrações pautadas pelas práticas cotidianas das periferias brasileiras. A título de exemplo, convém destacar algumas das principais produções da emissora televisiva deste grupo que fizeram sucesso, como o seriado *Antonia*[27] (2006) e o programa *Esquenta!*[28] (2011-2017), que contaram, inclusive, com

[26] Que perdurou até meados de 2014, ainda durante a gestão de Dilma Rousseff (GARCIA, 2016) - sendo, portanto, anterior ao processo de *impeachment* e à crise institucional vivenciada até o momento do término desta dissertação.

[27] Veiculado em 2006 e 2007 pela Rede Globo de Televisão, esta trama narrou o cotidiano de quatro mulheres negras que habitavam a comunidade da Vila Brasilândia, periferia de São Paulo, e que lutavam para realizar um sonho comum: viver do rap (MEMÓRIA GLOBO, 2015). O seriado teve inspiração no filme homônimo da diretora Tata Amaral, e contou com a co-produção da O2 Filmes e com a direção de Fernando Meireles, também produtor da minissérie *Cidade dos Homens.* De acordo com a pesquisadora Ananda Stucker (2009), a narrativa de *Antonia* concebe o universo feminino, perspectivando *a priori* a mulher negra brasileira, e o seu cotidiano em contextos periféricos urbanos.

[28] Idealizado por Hermano Vianna e comandado por Regina Casé, o programa *Esquenta!*, adentra na programação televisiva da Rede Globo valendo-se de práticas discursivas e criações representacionais "[...] atreladas a celebração da diversidade como valor positivado", a partir do lema "O que o mundo separa, o *Esquenta!* junta" (OLIVEIRA, 2014, p. 1). O programa, que conta com artistas de diversas comunidades do Rio de Janeiro, além de figuras consagradas na música e na teledramaturgia, foi ao ar pela primeira vez em janeiro de 2011, na programação especial de férias da Rede Globo. Os bons índices de audiência e a popularidade da atração fizeram com que a emissora realizasse novas temporadas ao longo de 2012 e 2013 para que, no ano seguinte, o programa entrasse definitivamente na grade fixa da Rede Globo, sendo exibido aos domingos, a partir das 13h.

artistas de comunidades em seus elencos; além da novela *I love Paraisópolis*[29], no ar em 2015, que teve como título o nome de um bairro periférico de São Paulo.

De fato, a existência de outras narrativas sobre e da periferia nos domínios midiáticos massivos contribuiu para desarticular as tradicionais alusões desta condição urbana, que partiam, principalmente, da violência, da pobreza e da criminalidade, esfacelando também a ideia de que às margens não haveria nada além das mazelas sociais. Entretanto, faz-se necessário registrar que, em algumas produções midiáticas, ainda há recorrência de representações estereotipadas ou atreladas a um sentido de exotismo sobre as práticas sociais e culturais das periferias. A esse respeito, os estudos de Ohana Boy Oliveira (2015) sobre o programa *Esquenta!,* citado anteriormente em nossa argumentação, confluem para pensar sobre esta questão, dado que a autora evidencia a existência de ambiguidades nas representações do periférico nesta atração, que transitam entre a subversão de estigmas e a reiteração de estereótipos de classe, cristalizados em representações caricaturais e humorísticas.

Com base nesta problematização, coadunamos com as reflexões de Jesús Martín-Barbero (1997) quando assevera que o grande desafio do campo comunicacional – tomado pela perspectiva das mediações – não se reduz à questão da promoção de espaços de visibilidade em prol da diversidade. Trata-se, também, de como são realizadas e mobilizadas as abordagens concernentes a estes *outros* (periféricos, gays, mulheres, índios, etc.), sem simplifica-los ou neutraliza-los em esquemas homogeneizantes, que se supõe como modo de aproximação, mas que acabam promovendo o distanciamento e a fortificação das relações de alteridade. Nesta linha de pensamento, o autor tece a seguinte provocação:

> Não é com imagens baratas e esquemáticas dos indígenas, dos negros, dos subdesenvolvidos, dos primitivos que a imensa maioria dos discursos dos meios de comunicação - especialmente da televisão – nos aproximam dos outros? E de forma parecida funciona o mecanismo de distanciamento: o

[29] Tendo como ambientação uma das maiores comunidades periféricas do Brasil – Paraisópolis – localizada na zona sul de São Paulo, a trama retrata a vida de Marizete, interpretada por Bruna Marquezine, que se apaixona pelo arquiteto Benjamin, vivido por Mauricio Destri, personagem que mora no luxuoso bairro do Morumbi. Para além dos contrastes de classe social e espaço urbano, os autores Alcides Nogueira e Mário argumentam, em entrevista ao portal UOL Entretenimento (2015), que a novela busca enfatizar as interações e possíveis semelhanças desses universos. Adicionalmente, os autores destacam: "Nossa novela tem todo o caldeirão que forma São Paulo, e acho natural ter uma comunidade. Ignorar isso hoje em dia é ignorar uma parte significativa do estrato social e desconhecer a realidade do nosso país. Essas comunidades são muito presentes. Temos que ficar atentos ao que vem delas e promover essa troca".

> outro torna-se exótico, é folclorizado em um movimento de afirmação da heterogeneidade que ao mesmo tempo que o torna interessante o exclui do nosso universo, negando-lhe a capacidade de interpelar-nos e de questionar-nos. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 41)

Se, por um lado, a periferia ainda se encontra sujeita a certos tipos de representação e enquadramentos nos circuitos midiáticos massivos, por outro, cada vez mais os sujeitos constituintes desses espaços fomentam outros modos de significar suas experimentações urbanas. Sobre este assunto, o poeta Sérgio Vaz, referência no tocante à produção cultural da periferia na contemporaneidade, em entrevista ao documentário *A vida do lado de cá*[30] (2012), produzido pela rede cultural de mesmo nome, argumenta que "sair na Globo" já não é um desejo tão latente do periférico quanto há 20 anos atrás. Isso porque o desenvolvimento de outras formas de comunicação, sobretudo das mídias digitais, possibilitou que os atores sociais das periferias criassem novas instâncias de produção e divulgação de suas práticas culturais – a exemplo de vídeos, agências de notícias, blogs, sites, festivais de música e literatura, etc. –, projetando-os em grandes epicentros midiáticos, como a internet, e, por conseguinte, em suas comunidades de origem.

Em sinergia com esta acepção, Daniela Zanetti (2008) explica que o desenvolvimento de produtos culturais elaborados e divulgados aos moldes e condições dos sujeitos periféricos, configura-se, também, como uma forma de valorização e auto-representação da periferia. Nesse sentido, a pesquisadora destaca a potencialidade da linguagem audiovisual, muito explorada pelos jovens moradores de comunidades periféricas, nos formatos de curtas, documentários, filmes, videoclipes de música, entre outros. Nas palavras de Zanetti (2008, p. 8):

> [...] esse jogo de representações e essa busca pela visibilidade cada vez mais são perpassados pela linguagem audiovisual e suas especificidades estéticas e narrativas. [...] um aspecto evidenciado nos discursos que acompanham a produção audiovisual de periferia – através de folders, catálogos, sites, blogs, listas de discussão, etc. – é o direito à "autorepresentação", a possibilidade de indivíduos e coletivos da periferia de exercer maior controle sobre suas próprias representações, de modo a refutar aquelas consideradas "erradas" ou não satisfatórias, como os estereótipos (geralmente negativos) e as distorções.

[30] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PAVGjuhV3LI>. Acesso em: 05/01/2017.

Assim, novos circuitos de produção e circulação são moldados na periferia com vistas à visibilidade e projeção do periférico, bem como de suas manifestações artísticas-culturais. A criação de outros espaços discursivos e representacionais, tanto no âmbito massivo como nas bordas e epicentros midiáticos, alinha-se, também, com a crescente inserção das práticas de consumo nos contextos periféricos, pois, como bem argumenta Canclini (2008, p. 62), "consumir é participar de um cenário de disputas por aquilo que a sociedade produz e pelos modos de usá-lo".

Em fins desta reflexão, cabe-nos sublinhar que as proposições registradas nesta seção são de suma importância para as discussões que prosseguem este capítulo. Ao direcionar nossos olhares para o funk brasileiro e, por extensão, à vertente da ostentação, frutos deste *outro-periferias,* visualizamos o despontar desta luta intermitente por legitimação e visibilidade midiática do periférico. Por certo, os reflexos desta batalha serão encontrados, também, nas vivências deste *outro-criança,* protagonista da pesquisa em questão. Os diálogos que sucedem esta argumentação perspectivam, então, uma aproximação teórica com essa outra dimensão de alteridade que compõe este estudo.

1.3 Paradigmas da infância e seus desafios em contextos de vulnerabilidade social

Ter infância e ser criança. Prerrogativas que principiam a existência humana, tomadas como lugar-comum designado aos pequeninos de estatura e iniciantes da vida. A princípio, termos simples e universais, mas à medida que colocamos uma lente de aumento sobre estas noções, verificamos uma série de atravessamentos e complexidades que obstruem visões essencialistas e totalizantes sobre o assunto. Em face desta provocação, questionamo-nos: o que significa a infância? E ser criança na contemporaneidade? E experimentar todos esses sentidos no bojo das lógicas capitalistas de exclusão, que cultivam as desigualdades sociais e propiciam contextos de vulnerabilidade?

De fato, as produções existentes que exploram a concepção da infância, sobretudo no tocante aos estudos da história e da sociologia, apontam para o seu surgimento a partir do

século 18, sendo esta, portanto, uma invenção da modernidade (ARIÈS, 1981). A esse respeito, os estudos do historiador francês Philippe Ariès (1981), instituídos na obra *História Social da Criança e da Família,* configuram-se como os pilares desta compreensão. Isso porque ao empenhar análises iconográficas e documentais detidas entre os séculos 12 e 17, o autor constatou a inexistência de um caráter constitutivo de infância, isto é, a ausência de suas características e necessidades próprias, peculiares com relação aos aspectos adultos. A aproximação com uma ideia de infância seria forjada, então, à luz das transformações familiares, sociais, políticas, econômicas e educacionais ocorridas na Europa, que marcaram a passagem de transição da Idade Média para a sociedade moderna.

Dessa forma, a compreensão da infância não advém desde sempre, mas constituiu-se como uma construção social e histórica do Ocidente, o que não implica dizer que a criança só existiu a partir desta ruptura – pelo contrário. Como elucida a antropóloga Clarice Cohn (2005), o que se detém desta aferição é a tomada de sentido das particularidades desses atores que, anteriores à concepção da infância, eram vistos como "adultos em miniaturas".

Aliás, o reconhecimento do estatuto diferencial da infância, explicitada no trabalho seminal de Ariès, desdobrou-se em diversos estudos científicos do campo da sociologia no mundo, que esboçou um primeiro olhar sobre a infância como objeto de reflexão a partir das teorias de socialização[31] (CORSARO, 2011).

Sobre este ponto, o sociólogo da infância William Corsaro (2011, p. 20) explica que tais estudos foram consubstancialmente influenciados pelas correntes teóricas da psicologia do desenvolvimento, cujas reflexões recaíam sobre análises comportamentais e individuais. Dessa maneira, a infância era tida como uma fase geracional, sobre a qual os adultos realizavam uma ação de transmissão cultural, almejando à preparação da criança para o futuro, de modo que ela se torne um "membro competente e contribuinte" à sociedade.

Nesta linha de raciocínio, a criança desempenhava um papel passivo e totalmente subordinado às iniciativas dos adultos, reiterando a ideia do *infante* – aquele que não tem direito à fala. Dada a sua mudez, ocasionada pela ordem hierárquica do discurso, a criança era relegada às margens da sociedade, não sendo considerada como um agente atuante na

[31] A esse respeito, destacam-se os estudos dos sociólogos Talcott Parsons e Robert F. Bales (1955); e Émile Durkheim (1972).

construção social. Analogamente, Corsaro (2011) ainda complementa que, nesta concepção teórica, a criança era tomada como uma potencial ameaça à sociedade, e, por esta razão, tornava-se imprescindível submetê-la aos processos de internalização de regras e condutas, garantindo, assim, o controle e o bem-estar social.

Sob este viés funcionalista e determinista, o autor assevera algumas críticas no que tange aos estudos da socialização, pois estes modelos explicativos se detinham em uma

> [...] preocupação excessiva nos resultados da socialização, pela subestimação das capacidades ativas e inovadoras de todos os membros da sociedade e por sua negligência em relação à natureza histórica e contingente da ação social e da reprodução. (CORSARO, 2011, p. 21)

Em outras palavras, estas chaves analíticas recaíam em uma simplificação da criança e negligenciavam a infância como integrante da estrutura social. Endossando a discussão, o pesquisador português Manuel Jacinto Sarmento (2008, p. 5) tece a seguinte reflexão:

> O conceito de socialização, constitui, mais do que um constructo interpretativo da condição social da infância, o próprio factor [sic] da sua ocultação: se as crianças são o "ainda não", o "em vias de ser", não adquirem um estatuto ontológico social pleno – no sentido em que não são "verdadeiros" entes sociais completamente reconhecíveis em todas as suas características, interactivos [sic], racionais, dotados de vontade e com capacidade de opção entre valores distintos – nem se constituem, como um objecto epistemologicamente válido, na medida em que são sempre a expressão de uma relação de transição, incompletude e dependência.

A real necessidade de tensionar estas compreensões sobre a infância e complexificá-las, levando em consideração a atuação e contribuição da criança para a construção da sociedade, propiciou a criação de outros trabalhos acadêmicos que, por corolário, deram ensejo a um campo de estudos direcionado ao assunto, denominado *sociologia da infância*[32].

Diferentemente das formulações comportamentais da psicologia e dos aspectos de socialização preconizados pelos estudos sociais clássicos, este campo de pesquisa propõe o entendimento da infância como uma estrutura social, atravessada por uma categoria geracional e construída histórica e socialmente (SARMENTO, 2008). Além disso, a

[32] De acordo com Alan Prout (2010), os estudos da sociologia da infância iniciaram em fins da década de 1970, com grande profusão de trabalhos durante os anos de 1990. A criação deste campo acadêmico é justificada pelo autor haja vista que "[...]a teoria social moderna nunca havia dado muito espaço à infância. A Sociologia da Infância surgia então com uma dupla tarefa: criar um espaço para a infância no discurso sociológico e encarar a complexidade e ambiguidade da infância como um fenômeno contemporâneo e instável" (PROUT, 2010, 733).

sociologia da infância despoja-se da ideia de passividade que condiciona a criança como um "ser em devir", voltada apenas para o futuro, mas a concebe como ator social contemporâneo, co-construtor da infância e da sociedade (SARMENTO; PINTO, 1997; PROUT, 2010; CORSARO, 2011).

> A consideração das crianças como actores [sic] sociais de pleno direito, e não como menores ou como componentes acessórios ou meios da sociedade dos adultos, implica o reconhecimento da capacidade de produção simbólica por parte das crianças e a constituição das suas representações e crenças em sistemas organizados, isto é, em culturas. (SARMENTO; PINTO, 1997, p. 7)

Registra-se, nestas proposições, um movimento de ruptura com os paradigmas que historicamente delimitaram a infância e a criança ao plano da marginalidade, tanto no que toca à sua participação nas esferas sociais quanto em sua contextualização no campo acadêmico. A esse respeito, cabe-nos sublinhar algumas importantes iniciativas que compartilham desta compreensão.

Primeiramente, a composição da infância enquanto categoria estrutural visa reconhecê-la para além de um sentido de transição ou de fase geracional, mas como um espaço social permanente, que reflete as transformações de seu tempo, mas se mantém à proporção que seus agentes são regularmente renovados (QVORTRUP, 2010). Trata-se, nesta linha de pensamento, de considerar a infância por meio de suas continuidades e permanências:

> [...] a infância, enquanto espaço social no qual as crianças vivem, transforma-se constantemente, da mesma forma que a idade adulta e a velhice também se modificam. Essas transformações não podem esconder, no entanto, a *contínua existência e realidade da infância enquanto categoria estrutural*. Em termos estruturais, portanto, ela não é transitória e não é um período; tem permanência. *O desenvolvimento histórico da infância* não acaba com a sua categoria; e a *variabilidade cultural da infância* contemporânea testemunha a favor da sua presença universal. (QVORTRUP, 2010, p. 637, grifo do autor)

Diante do exposto, é possível inferir que a infância, assim como a vida adulta, impacta e é impactada pelas dinâmicas sociais, políticas, econômicas, geográficas, históricas, culturais, etc. Assim, a agência infantil é descoberta e considerada também em outras esferas que não se restringem aos espaços privados e de controle, como a família e a escola, ampliando a participação da criança em novas redes de relações sociais. Tomadas nestas condições, elas são "[...] capazes de produzir mudanças nos sistemas nos quais estão inseridas [...] fazem parte do

mundo, o incorporam e, ao mesmo tempo, o influenciam e criam significados a partir dele" (NASCIMENTO, 2011, p. 41).

Valendo-se desta mirada sobre a infância, as pesquisadoras Márcia Buss-Simão e Eloísa Acires Candal Rocha (2007, p. 186) defendem que esta concepção enseja um pensamento plural sobre a infância, ainda que ela seja esboçada como categoria estrutural. Isso porque, para as autoras,

> [...] as condições sociais concretas da vida das crianças sofrem determinações que passam a constituir de forma diferenciada a própria infância, exigindo o tratamento e a constituição de uma categoria social plural e não mais única. (BUSS-SIMÃO; ROCHA, 2007, p. 186)

Nesse sentido, falar em "infâncias" é considerar os diferentes contextos socioculturais e suas implicações nas vivências cotidianas da criança; é observar, como em uma lente caleidoscópica, os matizes que compõem esta categoria social e estrutural.

Por extensão, este plano conceitual empenha-se em retirar a criança do espectro da incompletude ou da total subserviência e reprodução do universo adulto. Por meio de modelos teórico-metodológicos que visam a obtenção das vozes e percepções infantis, esta corrente teórica evidencia que "as crianças são agentes sociais, ativos e criativos, que produzem suas próprias e exclusivas culturas infantis, enquanto, simultaneamente, contribuem para a produção das sociedades adultas" (CORSARO, 2011, p. 15).

Ao levar em conta estes apontamentos, identificamos um caráter potencialmente político nesta abordagem sobre a infância, bem como na concepção da criança (ABRAMOWICZ, 2011). Isso se justifica ao passo que observamos os esforços de desconstrução de uma hierarquia discursiva, na qual a criança é vista como tábula rasa e o adulto como detentor do saber, para a consolidação de espaços de interlocução entre estes atores sociais, pautados por uma ordem de diferença e não de grandeza, ou seja, "a criança não sabe menos [que o adulto], sabe outra coisa" (COHN, 2005, p. 20, *inserção nossa*).

Aliado a isso, a consideração da infância pelo prisma da dimensão estrutural, induz à integração da criança na sociedade, além de permitir entrever como as dinâmicas sociais afetam e são afetadas por esta categoria geracional. Neste ponto é que se revela o último questionamento delineado no início desta argumentação, que se propõe refletir sobre as inter-relações da infância e da criança no cerne do sistema capitalista vigente.

Com efeito, os arranjos sociais propostos pelo capitalismo contemporâneo ensejam uma sociedade estratificada, e, por corolário, assimétrica (SANTOS, 2001). Nessa esteira, a infância é uma das categorias sociais que mais sofrem com as desigualdades decorrentes deste processo, que acabam por configurar contextos de vulnerabilidade social, a exemplo da comunidade de palafitas onde habitam as crianças que protagonizam esta pesquisa.

Quando falamos em vulnerabilidade social, entendemo-la neste trabalho à luz das reflexões de Abramovay, Castro, Pinheiro (*et al.*, 2002, p. 29), que a definem como:

> [...] o resultado negativo da relação entre a disponibilidade dos recursos materiais ou simbólicos dos atores, sejam eles indivíduos ou grupos, e o acesso à estrutura de oportunidades sociais, econômicas, culturais que provêm do Estado, do mercado e da sociedade. (ABRAMOVAY; CASTRO; PINHEIRO, *et al.*, 2002, p. 29)

Nesta linha de raciocínio, a vulnerabilidade social mobiliza em sua gênese os aspectos da pobreza, da exclusão e do risco. Logo, o direcionamento deste enfoque para a infância reconduz as crianças à posição de subalternidade e invisibilidade, à medida que lhes são tirados os direitos à vida digna e de qualidade, bem como a possibilidade de exercer, plenamente, a agência infantil dentro de seu grupo social.

Endossando esta discussão, os teóricos referendados na citação anterior aferiram em suas pesquisas que os processos de vulnerabilidade nas vivências infantis e juvenis criam fatores que "reduzem a esperança de vida e depreciam a sua qualidade" (ABRAMOVAY; CASTRO; PINHEIRO *et al.*, 2002, p. 69). Inserem-se, nesta afirmação, as questões relacionadas ao trabalho infantil; à prostituição e ao abuso sexual; à violência; às drogas; à desnutrição, entre outros. Para os autores, as crianças submetidas a estas condições são comprometidas tanto em sua forma contemporânea, quanto em sua possibilidade de futuro.

Em sinergia com estas acepções, Sarmento (2002, p. 266) afirma, em tom crítico, que a situação de sofrimento de milhões de crianças, na atualidade, não se deve estritamente à ausência de ações protecionistas ou de políticas públicas dirigidas à infância. O sofrimento advém, sobremaneira, da "profunda desigualdade da sociedade contemporânea que produz a situação da infância", sendo, portanto, uma problemática da ordem dos regimes político-econômicos correntes. Reiterando a argumentação de Sarmento, as pesquisadoras Myriam Salazar Henao e Patricia Botero Gómez (2013) enfatizam que o desenvolvimento e as formas

de agenciamentos infantis são, consubstancialmente, mediados por condições estruturais de diversidade, desigualdade, violência, necessidades e negociações, que, por consequência, também atuam na constituição de subjetividades e da própria identidade da criança.

Valendo-se de todo este percurso reflexivo, as palavras de Anete Abramowicz (2011, p. 21) parecem confluentes com nosso diálogo e referenciais para compreender o contexto que será explorado no tópico a seguir: "[...] uma criança em sua infância traz a complexidade contemporânea naquilo que está no tempo".

1.4 A criança pelas lentes da interface *comunicação e consumo*

Ao pensar o *lócus* social da infância e da criança nas reflexões anteriores, identificamos que, diferentemente do que historicamente se propôs, o seu lugar é o presente, e não somente o futuro; assim como sua atuação não se restringe aos espaços privados, mas, também, alcança as esferas públicas sociais, políticas, econômicas, culturais, etc. E como invenção do seu tempo, a criança participa e carrega em suas vivências as experiências, as narrativas, as crises e incertezas do momento.

Com efeito, estas ideias aplicam-se às análises da interface *comunicação/ consumo* e suas relações com as infâncias. Como bem lembra Maria Aparecida Baccega (2010), a comunicação – entendida tanto em suas formas e aparatos midiáticos, quanto a que acontece por meio das manifestações da cultura popular, por um viés *barberiano* –, emerge nas sociedades atuais como importante instância de socialização e interação, articulando-se em adição (e, por vezes, em sobreposição) às instituições tradicionais como a família, a igreja e a escola. Atravessando as práticas cotidianas dessas agências sociais, surge, também, o consumo, fator interdependente da comunicação, sendo "[...] considerado a marca da sociedade contemporânea, pela sua condição de constituidor de subjetividades, de identidades" (BACCEGA, 2010, p. 30). Nessa direção, as crianças encontram-se profundamente envolvidas neste contexto, de modo que "[...]a infância de nossos tempos parece cada vez mais se constituir e se definir nesse ambiente midiático e *de máquina*" (BORGES, 2007, p. 93).

Sobre esse assunto, convém sublinhar que a preponderância das dinâmicas comunicacionais nas vivências infantis foi impulsionada, sobremaneira, pelas variações das conjunturas sociais ocorridas nos últimos anos. A esse exemplo, cabe-nos destacar as novas configurações familiares; a inserção e consolidação da mulher no mercado de trabalho; a crescente ruptura de vínculos conjugais; o aumento da jornada de trabalho parental; o investimento na institucionalização e privatização do tempo da criança[33]; além das atividades de lazer direcionadas para o consumo (BUCKINGHAM, 2007). Dessa maneira, "intensificam-se as experimentações que as crianças, sozinhas, fazem das mídias. Estas, por sua vez, passam a desempenhar papéis importantes enquanto instâncias de referência e socialização das crianças" (GUEDES, 2014, p. 61).

Articulado a este contexto, convém comentar que as últimas décadas foram marcadas pela criação e profusão de novos suportes midiáticos, como computadores, celulares *smartphones*, *tablets*, aparelhos de sons portáteis etc., que possibilitaram outros modos de produzir, armazenar, disseminar informações e constituir redes de contato. Diante disso, Inês Vitorino Sampaio (2016, p. 220) argumenta que este cenário "[...] não se explica apenas pela ampliação do leque de ofertas midiáticas". Para a autora, trata-se, principalmente, de

> [...] reconhecer que, para além das mudanças acarretadas por cada uma delas, seu maior significado está no processo de convergência midiática que inauguram (Jenkins, 2008), permitindo a confluência de tecnologias, conteúdos, linguagens etc. (SAMPAIO, 2016, p. 220)

Em face desta realidade cambiante e do adensamento das relações comunicacionais – especialmente no que se refere às novas experimentações midiáticas, que influenciam, consubstancialmente, as culturas infantis –, surge um dos principais embates políticos sobre a infância na contemporaneidade. A problemática em questão reside na atribuição de culpa e condenação do campo midiático – e, por extensão, do consumo – pelo esmaecimento das fronteiras geracionais e por ocasionar uma possível "morte da infância" (BUCKINGHAM, 2007).

Esta discussão ganha contornos ainda mais incisivos, visto que o posicionamento das organizações civis, de autoridades, pesquisadores, educadores e pais se encontra cada vez mais

[33] Visando, fundamentalmente, prepará-la para a fase adulta, a saber pelos currículos escolares cada vez mais tecnicistas e funcionalistas (CORSARO, 2011; BUCKINGHAM, 2007).

polarizado: de um lado, apoia-se a hipótese da fragilidade e imaturidade da criança, que se torna facilmente manipulável pela mídia e seus produtos, a exemplo da publicidade; do outro, argumenta-se a partir da ideia de que a criança possui competências para negociar, se defender ou ressignificar os conteúdos midiáticos aos quais é exposta. Atrelado a estas dimensões, temos a ideia da criança consumidora, que se torna "um público potencial" do empenho mercadológico, mas que, também, provoca a preocupação e a atenção da sociedade como um todo, principalmente no tocante aos efeitos desses estímulos comerciais.

Perante esses fatos, Maria Isabel Orofino (2015, p. 371) assevera em uma de suas reflexões que as visões polarizadas situam os estudos sobre as infâncias e os meios de comunicação nos interstícios de um verdadeiro "fogo cruzado", uma vez que, em uma das dimensões, avistamos "os interesses vorazes do mercado que veem a criança como um novo nicho consumidor e mobilizador de vendas" e, na ponta oposta, encontramos

> [...] tanto o moralismo de direita [...] quanto a crítica ortodoxa que não consegue transcender o determinismo econômico em favor de uma compreensão cultural mais revolucionária e transformadora. (OROFINO, 2015, p. 371)

No empenho de explorar tais discursos, resgatamos algumas das principais sustentações empregadas nas discussões, valendo-se das análises críticas de David Buckingham (2007), um dos pesquisadores referenciais dos estudos da infância e da mídia.

De acordo com o autor, uma primeira versão infere que os meios de comunicação, em seus modos cada vez mais convergentes e simplificados de acesso aos pequenos, propiciaram o contato das crianças com temas delicados, a exemplo da violência, do sexo, das drogas e do consumismo[34], provocando, portanto, "indisciplina e comportamentos agressivos", além de "inflamar a sexualidade precoce e de destruir laços sociais saudáveis que poderiam prevenir sua ocorrência" (BUCKINGHAM, 2007, p. 16). Nesta linha de raciocínio, as mídias contribuiriam para a precocidade e a aceleração da criança em assuntos para os quais não estão preparadas, emocionalmente, para lidar. Em adição, a autoridade adulta é abalada a partir do momento em que as crianças tomam conhecimento de conteúdos direcionados ao universo adultocêntrico.

[34] Convém esclarecer que "consumo" e "consumismo" possuem dimensões potencialmente díspares, sendo esta última perspectivada pelo prisma da "mercadorização do consumo", de acordo com Baccega (2010).

Alinhando-se a esta acepção, Buckingham (2007) destaca alguns dos primeiros estudos que se debruçaram sobre esta argumentação, como os livros *Sem tempo para ser criança* e *A criança estressada,* de David Elkind (1981); *A criança sem infância,* de Marie Winn (1984); e o trabalho *O desaparecimento da infância,* de Neil Postman (1999), amplamente difundido entre os estudiosos da comunicação. Estas reflexões confluem à medida que os autores dão ênfase para o poder narcotizante das produções midiáticas e, consequentemente, o declínio das fronteiras geracionais entre crianças e adultos.

Ainda nesta direção, convém sublinhar que o *constructo* da infância nesta abordagem remonta a uma suposta "era anterior da criança", uma "Idade de Ouro da Inocência". Nesse sentido, a criança é concebida como um ser de pureza, indefeso e extremamente volúvel diante das ações e produtos midiáticos.

Para Buckingham (2007, p. 18) o pânico e o moralismo reiterado por esta perspectiva carrega em seu bojo uma "ansiedade mais geral com relação à mudança social que tende a acompanhar o advento de um novo milênio". Da mesma forma, a utilização da expressão "morte da infância" poderia ser entendida como um efeito sintomático da pós-modernidade, reflexo da derrocada do projeto iluminista, cujas ideias de diluição de fronteiras, devoração do sujeito pelas imagens e a fragmentação do eu constituem sua retórica.

Além disso, trata-se de visões que partem, fundamentalmente, dos anseios adultos, em uma iniciativa protecionista que negligencia a voz da criança neste processo:

> É significativo que todas essas propostas sejam dirigidas aos pais: elas ordenam que os *pais* dêem [sic] passos maiores para proteger ou controlar suas crianças, ou para ajuda-las a resistir à influência das mídias. Pouca ou nenhuma ação independente é atribuída às crianças em si. Como em suas relações com as mídias eletrônicas, as crianças são vistas implicitamente como receptores passivos das tentativas adultas de controle e manipulação [...]. Ao negar o papel ativo das crianças na criação de sua própria cultura, e ao concebê-las simplesmente como vítimas passivas, a tese da "morte da infância" garante assim sua própria desesperança. (BUCKINGHAM, 2007, p. 62)

Mesmo levantando críticas sobre esta tese, o autor considera importantes as questões sinalizadas por esta abordagem, uma vez que, de certa forma, nos alertam para as transformações sociais que atravessam a infância contemporânea. Esta ponderação é oportuna no momento em que tomamos como reflexão as implicações dos usos inadequados das várias

mídias, bem como as ingerências aplicadas nas estratégias publicitárias para a comercialização da/para a criança.

A esse respeito, Sampaio (2009, p.16) adverte que a onipresença das narrativas publicitárias nas esferas midiáticas, destinadas ao público infantil, ocasiona a "[...] disseminação de um sistema materialista de valores [...]", cujas consequências envolvem a constituição de identidades, enquadramentos corporais e comportamentais; assim como a construção de hábitos sociais inadequados. Um exemplo singular exposto pela autora refere-se aos aspectos de alimentação infantil:

> Uma implicação da exposição desmedida à publicidade é a construção de hábitos alimentares não-saudáveis. O exemplo do "danoninho", que vale por um "bifinho", é emblemático. Achocolatados, guloseimas, refrigerantes constituem, hoje, o lanche de milhões de crianças, substituindo o doce natural de frutas. Para não falar dos *fast foods* e suas campanhas de venda casada entre produtos de baixo valor nutritivo e personagens queridos do público infantil. A promoção de hábitos alimentares não-saudáveis vincula-se, desta forma, à obesidade infantil, constituindo um problema de saúde pública. (SAMPAIO, 2009, p. 16)

Estas questões trazem à tona a problemática em torno da regulação e/ou proibição das campanhas publicitárias voltadas às crianças. Na reflexão que delineamos aqui, não nos deteremos em tal problematização, mas acreditamos ser conveniente registrar a importância dessa discussão. Compreendemos, assim como Orofino (2015) e Sampaio (2016), que a resolução para esse embate deve privilegiar, também, as falas e percepções das crianças, causa e empenho dessas mobilizações, a fim de que a criação de uma comunicação de qualidade seja feita em comunhão com todos os sujeitos envolvidos – autoridades, organizações da sociedade civil, pais, professores, pesquisadores e, principalmente, os atores sociais infantis.

Isto posto, avancemos para o outro polo de argumentação, que pressupõe uma agência infantil "exacerbada", segundo Buckingham (2007; 2012). Nessa esteira, a criança é vista como um ator social ativo e competente, dada a sua íntima relação com os aparatos midiáticos, como se fosse "dotada de uma forma poderosa de "alfabetização midiática", uma sabedoria natural espontânea [...]" (BUCKINGHAM, 2007, p. 65). Sob estas condições, o campo midiático se revela como forma potencial de emancipação e até mesmo de "libertação" das crianças da ordem hierárquica dos adultos, como explica o autor.

Isso porque a mídia constituiria um espaço para o exercício cidadão dos atores sociais infantis, ao mesmo tempo que se articula como meio de interação social para as crianças. Com base nesse discurso sobre uma possível prática cidadã a partir do contexto midiático, é que as lógicas de produção preconizam a definição da "criança consumidora".

> [...] essa ideia de criança como consumidor soberano frequentemente se junta à ideia da criança como cidadão, ou um ator social autônomo, e com a noção dos direitos das crianças; e é frequentemente acompanhada de uma espécie de "antiadultismo" – uma abordagem muito aparente, por exemplo, no marketing do Nickelodeon, canal global de televisão para crianças (BANET-WEISER, 2007; HENDERSHOT, 2004). Para usar um dos slogans-chave de marketing do Nickelodeon, no novo mundo da cultura de consumo das crianças, *as crianças dominam*. (BUCKINGHAM, 2012, p. 48)

Assim como a outra acepção, o autor faz algumas ressalvas sobre este modo de repercutir as relações da criança com o campo comunicacional-midiático. A princípio, cogita-se que o argumento recai sobre um acentuado determinismo tecnológico, que também predomina nas visões anteriores, porém, por um prisma contrário. Se, por um lado, os meios de comunicação e os produtos midiáticos são vistos como uma ameaça à infância e prejudiciais para o desenvolvimento da criança; deste outro, enfatiza-se um enorme potencial positivo sobre eles, que garante, inclusive, a distinção da infância com o mundo adulto. Similarmente, a relação com o consumo revela outro impasse: em um momento, a criança é vitimada e altamente impactada pelas ações publicitárias; em contrapartida, evidencia-se uma competência para tal atividade, atrelado ao fato de que ao assumir a função de consumidora, a criança também teria seus direitos estendidos e alcançaria um poder de autonomia (BUCKINGHAM, 2012).

Diante disso, o autor argumenta que o empenho em exaltar a ação ativa das crianças pode levar, também, à negligência das "[...] forças econômicas, sociais e políticas mais amplas que tanto restringem quanto produzem formas particulares de comportamento do público ou de construção de significado" (BUCKINGHAM, 2012, p. 106). Trata-se de considerar que nem todas as crianças possuem recursos intelectuais, culturais e um acesso igualitário às mídias. Logo, os usos e modos de apropriação e significação das narrativas e produções midiáticas pelas crianças não podem ser compreendidos de maneira uniforme.

Observa-se, então, que nessas polarizações existem limitações que obscurecem a compreensão desta relação emblemática sobre criança, comunicação e consumo. As aferições apresentadas transitam em formas contrastantes sobre o sentimento da infância na contemporaneidade, que ora é resgatada por uma aura de inocência, fragilidade e passividade, demandando uma ação protecionista dos adultos; e ora é visualizada por vias de seu conhecimento notório dada a sua "natividade" no mundo midiático, tornando-se audiência ativa. Nesse sentido, coadunamos mais uma vez com as reflexões de Orofino (2015, p. 374) quando afirma que

> É preciso problematizar tais visões dominantes as quais se manifestam de diferentes modos. Por exemplo: por meio de um viés maniqueísta (o tóxico e o bálsamo); moralista (os excessos de consumo, sexualidade e violência); ou a visada integrada e otimista (as crianças superpoderosas e totalmente competentes diante das telas e de seus apelos) e também a crítica ortodoxa ou visão apocalíptica (que reforça a submissão das crianças à ideologia do mercado). (OROFINO, 2015, p. 374)

Uma possibilidade de ponderar esta problematização consiste, justamente, em uma abordagem dialógica nas pesquisas de comunicação com crianças, de modo que elas também nos ajudem a compreender o que está nos "entres" dessa relação. Pois o "entre" que nos escapa pode nos indicar alternativas possíveis para fugir de análises dicotômicas, moralistas, conservadoras ou ingênuas e acríticas, além de fomentar ações pedagógicas e auxiliares para o uso crítico das mídias e das práticas de consumo.

Tendo em horizonte este desafio é que delineamos esta jornada investigativa, que parte em busca de investigar os contextos de recepção das narrativas midiáticas do funk ostentação. Embebidos pelas incursões teórico-reflexivas contempladas neste capítulo, avançamos, então, à exploração deste fenômeno cultural e midiático que constitui, significativamente, o cotidiano e as experiências das infâncias que protagonizam esta pesquisa.

CAPÍTULO 2 – NARRATIVAS DO BECO E DA OSTENTAÇÃO

No cerne das narrativas do beco na contemporaneidade, ressoa a periferia que sonha, alcança, consome e ostenta. Este percurso de deslocamento da imaginação à realidade foi atravessado por um movimento cultural que nasce do núcleo marginalizado da periferia, e espraia-se por todo território urbano brasileiro, a saber: a cena musical do funk – a sonoridade que exclama o "grito da favela, voz do morro cantando a liberdade, som da massa, [...] um dos ritmos mais malditos da cultura brasileira" (FACINA, 2009, p. 1).

Como veremos a seguir, a história desse gênero musical acompanha a trajetória de subalternidade dos atores sociais da periferia e suas iniciativas insurgentes, que propõem extrapolar o sentido geográfico da exclusão e da pobreza dos contextos periféricos urbanos. Dessa forma, este capítulo parte de um resgate histórico do funk brasileiro, uma vez que esta cena musical contribui para a construção de um movimento diaspórico da periferia. Em seguida, lançaremos um olhar especial para uma de suas vertentes atuais, protagonista da pesquisa em questão: o funk ostentação, a narrativa *bastarda* (RINCÓN, 2015) do popular-periférico brasileiro.

2.1 Movimentos diaspóricos da periferia: a história do Funk no Brasil

Fruto profano importado da cultura afro-estadunidense, o funk brasileiro deita suas raízes históricas na experiência marginal das periferias, caracterizada pelas assimetrias sociais, políticas, econômicas, geográficas, e, inclusive, midiáticas, que assolam os espaços periféricos dos grandes centros urbanos. Com efeito, essa cena musical[35] nasce como um manifesto

[35] Tomamos como ponto de partida para compreender o funk brasileiro a ideia de cena musical, postulada por Will Straw e compartilhada por autores que se debruçam sobre o universo deste gênero da música nacional, a exemplo de Micael Herschmann (2005; 2013) e Simone Pereira de Sá (2007; 2008; 2013a; 2013b). Para a autora, esta lente conceitual "[...] tornou-se uma flexível categoria para lidar com diferentes expressões das redes musicais que se espalham pelo tecido urbano e que lidam com a multiplicidade de informações, com o dinamismo dos laços afetivos e com as múltiplas alianças construídas em torno da música" (SÁ, 2013a, p. 27). Assim, o empenho deste conceito nos estudos de comunicação e música articula-se como forma de compreensão das práticas musicais, que envolvem as relações com os territórios urbanos, os processos de construção identitária, formas de afecção, sociabilidade e interação no ambiente midiático.

cultural híbrido da negritude nacional e estrangeira, trazendo em seu bojo as aspirações de um movimento *diaspórico*, à medida que desloca a juventude negra, pobre e subalterna, das margens da sociedade para o centro das tramas culturais do país (VIANNA, 1988; HERSCHMANN, 2005).

Conforme contextualiza George Yúdice (2006), o cenário que enseja o funk brasileiro remonta ao período pós-ditadura militar, na década de 1970, cuja coesão cultural e projeção mítica do país como lugar da diversidade étnica-racial e, sobretudo, sem conflitos, estavam ruindo. Aliado a essa ruptura ideológica, os processos de globalização convergem para a concepção de novas formas culturais, que se despojam de suas raízes territoriais ou da cristalização de uma pureza cultural, para serem atravessadas por fluxos transnacionais, tensionando as fronteiras entre moderno/tradicional, nacional/estrangeiro (YÚDICE, 2006; MARTÍN-BARBERO, 2004).

A rigor dessa acepção, rememoramos a história do funk no Brasil, que se funda na cidade do Rio de Janeiro, especificamente com os *Bailes da Pesada,* realizados no Canecão, famosa casa de shows da Zona Sul do Rio. De acordo com Hermano Vianna (1988)[36], a programação musical dos bailes, comandada pelos DJs Big Boy e Ademir Lemos, era tomada pelos ritmos *soul*[37] de artistas como James Brown[38], Wilson Pickett[39] e Kool and The Gang[40].

---

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

[37] Conforme esclarece Simone Pereira de Sá (2007), o estilo *soul* conhecido no Brasil era denominado como *funk* nos Estados Unidos.

[38] O cantor, compositor e produtor musical norte-americano James Brown é conhecido como o "pai do *soul*", além de ter influenciado, consubstancialmente, outros gêneros musicais, a exemplo da música disco, do rock, do hip-hop. O artista também é considerado um dos ícones da luta pelos direitos civis nos Estados Unidos, sobretudo nas questões raciais e de desigualdade social. (UOL EDUCAÇÃO, 2016)

[39] Wilson Pickett foi um cantor e compositor norte-americano de R&B/rock e *soul music.* O artista contribuiu, significativamente, para o desenvolvimento da música *soul* estadunidense, gravando mais de 50 canções que chegaram ao topo das paradas musicais norte-americanas. Entre os sucessos, destacam-se as canções *In the Midnight Hour, Land of 1000 dances* e *Funky Broadway.* (WILSON PICKETT WEBSITE, 2013)

[40] Formado pelos irmãos Robert Bell (conhecido como Kool) e Ronald Bell Khalis Bayyan, e os amigos Robert "Spike" Mickens, Dennis "Dee Tee" Thomas, Ricky Westfield, George Brown e Charles Smith, o grupo iniciou sua carreira em 1964, nos Estados Unidos, trazendo uma mistura musical que unia *jazz,* R&B e a batida funk. (KOOL AND THE GANG WEBSITE, 2016)

No entanto, com a profusão da MPB[41] na cidade, o Canecão passou a privilegiar esse novo gênero musical, transferindo, então, os *Bailes da Pesada* para outros espaços, sobretudo na Zona Norte do Rio, em clubes do subúrbio. Nessa fase de transição, os bailes ganharam notoriedade e grande número de público, com ênfase na juventude suburbana, atingindo, por vezes, mais de 10 mil jovens por evento (VIANNA, 1988; HERSCHMANN, 2005).

Com a crescente adesão de público, as equipes de produção dos bailes aprimoravam-se, cada vez mais, adquirindo produtos importados como caixas de som e novas discografias. Nessa fase germinal do funk em terras brasileiras, havia inúmeras limitações para a aquisição de discos importados e até mesmo para manter-se atualizado sobre as novidades dessa cena cultural. A esse respeito, Herschmann (2005) explica que, nessa época, os discotecários articulavam contatos com funcionários de agências de turismo e companhias aéreas, ou viajavam a Nova Iorque pela manhã e voltavam no mesmo dia, apenas para obter informações e músicas novas. Assim, o autor afirma que o funk, desde os primórdios de sua existência no Brasil, articulou-se "[...] à margem ou nos interstícios da indústria cultural" (HERSCHMANN, 2005, p. 247), valendo-se das "astúcias sutis" de mercados informais ou clandestinos[42].

Além da influência rítmica trazida dos Estados Unidos, outro aspecto estrangeiro que permeou o funk no Brasil diz respeito às denominações das equipes de som dos bailes, que eram inspiradas na música negra estadunidense, a exemplo das equipes Revolução da Mente, inspirado no *Revolution of Mind* de James Brown, *Black Power* e *Soul Grand Prix.* Sobre este último, cabe-nos sublinhar seu protagonismo na história do funk brasileiro, pois foi nos bailes dessa equipe que outros estilos rítmicos foram lançados no país, constituindo a fase intitulada pela imprensa nacional como *Black Rio:*

> Foi o "Soul Grand Prix" que iniciou uma nova fase na cultura funk do Rio em 1975, uma fase que a imprensa rotulou de "Rio Negro". Seus bailes assumiam uma forma didática, introduzindo a cultura negra através de figuras já conhecidas dos dançarinos, isto é, celebridades da música e dos

[41] Originada na década de 1960, a sigla MPB significa Música Popular Brasileira. Em linhas gerais, a MPB sintetizou um ciclo de renovação musical marcado, fundamentalmente, pela Bossa Nova e pelo Tropicalismo. Analogamente, tratava-se de um projeto cultural que primava pela ideia de "nação brasileira" e pelo espírito desenvolvimentista da época. De acordo com Simone Luci Pereira (2004, p.122), "esta sigla parecia carregar traços do grande impasse vivido durante toda a década de 60 entre a ideologia do engajamento nacional popular e a indústria fonográfica com seus interesses de mercado".

[42] Esse assunto será desenvolvido, com mais profundidade, na segunda parte desse capítulo.

> esportes. As danças do "Soul Grand Prix", na verdade, usavam mídia mista – slides, filmes, fotos, pôsteres etc. – para inculcar o estilo "Black is Beautiful" da época. O fato de os jovens da Zona Norte estarem engajando uma cultura negra mediada pela indústria cultural dos Estados Unidos suscitou muita polêmica contra uma possível colonização cultural. (YÚDICE, 2006, p. 176)

O entrecruzamento da cultura negra dos Estados Unidos nos bailes funk do Brasil gerou uma série de críticas por parte da imprensa brasileira, registrando, também, um primeiro olhar midiático sobre essa cena musical no país. Suspeitava-se que este intercâmbio cultural propiciava a alienação ou a colonização de uma cultura pela outra. Entretanto, produtores e intelectuais defendiam que "[...] a questão da "africanização", *soul* e funk eram lugares importantes para a revitalização das formas afro-brasileiras tradicionais [...]" (YÚDICE, 2006, p. 176). Endossando esta discussão, o pesquisador Carlos Palombini (2009, p. 39) argumenta que o funk carioca, desde a sua mais tenra existência, relaciona-se intimamente com a música negra norte-americana, concebendo uma união singular e de reverberações transcontinentais: "se remontarmos às componentes musicais africanas do Brasil e dos Estados Unidos, provavelmente encontraremos, em exílios involuntários, expressões musicais relativamente parecidas".

O engajamento nas causas étnicas e do orgulho negro da *Black Rio* foi, paulatinamente, perdendo força nos bailes para outros ritmos recém-chegados dos Estados Unidos, sobretudo com a moda da discoteca. A influência *black* retornaria aos bailes a partir dos anos 1980, sob outro prisma ideológico promovido pelo gênero hip-hop, que toma por base a batida funk em ritmos mais pesados e arrastados, além de contar com um arsenal retórico de discursos politizados.

Cabe-nos enfatizar que, assim como o funk, o hip-hop constitui uma manifestação cultural importante da periferia, coadunando-se com a proposta híbrida e transnacional que atravessa a cultura funk brasileira. Dessa forma, o funk e o hip-hop formam:

> [...] dois exemplares típicos da "música popular pós-moderna", pois enfatizaram dois aspectos relacionados: em primeiro lugar, sua capacidade de articular identidades culturais alternativas ou plurais de grupos pertencentes à margem das culturas nacionais ou hegemônicas; e, em segundo (com frequência, mas não invariavelmente, vinculado com o primeiro ponto), a celebração dos princípios da paródia, do pastiche, da multiplicidade estilística e da mobilidade genérica. (HERSCHMANN, 2005, p. 222)

Ainda em sinergia com o autor, é importante frisar que, apesar do desenvolvimento relacional e concomitante entre a cultura funk e o hip-hop no Brasil, duas importantes divergências direcionaram essas cenas musicais para caminhos distintos. Sobre esse assunto, Herschmann (2005) explica que o gênero hip-hop se consagrou, efetivamente, na noite paulistana, ao passo que a cena funk se consolidou, especialmente, nos bailes cariocas. Além disso, os processos de "nacionalização" desses gêneros promoveram um conjunto de práticas musicais dissonantes, haja vista que no hip-hop, as canções nacionais tinham o tom de denúncia ou reivindicação do movimento negro e periférico, ao passo que no funk não havia, necessariamente, a preocupação de um engajamento político explícito ou tradicional. Primava-se, a princípio, pela diversão promovida pelo ritmo dançante das canções nos bailes, que configurava um dos poucos meios de lazer das populações periféricas da cidade.

A propósito, as primeiras músicas em português do funk originaram-se da adaptação, muitas vezes "sem sentido", do léxico inglês com base na melodia, gerando o que Simone Pereira de Sá (2008, p. 234) define como: "[...] uma primeira forma de apropriação criativa, que resulta num produto obviamente híbrido". Esse prelúdio do funk aos moldes brasileiros culminou na fase chamada pelos DJs como *Melôs* (SÁ, 2008). A partir dessa iniciativa, que se desdobra em fins dos anos 1980 ao início da década de 1990, a nacionalização do gênero, isto é, a produção das batidas e a composição das letras em português, ganhou impulso, principalmente com o empenho de Fernando Luís Mattos da Matta – o DJ Marlboro[43] –, um dos precursores do funk brasileiro.

Aliás, foi por meio de Hermano Vianna, supracitado no início de nossa reflexão, que Marlboro produziu seu primeiro sucesso de funk genuinamente brasileiro. Ao ganhar uma bateria eletrônica do pesquisador, o DJ passou a criar e produzir novas sonoridades com composições próprias, mas baseadas nos sucessos estadunidenses, que foram introduzidas, gradativamente, nos bailes cariocas. O primeiro sucesso alcançado nas pistas foi com o *Melô*

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

da mulher feia, parceria de Marlboro com MC Abdullah. A aceitação da música pelo público dos bailes impulsionou os artistas a produzir a primeira coletânea de *hits* brasileiros, intitulada *Funk Brasil nº 1,* em 1989. Os resultados dessa iniciativa ocorreram no ano seguinte, em 1990, quando o funk brasileiro ganhou espaço em programas de rádio e esboçou sua primeira inserção em telenovelas, com a música *Feira de Acari,* do MC Batata e DJ Marlboro, que virou trilha sonora da novela *Barriga de Aluguel,* da Rede Globo de Televisão.

À medida que o funk se nacionalizava, suas produções também se despojavam dos processos de homofonia[44] criada pelos *Melôs.* Nessa fase, as músicas do funk se desenvolveram em criações diversas, denominadas como vertentes, com destaque para os *proibidões,* com letras que abordavam explicitamente as experiências de vida urbana nas periferias, promovendo, em alguns casos, o elogio à violência e ao tráfico de drogas, e, por vezes, problematizando a desigualdade social e racial; e as canções com temáticas sobre o amor, denominadas como *funk melody.* Foi com essa última vertente, de acordo com Herschmann (2005), que a cena musical do funk foi projetada para os meios de comunicação massivos, impulsionando a "febre funk" em todo território brasileiro. Nessa linha de pensamento, Essinger (2005) recorda:

> O sonho dourado dos funkeiros se tornou realidade em junho de 1994, quando a apresentadora infantil Xuxa inaugurou no seu programa de todo sábado, o *Xuxa Park,* o quadro Xuxa Park Hits – uma espécie de parada de sucessos com a participação, em caráter experimental, do DJ Marlboro. Era mais ou menos como se o funk entrasse pela porta da frente da TV, com tapete vermelho. [...] Marlboro tanto fez, porém, que acabou virando atração fixa do *Xuxa Park Hits,* permanecendo no ar durante três anos. (ESSINGER, 2005, p. 135-136)

A realização de um quadro televisivo comandado por um dos precursores do movimento funk no Brasil possibilitou a projeção de muitos artistas da periferia, a exemplo da dupla *Claudinho e Buchecha,* adeptos do *funk melody.* De modo análogo, foi nessa fase que o funk emergiu fortemente na indústria fonográfica, com a produção de discos e CDs em gravadoras, além da criação de indumentárias no *estilo funk,* como bonés, camisetas, entre outros. Nesse contexto, Herschmann (2005) pontua que apesar da inserção mercadológica, o

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

funk nunca dispensou suas produções independentes, uma vez que grande parte dos cantores, produtores, empresários e o próprio público dessa cena musical estavam na periferia.

No tocante a esta temática, a antropóloga Adriana Facina (2009) acrescenta que o processo de criação do funk, com letras e efeitos de colagens sonoras simples, estimulou a criatividade dos jovens da periferia. Essa característica inerente ao movimento funk contribuiu para a circulação e divulgação de produções musicais, com métodos de gravação caseira de CDs e vendas em comércios locais. Ainda segundo a autora, no cerne da cena do funk existe uma relação conjugada entre criação e fruição, posto que o público consumidor dos CDs e os frequentadores do baile podem ser, também, criadores de músicas ou cantores MCs.

Porém, ao mesmo tempo que demonstrava seu potencial criativo e atingia tal projeção e adesão no mercado do entretenimento, o funk não conquistaria, de fato, a legitimidade e valorização do movimento como prática cultural aos olhos midiáticos, haja vista o seu lastro histórico de subalternidade. Em confluência com essa acepção, recorremos novamente a Herschmann (2005) para dizer que

> [...] é também nos meios de comunicação de massa que se desenvolve grande parte dos processos de estigmatização ou mesmo criminalização das culturas minoritárias, na medida em que acontecimentos, fatos, rituais e, de forma geral, a "realidade social" ali ganham sentido. (HERSCHMANN, 2005, p. 90)

Essa afirmação nos convoca a resgatar um acontecimento singular que marcou a história dessa cena musical e, como consequência, a dubiedade midiática que recai sobre o funk. Trata-se dos arrastões[45] ocorridos nas praias do Rio de Janeiro, em outubro de 1992, cuja cobertura jornalística, nacional e internacional, conferiu aos jovens "funkeiros" o papel de antagonistas do bem-estar social. A rigor dessa perspectiva, Yúdice (2006, p. 168) rememora o artigo intitulado "Movimento funk leva desesperança", publicado na edição posterior ao acontecimento, em *O Jornal do Brasil,* no qual as galeras do funk são comparadas, em tom pejorativo e inferior, aos estudantes caras-pintadas:

> Eles não têm seus rostos pintados com as cores da bandeira brasileira e, muito menos, são eles algum motivo de orgulho, como o foram os jovens que ressuscitaram o movimento estudantil na luta para dar o impeachment ao presidente Collor. Sem tinta em seus rostos, no último domingo, esses

[45] Sobre este assunto, convém destacar a tese de doutorado de Rose de Melo Rocha (1997): *"Estética da violência: por uma arqueologia dos vestígios".*

> caras-pintadas da periferia levaram a Zona Sul à batalha de uma de suas guerras que eles vêm encarando desde que nasceram – a guerra entre as comunidades. Eles, assim, tornaram-se motivo de vergonha, diretamente ligada ao terror na praia: os arrastões que semearam pânico. Do Leme à Barra da Tijuca, as praias foram repartidas de acordo com os membros das gangues. Esse exército foi arregimentado por dois milhões de frequentadores do funk – [que seria descrito como] um ritmo, um movimento, ou uma força. (YÚDICE, 2006, p. 168)

Assim, perpetua-se o vínculo entre funk e violência urbana em grande parte das publicações e matérias da mídia brasileira. Aos funkeiros, cabia-lhes o julgamento arbitrário da imprensa e da opinião pública, que os denominavam como personagens "malignos/endemoniados" (HERSCHMANN, 2005, p. 103). Os anos posteriores a esse episódio foram marcados pelo histerismo e pânico das classes mais abastadas sobre a periferia e o funk brasileiro.

Para Herschmann (2005), esse cenário foi reiterado, com efeito, pela frequente citação dos bailes funk nas seções policiais dos jornais, que noticiavam sobre tiroteios e brigas nas saídas dos eventos. Além disso, as festas foram alvo de inúmeras reportagens que as caracterizavam como lugar para o tráfico de drogas, incitação ao crime organizado, sexualização precoce e responsável por surtos de doenças sexualmente transmissíveis (DSTs) (LOPES, 2010; HERSCHMANN; FREIRE FILHO, 2005). Por outro lado, o pânico moral inculcado pela mídia não restringiu o interesse de inúmeros jovens de classes mais abastadas em frequentar os clubes de funk do subúrbio, impulsionando os mais conservadores a reivindicar a proibição dos bailes.

> Aqueles que clamam pelo fechamento dos bailes (de todos os tipos de bailes) oscilam entre o argumento de que o *funk*, além de incomodar a vizinhança pelo barulho, consiste numa ameaça aos jovens frequentadores de "boa família" (leia-se classe média), já que essas festas dão ensejo a brigas entre galeras e ao convívio promíscuo com "nativos" relacionados com o mundo do narcotráfico. (HERSCHMANN, FREIRE FILHO, 2005, p. 245)

A visão reducionista e generalizada sobre a violência e o tráfico de drogas nos bailes funk culminou na interdição judicial dessas festas nas comunidades, em meados de 1995, provocando, por consequência, a existência clandestina de muitos bailes na periferia. A

"legalização" ocorreu, efetivamente, a partir dos anos 2000, com a Lei do Funk[46], que determinou diversas exigências para a realização das festas. Coadunando com essa discussão, Herschmann (2005) argumenta que o tratamento deturpado sobre os bailes esmaece o que há de mais pulsante em sua realização: a proposta de confraternização, de encontro e troca de experiências juvenis, descobertas amorosas e diversão.

Entre proibições, julgamentos morais e estigmas, o funk ainda resiste, embora sua existência seja marcada, por vezes, pela vinculação com a marginalidade. A virada do século traria, novamente, a mobilidade e a fluidez desse movimento em transcender fronteiras e reinventar-se no campo midiático. Nessa linha de raciocínio, Sá (2008) explica que a partir dos anos 2000, o funk adentrou massivamente em outros espaços fora da periferia, como casas noturnas de classe média, academias, festivais de música, novas telenovelas e programas televisivos, com destaque para a atração *Furacão 2000*[47], produzido pela produtora do mesmo nome, veiculado na Rede Bandeirantes do Rio de Janeiro, que contemplava a temática específica do funk.

Isso se deu, sobremaneira, pela popularidade de uma nova vertente musical, chamada pela autora como funk "sensual", caracterizada por letras de duplo sentido e alto teor erótico. Essa "sensualidade" seria explorada, com ênfase, pela entrada de MCs mulheres no universo do funk, com destaque para MC Tati Quebra Barraco, o Bonde do Faz Gostoso, o Bonde das Tigronas e a Gaiola das Popozudas, que revelaria, mais tarde, Valesca Popozuda[48], um dos ícones do funk brasileiro na contemporaneidade.

---

[46] O Presidente da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, o Deputado Sérgio Cabral, nos termos do § 3º combinado com o § 7º do Artigo 115 da Constituição Estadual, promulga a Lei nº 3410 de 29 de maio de 2000, oriunda do Projeto de Lei nº 1.392, de 2000, que dispõe sobre a realização de bailes tipo Funk no território do Estado de Rio de Janeiro (RIO DE JANEIRO, 2000).

[47] A Furacão 2000 é uma das principais produtoras e equipes de som do funk carioca, responsável por fomentar essa cena musical em todo território brasileiro. Sua origem ocorreu ainda na década de 1970, a partir da fusão das equipes Guarani 2000 e Som 2000. Liderada pelo ex-casal Rômulo Costa e Verônica Costa, conhecida como a *Mãe Loira do Funk*, a produtora lançou o primeiro programa de funk brasileiro ainda na década de 1990, na grade da pequena rede local CNT, passando, posteriormente, a integrar a programação da Rede Bandeirantes do Rio de Janeiro. Além disso, a Furacão 2000 integra as programações de rádios cariocas, com atrações voltadas ao estilo musical do funk (ESSINGER, 2005).

[48] Além de seu protagonismo na história do funk brasileiro, Valesca Popozuda tem sido objeto de reflexão em estudos acadêmicos sobre a representação feminina nessa cena cultural, a exemplo da dissertação de mestrado "MY PUSSY É O PODER. Representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural", de Mariana Gomes (2015), do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense.

Além disso, é nesse período que essa cena musical se espraia para outros territórios brasileiros, revelando novas vertentes e artistas fora do circuito carioca. Destaca-se, nesse contexto, a profusão do funk paulista, que teve como protagonista o gênero da *ostentação,* denominação elaborada pela imprensa no ano de 2012[49], para caracterizar a crescente inserção de bens e serviços de luxo nas letras e videoclipes de funk.

Ao realizar uma verdadeira ode ao consumo de bens de luxo, o funk ostentação propõe um outro olhar da periferia, que não mais se restringe à carência ou àquilo que lhe falta, mas às possibilidades, reais ou imaginárias, de consumo de produtos, serviços e estilos de vida. Tendo em horizonte a importância e a complexidade desse gênero musical na trajetória do funk brasileiro, bem como sua singularidade no tocante a esta pesquisa, iremos explorar, em profundidade, as nuances da vertente ostentação na próxima seção desse capítulo.

Destarte, o que nos toca ao rememorar a história do funk brasileiro é a observância dos atravessamentos culturais que a constitui, além do seu despojamento da crença de autenticidade e genuinidade que, historicamente, foram postuladas e, por vezes, atribuídas às manifestações culturais brasileiras. Ademais, trata-se de um movimento protagonizado, em sua essência, pelos atores sociais da periferia, que saem da invisibilidade para celebrar suas práticas musicais no contexto midiático.

Este deslocamento para a notoriedade existencial da periferia nos domínios da mídia, propiciado pela criatividade narrativa inerente ao funk, articula, também, uma potencial iniciativa de resistência periférica. Nestas condições, o fator resistência extrapola a noção determinista e verificadora que refuta toda e qualquer penetração hegemônica, ou restrita à visão defensiva dos oprimidos e fracos perante os dominantes. Trata-se, sobremaneira, de uma ação inquiridora, provocativa, de trânsito intermitente entre a subalternidade e as referências hegemônicas, e é justamente por vias dessa atuação negociada e oblíqua que o periférico forja a sua forma de resistência.

Assim, rompe-se com o tradicional, o estável e o homogêneo, para agregar o moderno, o fragmentário e o heterogêneo. A concatenação das diferenças e ambivalências é o que enseja

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

o funk e, por conseguinte, sua vivência *bastarda* (RINCÓN, 2015), condição *sine qua non* para a sua recente criação, a saber, o funk ostentação.

2.2 Funk ostentação: relatos de uma cultura bastarda

Pensar a existência do funk brasileiro pressupõe a compreensão de suas matrizes culturais (MARTÍN-BARBERO, 2004), a saber: os traços étnicos da negritude; o cotidiano vivido nas periferias da cidade; as relações de subalternidade da juventude periférica; a superação do seu marginalismo no campo midiático, entre outros. Do entrelaçamento dessas matrizes, surgem, então, seus formatos industriais, isto é, as vertentes musicais do funk, uma forma criativa de construção narrativa, que renova e amplifica as vozes sociais desse movimento cultural.

Tomando essa perspectiva *barberiana* de reflexão, a vertente do funk ostentação pode ser considerada como uma potente expressão do popular, mas não aquele engessado em raízes folclóricas ou restrito a uma visão classista e economicista, nem tampouco algo revolucionário ou condicionado a existir somente por trilhas de resistência. Temos, na verdade, o popular que, atravessado pela cultura de massas e pelas narrativas do entretenimento, torna-se plural em sua unicidade (MARTÍN-BARBERO, 2013). Ou seja, "o popular é muitas coisas por vez: o popular mais que dar conta de uma só forma pura e higienizada de existir, é uma experiência *bastarda*" (RINCÓN, 2015, p. 26, *tradução nossa*).

Essa concepção pensada por Omar Rincón (2015) propõe um olhar sobre o popular contemporâneo a partir de suas ambivalências, impurezas e outras lógicas de politização que se valem das narrativas midiáticas do entretenimento. Nessa perspectiva, o sentido *bastardizado* se funda na ilegitimidade inerente ao popular que, em analogia à constituição tradicional da família, só tem a certeza da origem materna – a matriz cultural local –, e a dubiedade e incerteza de ser filho de muitos pais – as referências culturais do povo, do subalterno, do excluído, do artístico, do *mainstream* (MARTEL, 2012), do tecnológico, do pornográfico, entre outros.

Para o autor, as diversas referências paternas advêm, sobremaneira, de três pais: o pai Jesús Martín-Barbero (2004; 2013) com a ideia do popular que nos interpela a partir do massivo; bem como de Néstor García-Canclini (2003) e os processos de hibridização cultural, impulsionados pelas condições da globalização; e, por fim, de Homi Bhabha (1998) com a perspectiva pós-colonial do *entrelugar* da cultura, cujo tempo presente produz, constantemente, um jogo dialético entre tradição/modernização, natureza/tecnologia. Essa tríade constituiria uma singular herança, que consiste em:

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

Essa lente teórica nos parece basilar para a compreensão do fenômeno midiático do funk ostentação, o filho *bastardo* do funk brasileiro, cuja filiação materna advém do periférico, mas a concepção paterna é múltipla e ambivalente. Para levar a cabo esta reflexão, partimos, fundamentalmente, dos contextos sociais e circuitos culturais que permeiam esse gênero musical.

Aliás, é oportuno esclarecer que, na análise empenhada nesta reflexão, entendemos que a noção de circuitos culturais seja mais oportuna para a compreensão do funk ostentação do que a utilização do plano conceitual de *cenas,* partilhado nas discussões anteriores. Como explica Herschmann (2013), embora os conceitos atuem em sinergia para pensar os gostos, os afetos e as relações de fluidez das práticas musicais contemporâneas, o sentido de circuitos direciona-se, com mais afinco, aos processos de institucionalização e monetarização dessas práticas, fazendo referência às formas de planejamento, produção, circulação e consumo musical. Nesta linha de pensamento, Jeder Janotti Jr. e Victor Pires (2011, p. 16) acrescentam que esta concepção faz referência à "variedade de locais onde seja possível a experiência do consumo musical em seus mais variados tipos. [...] onde se materializam as práticas musicais no espaço urbano", sendo, portanto, vinculada a diversos espaços e localidades, não necessariamente contíguos. De modo análogo, Simone Luci Pereira (2015, p. 241) contribui para esta reflexão ao considerar que tais acepções não condizem com um aspecto de oposição entre os conceitos, mas de complementaridade e ampliação:

> [...] a noção de circuito mostra-se em diálogo com a noção de cena. [...] amplia em alguma medida o horizonte das cenas ao não fixar-se e não ter pretensões cosmopolitas ligadas especificamente no mundo anglófono e por pensar as práticas dos atores na cidade em espaços não contíguos, localizados, mas em trechos diferenciados e até distantes da cidade. (PEREIRA, 2015, p. 241)

Isto posto, aproximamo-nos da trajetória inicial do funk ostentação, que surge timidamente em 2008, na Zona Leste de São Paulo, nos bailes de comunidades realizados no município Cidade Tiradentes. De acordo com os produtores entrevistados no documentário *Funk O$tentação* (2012)[50], produzido por Konrad Dantas[51], idealizador da produtora *Kondzilla*, foi com a canção *Bonde da Juju,* do MC Bio G3, que o imperativo do consumo de luxo passou a integrar as canções do funk paulista, destoando dos conteúdos sobre criminalidade presentes nas músicas da vertente carioca. Nesta mesma época, o funk ostentação já se consolidava nos bailes de rua das periferias da Baixada Santista, litoral sul de São Paulo.

Em linhas gerais, trata-se de um gênero musical que celebra as conquistas de bens materiais como carros e motos de luxo, roupas de marca, acessórios de ouro, bebidas, baladas, além das experiências sexuais, atravessadas, consubstancialmente, por um viés patriarcal e machista, cuja figura feminina é, por vezes, considerada como outro objeto de ostentação. No entanto, estas experiências divergem do convencional ao serem protagonizadas por jovens de origem humilde e periférica da cidade, que tiveram suas vidas modificadas pela carreira musical no funk (PEREIRA, 2015).

No que diz respeito a esta temática, os MCs da ostentação afirmam em entrevista ao documentário referido anteriormente, que as músicas dessa vertente do funk revelam o poder da periferia que também "pode (e tem) o direito de consumir" roupas e acessórios "exclusivos", isto é, de grifes - sobretudo internacionais. Tendo as crianças e os jovens como os principais públicos de suas produções, estes artistas atribuem ao seu trabalho uma função social ao mostrar a superação da pobreza e a conquista do sucesso por meio dos imaginários

---

[50] O documentário foi o primeiro a repercutir sobre a cena musical e a resgatar suas origens com os principais artistas e produtores de funk. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=8M3CRYQJMfM >. Acesso em: 18/01/2016.

[51] Como veremos ao longo dessa reflexão, o produtor Konrad Dantas foi pioneiro da nova estética de videoclipes de funk no Brasil e um dos precursores da cena do funk ostentação.

do consumo e pela carreira musical, que se revela como uma rota alternativa em meio ao tráfico de drogas e à criminalidade, situações comumente relacionadas aos contextos das periferias dos grandes centros urbanos.

À vista do posicionamento dos MCs, é possível localizar algumas pistas para a compreensão das práticas de consumo reverberadas neste gênero musical. Partindo de uma perspectiva *baudrillardiana*, a reivindicação pelo "direito de consumir" bens tradicionalmente direcionados à uma classe social se aproximaria do que o autor postula como *"lógicas igualitárias do bem-estar"* (BAUDRILLARD, 2005, p. 47).

Para o teórico, tais lógicas são originárias de uma ordem moral burguesa, na qual se preconiza que a felicidade é um direito de cada indivíduo, sendo, portanto, um princípio de igualdade. Ao aplicarmos esta visão às sociedades de consumo, evidencia-se que a garantia de felicidade, e como corolário, do bem-estar, estaria vinculada à aquisição e intensificação do volume de bens. Logo, consumir é condição *sine qua non* para assegurar um "direito", um princípio de "igualdade", ou seja, a felicidade. Portanto, a ideia de consumo como direito forjaria, na perspectiva do autor, uma *"democracia do ´standing´"*, que mascara as contradições do capitalismo e as desigualdades sociais.

Por outro lado, este consumo também pode ser lido pelo prisma da *mediação*, reconhecendo-o como uma forma de inclusão social, cujo caráter simbólico incutido em suas práticas promove novas formas de relacionar-se com o outro, de pertencer à sociedade e construir identidades possíveis (BACCEGA, 2014). Afinal, trata-se de um movimento cultural que apresenta uma outra condição da periferia, diferente das representações midiáticas construídas, historicamente, sob o prisma da carência e da precariedade de vida.

Em interlocução direta com as proposições tecidas no capítulo anterior, é oportuno enfatizar que a construção do periférico realizada no funk ostentação converge com o período de intensas transformações sociais, políticas e econômicas do Brasil, que corroboraram para posicionar a periferia em um outro patamar, de ascensão e conquistas de novos espaços, públicos e privados. Por meio deste outro caráter evocativo é que o funk ostentação embasa suas narrativas. A propósito, essas formas de narrar bebem da potência comunicativa dos meios digitais e das estéticas do entretenimento da cultura midiática – estéticas que "[...] tem

a ver com práticas criativas, que devem dar conta das subjetividades e dos sentidos frente as formas de configuração e produção cultural" (RINCÓN, 2006, p. 27, *tradução nossa*).

Diferentemente do funk carioca, que alcançou visibilidade nacional por meio de gravações de discos e CDs, além de apresentações nos meios de comunicação tradicionais, a saber, o rádio e a televisão, a iniciativa que difundiu a vertente ostentação no país se deu a partir das produções audiovisuais das canções, veiculadas no canal de compartilhamento de vídeos online *YouTube*[52]. O lançamento do primeiro videoclipe do funk ostentação ocorreu em 2011, com a música *Megane,* do MC Boy do Charmes[53], feito pela produtora *Kondzilla.* Este vídeo, que totaliza mais de 8 milhões de exibições no canal, iniciou uma nova fase da estética audiovisual do funk, cuja predominância imagética incide nas expressões que remetem ao consumo e à diversão de luxo, ao capitalismo em seus fluxos supérfluos e excessivos, à projeção e distinção social. Daí, então, originou-se a denominação "ostentação", promulgada pela própria imprensa brasileira para se referir a essa nova onda do funk brasileiro.

> O videoclipe foi filmado em menos de três horas e a direção, filmagem, montagem e finalização foram feitas por Konrad apenas com a sua 5D. O clipe de Megane, que teve um parto difícil, foi um sucesso estrondoso na internet, e em menos de 30 dias chegou a marca de um milhão de exibições no YouTube. A música se tornou febre entre a juventude da periferia de São Paulo. "Megane" marcou definitivamente a passagem do "funk proibidão", com narrativas de crimes e sobre facções criminosas, para o "funk de ostentação", onde carrões, roupas de grife e bebidas caras passaram a fazer partes das letras. Deve-se a Kondzilla o feito de traduzir tais rimas dos MCs para o vídeo, criando a estética cinematográfica que faltava para o "funk ostentação". (BARREIROS, 2012, s/p.)

[52] Criado no ano de 2005 por três jovens profissionais da área de tecnologia e, posteriormente, adquirida em 2006 pela gigante empresa multinacional *Google*, o *YouTube* tem por finalidade permitir aos seus usuários produzir, publicar, assistir e compartilhar vídeos na rede, que podem ser visualizados por qualquer pessoa no mundo inteiro.

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

Figura 1 – Cena do videoclipe Megane, do MC Boy do Charmes

Fonte: YouTube (2016)

De acordo com o antropólogo Alexandre Barbosa Pereira (2015), a parceria dos MCs com a produtora *Kondzilla* é vista pelos artistas como o primeiro passo rumo ao sucesso, dada a notoriedade de suas produções, que são inspiradas na estética dos videoclipes de raps estadunidenses. Atualmente, a *Kondzilla* conta com mais de 3 milhões de seguidores e um pouco mais de um bilhão de visualizações em seu canal de vídeos no *YouTube,* sendo que grande parte desses números é atribuída às produções audiovisuais do funk ostentação.

A esse respeito, Konrad Dantas, criador da produtora, argumenta em entrevistas concedidas aos programas *Estúdio i*[54] e Mundo S/A[55], do canal de TV por assinatura Globo News, que o funk sempre foi pouco explorado, e, por vezes, menosprezado pelo campo audiovisual. Constatando a existência dessa lacuna, Konrad identificou a oportunidade de experimentar e colocar em prática suas aspirações artísticas, que são influenciadas pela

[54] Estúdio i: "Produtor de videoclipes de funk, KondZilla tem milhares de seguidores nas redes". Disponível em: <http://g1.globo.com/globo-news/estudio-i/videos/v/produtor-de-videoclipes-de-funk-kondzilla-tem-milhares-de-seguidores-nas-redes/5085461/>. Acesso em: 13/06/2016.

[55] Mundo S/A: "Empreendedores da periferia de SP faturam com funk e estilo ostentação". Disponível em: <http://g1.globo.com/globo-news/mundo-sa/videos/v/mundo-sa-empreendedores-da-periferia-de-sp-faturam-com-funk-e-estilo-ostentacao/4351328/>. Acesso em: 13/06/2016.

linguagem e estética *gangsta*[56] norte-americana, marcadas pelo excesso de cordões de ouro, de carros importados, bebidas caras e mulheres curvilíneas. O êxito alcançado pelas produções da *Kondzilla* estimulou e contribuiu para o surgimento de outras produtoras audiovisuais, que também passaram a desenvolver videoclipes com a estética do funk ostentação, a exemplo da Funk TV, sediada no município de Cidade Tiradentes, berço dessa vertente musical.

Atrelado a esse contexto, é oportuno salientar que a experiência estética das performances audiovisuais do funk ostentação não se restringe aos limites das telas, mas reverbera, também, na vivência cotidiana da juventude periférica dos grandes centros urbanos. A exemplo disso, é possível notar uma iniciativa de encenação da ostentação dos videoclipes pelos jovens durante os *fluxos*, denominação que diz respeito aos bailes de rua das periferias de São Paulo.

Nestas festas, comumente organizadas pela própria comunidade, as vias são fechadas com carros que possuem aparelhagens de som altamente potentes, embalando centenas de adolescentes e jovens durante toda a madrugada com as principais músicas de funk do momento, especialmente o gênero musical da ostentação. No documentário intitulado "*No fluxo*"[57], produzido pelo produtor musical Renato Barreiros em 2014, as meninas e os meninos entrevistados, além de MCs e produtores de diversas comunidades periféricas da capital paulista, afirmam que os *fluxos* constituem uma das principais formas de lazer e diversão da periferia. Assim, estes eventos podem ser compreendidos como um modo singular de socialização da juventude que vive às margens urbanas, além de configurar-se como outra forma de consumo das narrativas midiáticas do funk ostentação e dos espaços públicos da cidade.

Além disso, é no *fluxo* que os jovens da periferia performam as danças dos videoclipes, bem como utilizam-se desse encontro para "ostentar seus *kits*", isto é, as indumentárias que caracterizam a estética da ostentação. Em uma das entrevistas do documentário, um jovem frequentador dos *fluxos* do Parque Continental, na Zona Oeste de São Paulo, elucida que para

---

[56] O estilo *gangsta* tem sua origem na cena musical do rap norte-americano. Suas expressões visuais são marcadas pela exaltação do dinheiro, do sexo, do cultivo a misoginia e ao machismo, sem que seja excluído ou negado o modo de vida marginal inerente à vivência na periferia (HIRATA, 2015).

[57] Neste documentário, fruto de um trabalho etnográfico de dois meses nos principais fluxos das periferias de São Paulo, são apresentadas percepções dos jovens participantes e realizadores dos bailes de rua. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=Zy8pwbeqIQw>. Acesso em: 01/05/2016.

chamar a atenção das garotas, é preciso "estar nos panos", ou seja, vestir-se com roupas de marca. Outros jovens entrevistados relatam que possuir um carro com som potente e bebidas caras também caracterizam prestígio no *fluxo* - aspectos que aludem às expressões audiovisuais do funk ostentação.

Nesta linha de pensamento, observamos que a construção desse circuito musical é atravessada por uma força mimética[58], própria da linguagem do entretenimento, evidenciada pela incorporação performática das narrativas do gênero musical da ostentação. Analogamente, é importante sublinhar que, em meio à opulência apresentada nas produções audiovisuais do funk ostentação, reside, implicitamente, uma proposta estética do conflito, que traz à tona as divergências sociais, econômicas e culturais vivenciadas pela juventude periférica dos centros urbanos. Esta perspectiva, defendida pela pesquisadora Mylene Mizrahi (2015) e compartilhada em nossa reflexão, compreende que, em essência, a estética funk se articula por meio de uma comunicação fluida e ambígua, cuja criação artística e performática dos seus artistas é alimentada pela tensão existente entre diferentes mundos – do periférico, do pobre, do negro, em relação ao branco, *playboy*, morador do condomínio.

Com isso, é possível aferir que o circuito de produção, veiculação e recepção desenvolvido nesta vertente é construído, sobretudo, por meio de performances audiovisuais que operam em novas ordens estéticas e mercadológicas, uma vez que as produções são disponibilizadas na internet, descartando-se os formatos e trâmites tradicionais da indústria fonográfica. Assim, os MCs lançam suas canções se valendo das possibilidades tecnológicas de divulgação, especialmente da plataforma digital *YouTube*, dispensando, por vezes, o investimento em produções de CDs, como os artistas do funk carioca fazem.

Essa inversão das lógicas produtivas e de consumo musicais, recorrente no funk ostentação, pode ser compreendida à luz dos estudos de Thiago Soares (2009, p. 155-156), sobre as configurações de produção e análise do videoclipe no contexto das indústrias da música. Para o autor,

> [...] dispositivos como o MySpace, o You Tube [sic], o Yahoo! Vídeos, Overmundo, entre outros, funcionam como um alicerce para a configuração de circulação dos videoclipes e tensionam questões ligadas mais diretamente aos ditames da própria indústria fonográfica e a relação

[58] Como veremos no capítulo 3, essa característica mimética também está presente em outros contextos de recepção, a exemplo do cotidiano do grupo infantil do Dique da Vila Gilda.

> estabelecida com as emissoras de televisão. [...] Com as novas tecnologias de captação e edição de imagem digitais, barateia-se a produção de videoclipes e reconfigura-se uma logística que pressupunha: primeiro, o artista gravar um álbum, em seguida, escolher um *single* (ou uma "música de trabalho"), divulgar esta música em emissoras radiofônicas, gravar um videoclipe, fazer shows, etc. Observa-se que, em muitos casos, uma determinada banda ou artista é detentor apenas de uma ou duas músicas, mas, a partir deste material, já realiza um videoclipe que é disponibilizado numa plataforma *online* e, só então, este artista grava um álbum fonográfico. (SOARES, 2009, p. 155-156)

O videoclipe, nesta perspectiva, ganha centralidade nos circuitos de produção e circulação musical, haja vista a potencialidade de divulgação dos trabalhos artísticos (SOARES, 2013). Endossando essa discussão, Eunice Vaz Yoshiura (2007) elucida que, nos últimos anos, a linguagem do videoclipe, em sua forma não-linear de conjugar som e imagem, provocando uma overdose de sensações, tem sido fundamental para os artistas se firmarem perante seus públicos e a mídia. A esse exemplo, o próprio Konrad Dantas argumenta no documentário supracitado no início de nossa reflexão, que a produção de videoclipes no circuito musical da ostentação é indispensável para "não ficar pra trás", uma vez que, por intermédio dos vídeos na internet, os MCs assinalam sua presença no campo midiático, alcançando, por vezes, uma projeção nos meios de comunicação massivos. Além disso, podem viabilizar tais realizações com um investimento menor do que propõem os grandes conglomerados fonográficos, e, também, constituem visualmente as características que singularizam esse gênero musical no Brasil.

Partindo dessa premissa, cabe-nos acentuar outra questão importante da estética audiovisual dessa vertente do funk, que diz respeito à construção imagética da ostentação. De acordo com Pereira (2015, p. 6), "[...] há uma preocupação muito grande com a produção da imagem. Eles [os MCs] não apenas cantam os bens de consumo e marcas, mas também os exibem nos videoclipes".

Para realizar as filmagens, os produtores contam com parcerias de marcas, inclusive, aquelas que são citadas nas músicas de funk, de modo que os carros, as motos, os iates e outros pertences são alugados ou às vezes "emprestados" para as gravações, o que configura um cenário de luxo que remete mais às fantasias e aos sonhos do que propriamente à realidade cotidiana dos MCs e de boa parte de seu público.

> [...] esse mundo de riqueza e ostentação, apresentado nas letras das músicas e nos vídeos exibidos no *Youtube,* parte muito mais de uma realidade imaginada do que uma realidade de riqueza material de fato. [...] Nos videoclipes que gravam e carregam no *Youtube,* eles [os MCs] se apresentam como personagens ricos (ou modo como imaginam o que seria ser rico), que se divertem exibindo produtos caros e notas graúdas de dinheiro, às vezes jogando-as para o alto. [...] Um dos produtores de videoclipes, Montanha da Funk TV, afirmou-me, para explicar o que seria essa tal ostentação, que, assim como as novelas da Rede Globo mostravam frequentemente um mundo de luxo que não existia para a maioria da população brasileira, os funkeiros paulistas criavam também um mundo de luxo no qual eles poderiam imaginar-se como parte e mesmo exibir-se como protagonistas. (PEREIRA, 2015, p. 7- 8)

Esse relato de campo feito por Pereira (2015) nos aponta para a potência criativa da imaginação que é celebrada nas canções e nos videoclipes do funk ostentação. Desse modo, o luxo ostentado nas produções musicais diz respeito a uma realidade mais imaginada pelos MCs do que verdadeiramente "real", embora alguns desses artistas consigam ter acesso efetivo ao mundo de consumo que celebram nas performances audiovisuais. Mas é relevante, como destaca o autor, o fato de os funkeiros da ostentação se assumirem em condição de protagonismo, ainda que atuando em um universo ficcional.

Outro ponto significativo dessa reflexão se refere ao consumo imaginário mediado por outras experiências estéticas construídas pelas narrativas midiáticas do entretenimento, a exemplo da telenovela. Esse elemento estabelece uma conexão direta com os pensamentos de Edgar Morin (2002) sobre o profícuo terreno das participações televisuais, cuja membrana translúcida da tela é o que aproxima e isola; faz do globo ocular a porta de entrada para outros mundos possíveis e imaginários.

Dessa forma, "[...] os sucos que penetram através das membranas televisuais purgam e irrigam simultaneamente a personalidade e a própria vida do homem moderno" (MORIN, 2002, p. 72). Em consonância com essa acepção, entendemos que as produções dos jovens MCs da ostentação são moldadas a partir do consumo imaginário de cenários ostensivamente luxuosos, que se coadunam com a experiência marginal da periferia, construindo uma outra narrativa, quase *"friccional"*.

Assim, estes jovens se apropriam de signos restritos historicamente a uma elite social, e predominantemente branca, mas atribuem outro sentido a esse universo simbólico, a partir do cotidiano da periferia (PEREIRA, 2015). Trata-se, portanto, de uma proposta estética,

social e cultural que possui uma dimensão potencialmente transgressora, isto é, de atravessamentos intermitentes entre fronteiras simbólicas, não sendo, somente, uma mera reprodução dos valores e estilos de vida das classes abastadas, à medida que

> [...] o beco chega à beira mar; o carro de luxo é integrado à paisagem da *quebrada*[59]; o cordão de ouro reluz a existência do garoto que, há tempos, era relegado à invisibilidade ou à condição estigmatizada da marginalidade. (ROCHA; PEREIRA; REZENDE, 2015, p. 53)

O vídeo, portanto, torna-se extensão da alma; a forma narrativa que explora emoções, afetos, sonhos, subjetividades, em seu potencial expressivo (RINCÓN, 2006). Então, são nessas condições ambivalentes e díspares que reside a essência *bastarda* do funk ostentação: no popular que existe nos *entrelugares* do *massivo-mainstream-industrial-entretenimento* (RINCÓN, 2015).

Em outras palavras, essa vertente musical se articula nos interstícios da indústria fonográfica e nas brechas da cultura midiática, possibilitadas pela cena *tecno-digital;* regozija o popular na *oralidade visual e performática* dos videoclipes; e concebe o periférico de forma oblíqua, porque os MCs, de maneira especial, "[...] jogam e se movem entre as estéticas dominantes e os desejos e expressões próprios; não são pura dominação, nem tampouco excelsa resistência" (RINCÓN, 2015, p. 40, *tradução nossa*).

Esta ideia de negociação intermitente entre dominantes e dominados é tratada ironicamente nas narrativas dessa vertente musical. Nas letras das canções e nos videoclipes, a ostentação se revela em dupla função: primeiramente, como instrumento de afirmação e conquista dos atores sociais da periferia em novas posições e espaços na sociedade que, até então, lhes eram privados; e em segundo, como atribuição de um caráter provocativo, como apresenta a canção do MC Rodolfinho:

> **Bolso esquerdo só tem peixe / E o direito tá cheio de onça / Ai meu deus como é bom ser vida loka!** / De carrão, de motona / O bagulho te impressiona / Ela brisa, ela olha, ela pisca, ela chora / Só pra andar de navona / Ai meu deus como é bom ser vida loka! / Traz bebida pras gatona / Deixa elas malucona / **Camarote, área vip, baladinha monstra / Ai meu deus como é bom ser vida loka![...]**
>
> Relógio rolex, double X / Ed Hardy a firma é forte / **Chego no shopping, ei gerente / Quero sair daqui todo de Oakley / Saca o malote, joga na**

[59] Expressão utilizada pelos MCs para se referir às ruas e becos da periferia.

> **mesa / Que diferença que faz uma grana** / Tá ligado, ai balconista / Quanto que custa você na minha cama. [...]
>
> Cordão de ouro no pescoço / Ferrari dos novo nas cintura / Qual que é o corre do menino / É o que os bico se pergunta / **Se quer saber eu vou dizer / Joga lá no YouTube / Aproveita me faz um favor / Compartilha esse vídeo / Lá no Facebook / Nóis tá pesado, mesmo sim** / Não vou negar para você / Põe as partichola, as cachorra adora / E a concorrência quer morrer [...]
>
> (MC Rodolfinho – Ai meu Deus, como é bom ser vida loka, *grifo nosso*)

A música explicita a ascensão de MC Rodolfinho, que ganha projeção social a partir do sucesso de sua canção compartilhada no *YouTube.* Deste sucesso, o jovem se destaca em baladas, entre mulheres e, inclusive, no *shopping,* onde fica evidente a "diferença que faz ter uma grana". Rodolfinho, em tom provocativo, repete, por vezes, *como é bom ser vida loka,* que nesse contexto remete ao sentimento de desfrutar das conquistas materiais e da badalação proporcionada pelo novo *status* de ostentação.

À vista disso, Felipe da Costa Trotta (2014, p. 11) delineia um pensamento que dialoga, intrinsecamente, com a nossa discussão, à medida que o autor relaciona essa característica irônica como resposta à "[...] histórica negativização do popular".

> "Ostentar", segundo o Dicionário Houaiss significa "exibir algo a outrem de modo intencionalmente hostil; estampar, pavonear, vangloriar". O "ostentador" é aquele "que demonstra prepotência ou vaidade". De modo bastante direto, os MCs do funk ostentação direcionam essa hostilidade prepotente aos setores de maior poder aquisitivo da população, utilizando agressivamente os mesmos elementos que sempre desqualificaram os "pobres". Se o problema é a falta de bens materiais, o funk ostentação responde com excesso deles, se é a falta de dinheiro para comprar bens simbólicos, a vertente ostentatória exibe a abundância. (TROTTA, 2014, p. 11)

Esse jogo de explicitar, exortar e profanar o dicotômico é sacramentado, com ênfase, nas práticas musicais do funk ostentação. A exemplo disso, cabe-nos trazer ao diálogo o caso paradigmático dos *rolezinhos,* ocorridos entre o fim de 2013 e início de 2014.

Este fenômeno diz respeito a encontros promovidos em espaços da cidade, como *shoppings centers,* marcados previamente por adolescentes e jovens da periferia pelo *Facebook*[60]. Nesses locais, meninas e meninos se encontravam para paquerar, "zoar", ouvir

[60] Rede social que permite conversar com amigos e compartilhar mensagens, links, vídeos e fotografias. A ferramenta criada em 2004 pelos americanos Mark Zuckerberg, Dustin Moskovitz, Chris Hufghes e pelo

música e conhecer os "famosinhos" de suas redes sociais, aqueles que fazem sucesso com vídeos de dança, histórias engraçadas, ou com postagens de fotos. Aparentemente, não se vislumbra nada de anormal nessa iniciativa juvenil, porém, quando se trata de uma aglomeração de jovens (em sua maioria negros), provenientes dos bairros periféricos da cidade, portando as marcas de roupas destinadas à elite e ocupando o lugar sagrado das classes mais abastadas, a ação se torna uma problemática social.

Apesar de ter ocorrido em diversas capitais do país, foi em São Paulo que os *rolezinhos* ganharam projeção midiática, especialmente no evento datado em 07 de dezembro de 2013, no Shopping Metrô Itaquera, na Zona Leste de São Paulo. Entoando as canções do funk ostentação, os jovens adentraram nesse templo do consumo, causando o "temor" de visitantes e lojistas do shopping em razão do barulho e o agrupamento de pessoas que se concentrava no local. Assim, a polícia militar foi acionada, resultando, então, em momentos de tensão e repressão pela intervenção violenta dos policiais.

Não foi por mera coincidência que os *rolezinhos* de São Paulo foram comparados aos arrastões ocorridos na década de 1990, no Rio de Janeiro, conforme vimos na primeira parte deste capítulo. Inúmeras reportagens noticiaram o evento como "invasão" e "baderna" provocada por "arruaceiros", que iriam ao encontro com o propósito de roubar e perturbar o lazer das famílias. Outras matérias sugeriam, ainda, que os organizadores dos *rolezinhos* fossem "monitorados" pela Secretaria de Crimes Eletrônicos do Estado[61], por conta da suposta ação criminosa que se instaurava na organização dos eventos via internet. No entanto, as acusações sobre furtos e planos de roubos foram negadas pelos próprios lojistas e administradores dos *shoppings*.

De acordo com Pereira (2014) que realizou um estudo etnográfico sobre este fenômeno, as confusões eram propulsionadas, sobretudo, pela abordagem truculenta dos policiais. Assim, o antropólogo observou que esses eventos resgataram tensões históricas da sociedade brasileira, com destaque para duas questões basilares que se ligam ao contexto do funk, a saber: os conflitos de classe e de raça.

---

brasileiro Eduardo Saverin também permite que você receba as novidades das páginas comerciais das quais gostar, como veículos de comunicação ou empresas (CASTRO, 2016, s/p.).

[61] Destacamos, neste contexto, a matéria veiculada no jornal SP TV, no dia 09 de dezembro de 2013. Disponível em: < http://globoplay.globo.com/v/3006603 >. Acesso em: 06/04/2016.

> Eles [os jovens] foram perseguidos e duramente reprimidos em primeiro lugar porque eram jovens pobres, como pode ser visto nos vídeos que já estão circulando na internet, mostrando jovens brancos de classe média a fazer algazarra em shoppings e sem sofrer nenhum tipo de constrangimento da equipe de segurança[62]. Para uns o rótulo de *flash mob* ou brincadeira, para outros de arruaça e/ou arrastão. É, portanto, também uma questão de raça/cor, eleita como um dos critérios para se expulsar os jovens de dentro desses espaços, como observei pessoalmente. Além disso, foram estigmatizados pelo seu gosto de classe, por apreciarem um gênero musical, criado, performatizado e ouvido, não só, mas principalmente, por jovens pobres[...] (PEREIRA, 2014, p. 12)

A histórica estigmatização do funk e suas cenas juvenis se repete, como evidencia Pereira. Dessa forma, o funk ostentação, além de atuar como símbolo de afirmação identitária e produção cultural desses jovens, funciona como um "dispositivo de presença e incômodo" (TROTTA, 2014, p. 11), uma vez que fricciona – no sentido mais eloquente da palavra – o periférico nos discursos perversos do capital. É aí que emerge um outro componente conflituoso desses fenômenos: as questões articuladas às práticas de consumo dessa juventude periférica.

No que tange a esse aspecto, Teresa Pires do Rio Caldeira (2014) esclarece que a apropriação do universo de marcas destinadas a um público "exclusivo" por jovens negros e da periferia, que circulam livremente na cidade, até mesmo nos espaços de consumo, acaba por desordenar todo um sistema de distinção construído historicamente, que ameaça e desconcerta as classes mais abastadas:

> [...] os jovens das periferias cada vez circulam mais, não para ir humildemente ao trabalho, como sempre fizeram os trabalhadores, mas para se divertir, mostrar seu estilo, ostentar seus óculos Oakley e tênis Nike. [...] ao se exibirem, ao invés de se esconderem, eles se apropriam do espaço urbano e perturbam a ordem: embaralham sistemas de distinção, estabelecem novas visibilidades e, é claro, geram reações e repressões. (CALDEIRA, 2014, p. 15-16)

[62] "Em um dos vídeos, mostra-se estudantes da Faculdade de Economia da USP em atividade festiva de recepção de calouros a bagunçar e gritar palavrões em shopping da zona oeste da cidade. O próprio centro acadêmico da FEA/USP, organizador de tais eventos, soltou nota afirmando nunca ter pedido autorização para a realização, nem ter sofrido qualquer problema com a segurança do shopping. Em reportagem da Folha de S. Paulo, de 21/01/2014, os responsáveis pela administração do referido shopping afirmaram que tais jovens estariam identificados como universitários pelas camisetas com o nome da faculdade e pelos rostos pintados. Por isso, não teriam sido importunados pela equipe de segurança" (PEREIRA, 2014, p. 12).

Neste contexto, o funk ostentação é, para Caldeira (2014), a "expressão icônica" dos desejos de consumo da juventude periférica, que não mais se restringe a seus espaços geográficos e às regulações de consumo classista. Ou seja, tanto nos *rolezinhos* como na música da ostentação, há uma iniciativa de borramento de padrões distintivos e transposições territoriais, viabilizada por outras ordens de sentido – a do entretenimento, do lazer, da diversão, da estética midiática.

Esta reflexão é bastante aderente com a noção de *cenas pós-periféricas,* elaborada por Rocha, Silva e Pereira (2015), à medida que trata de fenômenos em trânsito, localizados no limiar fronteiriço das lógicas dicotômicas entre *centro/periferia; inclusão/exclusão, mainstream/independente.* Nesta circulação de fluxos culturais e identitários, revela-se uma dialética complexa e paradoxal, na qual a periferia extrapola seus limites, mas contando com a retórica distintiva que sempre lhe puniu e subjugou.

Por outro lado, esse agenciamento juvenil periférico, que não passa por filtros ou representações feitas por outros que não o próprio da periferia, já manifesta uma ação potencialmente política, que clama pela visibilidade dessa juventude que vive e atua nas bordas da cidade. E o modo que encontram para agir politicamente foge de padrões tradicionais e institucionalizados, mas articula-se, diretamente, ao campo do entretenimento (ROCHA; SILVA; PEREIRA, 2015).

Nesse sentido, a estética *bastardizada* do funk ostentação e sua irreverente forma de narrar o periférico que sonha, alcança, consome e ostenta, nos leva à concepção de uma outra lógica do agir político. Como elucida Rincón (2015), a *experiência bastarda* requer uma atuação *pop-lítica,* isto é, um modo de existência cidadã que pressupõe um "estar em cena", uma ação comunicativa eminente, tendo em vista escancarar os conflitos políticos e amplificar as vozes sociais do *popular bastardizado.*

Mobilizados por essa temática e pela reflexão delineada sobre o funk ostentação, faz-se necessário explorar as estratégias desse gênero musical para alcançar visibilidade e projeção, para além dos terrenos midiáticos.

2.3 Estratégias de visibilidade periférica no circuito musical do funk ostentação

Nos relatos que acompanhamos anteriormente dessa *cultura bastarda* chamada funk ostentação, é possível articular um diálogo intrínseco com as reflexões de Certeau (1998), sobre as táticas de fazer do homem ordinário, ou, neste caso, do *popular-bastardizado,* que encontra na ação comunicativa e no consumo potentes artimanhas para "tirar partido do forte" e, por vezes, romper com o hegemônico. Ou seja: se não havia espaço para a ostentação do periférico no horário nobre da televisão, os MCs roubaram a cena nos epicentros do campo midiático; se não eram vistos nas mansões das novelas, então construíram seus palácios na própria *quebrada;* se eram mudos e invisíveis em decorrência da origem marginal, logo passaram a incomodar pela *força orgástica* dos bens materiais e do brilho reluzente de seus cordões de ouro.

Com efeito, essas táticas do periférico do funk ostentação carregam em seu cerne "[...] uma luta na seara das imagens, um enfrentamento da ordem das políticas de visibilidade" (ROCHA; SILVA; PEREIRA 2015, p. 102). Nesta batalha simbólica por reconhecimento e projeção social, os protagonistas do funk ostentação se valem de duas estratégias basilares, mobilizadas por uma ordem estética-cultural-midiática-expressiva, que se fundam na noção de *performatividade da conveniência da cultura* (YÚDICE, 2006) e nas *cidadanias comunicativas* (RINCÓN, 2015).

No tocante à primeira acepção, Yúdice (2006) elucida que o entendimento de conveniência da cultura se revela quando esta é colocada como um recurso para o fortalecimento do tecido social, inclusive para reivindicar participação política, midiática, educacional, econômica, ou seja, para construir o exercício cidadão. Neste contexto, o autor compreende que, na contemporaneidade, as manifestações culturais possuem uma carga relativamente emancipatória, pois atuam, sinergicamente, em prol da inclusão e organização social, contribuindo para a erradicação dos problemas de desigualdade e exclusão.

No bojo dessa dinâmica, emerge o conceito de *performatividade,* elaborado por Yúdice como uma quarta episteme no sentido foucaultiano[63] (em complementação à semelhança, à representação e à historicidade), que configura outro modo de prática social, que negocia, reproduz, e, por vezes, subverte as lógicas hegemônicas. Dessa forma, o autor propõe uma *interpretação performativa da conveniência da cultura,* focalizando "[...] as estratégias implícitas em qualquer invocação de cultura, em qualquer invenção de tradição no tocante a um objetivo ou propósito" (YÚDICE, 2006, p.63).

Coadunando com essa discussão, Rocha, Silva e Pereira (2015) identificam esse caráter balizador da cultura nas tramas urbanas visto que grande parte das políticas públicas voltadas para a periferia se valem, justamente, da inclusão pelas vias da ação cultural, do entretenimento e da intervenção urbana. Não obstante, o que observamos no contexto do funk ostentação é a utilização do exercício cultural da música como um recurso de expressão dos MCs para mostrar seus projetos de vida e suas lutas cotidianas por visibilidade. Para tanto, estes atores sociais se valem da *performatividade* de um *status quo* capitalista que, ao mesmo tempo, é mobilizado por uma experiência marginal da cultura da periferia, configurando uma forma ambivalente, irônica e, portanto, chamativa para atrair os olhares midiáticos, mas também para se auto-representar.

Em face dessa atitude de conveniência e *performatividade* da cultura que o *popular-bastardo* do funk ostentação revela sua cidadania comunicativa (RINCÓN, 2015), essa que dá conta das lutas pelo direito à participação no campo comunicacional. Ao propor esta concepção, que bebe da teoria da democracia radical de Mouffe (1992), Rincón chama atenção para o "direito" que todo cidadão possui de participar das dinâmicas midiáticas e do entretenimento, que configuram importantes terrenos de luta pela liberdade de expressão, de disputa e resolução de conflitos políticos. Dessa forma, a cidadania comunicativa diz respeito ao

> [...] direito de estar nas telas, direito a ter telas próprias, direito ao entretenimento como ver futebol (e aí "futebol para todos" é uma

[63] Nas palavras de Yúdice (2006, p. 52-53): "Em *As palavras e as coisas,* Foucault determina três modalidades diferentes e descontínuas de relação entre pensamento e mundo, ou epistemes, que possibilitam a existência de vários campos de conhecimento em cada época. [...] eu gostaria de ampliar a periodização arqueológica de Foucault e propor uma quarta episteme baseada na relação entre as palavras e o mundo que resulta das epistemes antecedentes – semelhança, representação e historicidade –, mas que, no entanto, as recombina levando em consideração a força constitutiva dos signos".

> felicidade na Argentina); também, marchar pela causa que lhe pareça justa [...]. (RINCÓN, 2015, p. 36, *tradução nossa*)

Percebe-se que a cidadania comunicativa nos sugere compreender a ação política por outras lógicas que fogem dos enquadramentos institucionalizados ou partidários. Trata-se, nessa linha de pensamento, de uma concepção política articulada às formas de entretenimento, isto é, a partir de uma maneira *pop-lítica* de existir. Essa acepção parece esclarecer acontecimentos como o dos *rolezinhos,* e até mesmo as motivações que levam os MCs a produzirem seus videoclipes com uma nova roupagem, pois, afinal, em ambas se observa, fundamentalmente, uma iniciativa que clama por visibilidade, reconhecimento e espaços de encontro (PEREIRA, 2014; ROCHA; SILVA; PEREIRA, 2015).

Os agentes mobilizadores dessa ação comunicativa são denominados por Rincón como *cidadãos celebrities,* que consiste na conversão do sujeito *popular-bastardo* na estrela da vida pública, implicado em ações de agenciamentos *pop-líticos.* De acordo com o autor, "esta proposta se baseia na crença que a comunicação ganha sentido enquanto é tática para se ver e se reconhecer, para exercer o direito à própria imagem e ao entretenimento em seus códigos próprios" (RINCÓN, 2015, p. 40, *tradução nossa*).

O *cidadão celebrity* se despoja de representações e agendas midiáticas que falam pelo popular. Na prática, ele quer se exibir em suas próprias condições. Nessa lógica de assunção do *popular-bastardo,* o *cidadão celebrity* (RINCÓN, 2015) se torna o sujeito capacitado para atuar nas bordas, no meio e por fora do *mainstream,* porque necessita de tamanha existência midiática para aumentar a autoestima e o bem-estar, social e simbólico, de suas comunidades de referência.

> [...] o sujeito popular, também, quer existir no *mainstream* e quer contar em seus próprios termos porque de nada lhe serve ser bom cidadão se ninguém o reconhece. Quer-se existir nestas visualidades leves para aumentar a autoestima pública e, também, para incomodar, ferrar e sacanear ao *mainstream* em suas estéticas e políticas. (RINCÓN, 2015, p. 37, *tradução nossa*)

Esta caracterização do *cidadão celebrity se* aproxima da ideia de *celebrização periférica* de Rocha, Silva e Pereira (2015), à medida que se trata de uma aspiração do sujeito comum ao estrelato, como forma de representação autêntica e atribuição de prestígio e notoriedade aos seus grupos de origem. Recorrendo a alguns marcos teóricos clássicos e a

estudos contemporâneos que abordam o conceito de celebridades (ROJEK, 2008; BARBOSA, 2015; LANNA, 2014), identificamos que, em essência, reside aí uma questão emergente sobre visibilidade e reconhecimento que, cada vez mais, subverte a lógica exclusivista ou familiar-hereditária.

De fato, com a intensificação dos processos de midiatização social, propulsionados pela expansão tecnológica, estar "em cena" ou até mesmo atingir um patamar de visibilidade que confira um *status* de celebridade, parece ser, hoje, uma possibilidade tangível, e um passo significativo para alcançar reconhecimento social. No tocante a esse contexto, convém resgatar uma entrevista do MC Guimê, um dos primeiros artistas do funk ostentação, para o portal F5, do jornal *Folha de S. Paulo*. Em sua fala, o MC afirma que somente pelas vias da visibilidade midiática, ele se sentiu, efetivamente, respeitado e reconhecido de maneira devida.

> O funkeiro Mc Guimê, 22, conhecido pelos hits "Plaquê de 100" e "Na pista eu arraso", diz que não se sentia respeitado antes de se tornar famoso. Em entrevista ao "F5" na cerimônia dos "Meus Prêmios Nick", ele afirmou que o que mais gosta na fama é o reconhecimento. "Acho que a gente procura reconhecimento e, na sociedade de hoje, as pessoas não se notam. Então se você é notado, é respeitado e vai fazer o que quiser. Sentia [falta disso], do lance de poder trabalhar e ser respeitado como ser humano, como uma outra pessoa", afirmou. (PORTAL F5, 2015, s/p.)

A fala de MC Guimê nos remete às reflexões de Rincón (2015, p. 36, *tradução nossa*) ao inferir que "as telas melhoram os pactos de confiança do coletivo e incrementam a autoestima do cidadão ao convertê-lo em uma estrela de sua comunidade". O sentido de "ser alguém" no campo midiático age, potencialmente, como uma forma de lutar contra os estigmas sociais e a precariedade da periferia, caracterizando os MCs como símbolos do *heroísmo de sobrevivência da quebrada.*

Por outro lado, o circuito de celebrização que engendra a vertente do funk ostentação pode se revelar, por vezes, uma saída perversa para os jovens da periferia. A esse exemplo, cabe-nos resgatar a história de Daniel Pedreira Sena Pelegrine - o MC Daleste, um dos principais artistas do gênero da ostentação - assassinado durante um show na periferia de Campinas, no mês de julho de 2013.

Com apenas 20 anos, MC Daleste - nome artístico que homenageava o bairro da Penha, Zona Leste de São Paulo - vivenciava o auge de sua carreira artística, sobretudo por conta do sucesso da música *Ostentação fora do normal*, feita em parceria com MC Léo da

Baixada. Tal ascensão lhe rendeu projeção na mídia massiva, com participações em programas televisivos como o *Esquenta!,* da Rede Globo de Televisão, e o *SuperPop!,* da Rede TV, além de contribuir para o aumento de sua agenda de shows.

A morte repentina do cantor, que foi alvejado no palco durante uma apresentação, repercutiu em diversos meios de comunicação, nacionais e internacionais. Cogitava-se que o crime teria sido realizado por pessoas próximas do artista, estimulado por um simples motivo: a inveja. Outras hipóteses como vingança de facções do tráfico de drogas, crime passional e morte encomendada por desafetos, também foram noticiadas pela imprensa. No entanto, em junho de 2016, as investigações foram encerradas pela Polícia Civil sem que a autoria do crime tivesse sido desvendada.

Embora tenha alcançado o reconhecimento e a projeção social por suas músicas de funk, a cobertura midiática sobre a morte de Daleste foi pautada, essencialmente, pela histórica criminalização do periférico e do funk, a mesma que acometeu as *galeras* dos morros em 1992 nas praias do Rio de Janeiro, e os jovens dos *rolezinhos* nos *shoppings centers* de São Paulo. Dessa forma, os processos de celebrização construídos nos circuitos musicais do movimento funk, sobretudo na vertente da ostentação, transitam entre a mercantilização das trajetórias de vida e ascensão do periférico e a depreciação e criminalização da origem marginalizada e das práticas de vida da periferia.

Diante do exposto, compreendemos que, para além das táticas inerentes às *culturas bastardas* do funk ostentação, existe um arsenal estratégico que impulsiona esse movimento cultural, que se vale, fundamentalmente, da *conveniência e performatividade da cultura,* além do *status quo* capitalista, para alcançar a projeção midiática e o prestígio entre suas *quebradas* e no contexto midiático. Portanto, a celebrização do periférico neste circuito musical diz respeito a uma busca incessante pelo direito do subalterno à participação midiática, à liberdade de expressão, à diversidade de representações e visibilidades.

Tendo em vista toda a jornada investigativa sobre as lógicas e agenciamentos que mobilizam esta vertente musical contemporânea, é chegado o momento de explorarmos, então, os contextos específicos de recepção das *narrativas bastardas do funk ostentação.*

CAPÍTULO 3 – EXPERIÊNCIAS DE CAMPO: Narrativas de vida e de consumo pelas infâncias da *quebrada*

Com base em todo o percurso reflexivo sobre os circuitos sociais, culturais e midiáticos do funk, e, por extensão, da vertente da ostentação, voltaremos nossos olhares neste capítulo para os contextos de recepção desse último gênero musical, a saber, a realidade das crianças da comunidade do Dique da Vila Gilda, em Santos, município litorâneo de São Paulo.

Como veremos, contemplar as percepções e apropriações que fazem as infâncias da periferia das *narrativas bastardas* do funk ostentação foi um dos grandes desafios metodológicos desta investigação. Empreender tal estudo implicou, sobremaneira, em repensar o papel social da criança na construção do conhecimento científico e, igualmente, as estratégias metodológicas que determinam o seu lugar de fala na pesquisa.

As reflexões a seguir apresentam os resultados deste percurso teórico-metodológico, realizado durante os dois anos de mestrado. Assim, partilhamos esta experiência à luz de quatro momentos, perspectivando, a princípio, os desafios da pesquisa; apresentando em seguida as reflexões provenientes das observações registradas em caderno de campo; trazendo as análises dos videoclipes feitas pelas próprias crianças; e, por fim, os relatos obtidos por meio das *conversas em profundidade* (SOBRAL, 2014), cuja abordagem foi baseada na tradicional entrevista, mas aplicada de maneira a propiciar uma interação dialógica e horizontal, adequando-se ao contexto estudado.

3.1 Entrada no campo: no limiar das trajetórias infantis do beco e da ostentação

Como assinalamos nas reflexões iniciais desta dissertação, um dos grandes desafios metodológicos em pesquisas realizadas com crianças reside no fator de alteridade. Em uma investigação participativa como se propõe este estudo, é fundamental que o adulto-pesquisador não seja visto como uma autoridade que intervenha no universo infantil, mas como um integrante do grupo (CORSARO, 2005; GRAUE; WALSH, 2003). Por esta razão,

os primeiros passos que ensejam a entrada no campo e, por conseguinte, a aceitação entre as crianças, devem ser cuidadosamente pensados.

De fato, a experiência anterior de voluntariado junto às crianças configura um aspecto facilitador para adentrar nas dinâmicas do grupo. No entanto, cabia-me a missão de destituir a condição de "adulta que supervisiona" para conquistar o papel de "participante da turma". Para tanto, articulei a mesma estratégia de William Corsaro (2005) ao investigar as culturas infantis, que consiste em uma "entrada de campo reativa", isto é, estar presente nos espaços de brincadeiras ocupados majoritariamente pelas crianças, no empenho de que minha presença causasse uma reação e, possivelmente, o consentimento para participar de suas atividades.

Esta iniciativa se deu no espaço de acolhimento das crianças, a saber: a Casa das Missionárias da Caridade - Sede da Congregação de Madre Teresa de Calcutá em Santos, localizada no bairro Rádio Clube, na Zona Noroeste da cidade. O local é constituído por duas casas, sendo uma delas destinada às idosas, ex-moradoras de rua que recebem os cuidados das freiras da Congregação e, do outro lado, uma casa dividida entre a clausura das cinco missionárias, um ambiente compartilhado para atividades livres e uma pequena sala de leitura, construída recentemente.

Entre as duas estruturas, existe um amplo quintal, constituído por jardins, árvores e uma singela capela. É neste lugar que as crianças convivem e realizam suas atividades e brincadeiras, como pular corda; *amarelinha*; futebol e peteca. Por esta razão, este é o ambiente favorito da turma.

Figura 2 – Espaço de atividades ao ar livre
(Casa das Missionárias da Caridade em Santos, São Paulo)

Fonte: Elaborada pela autora.

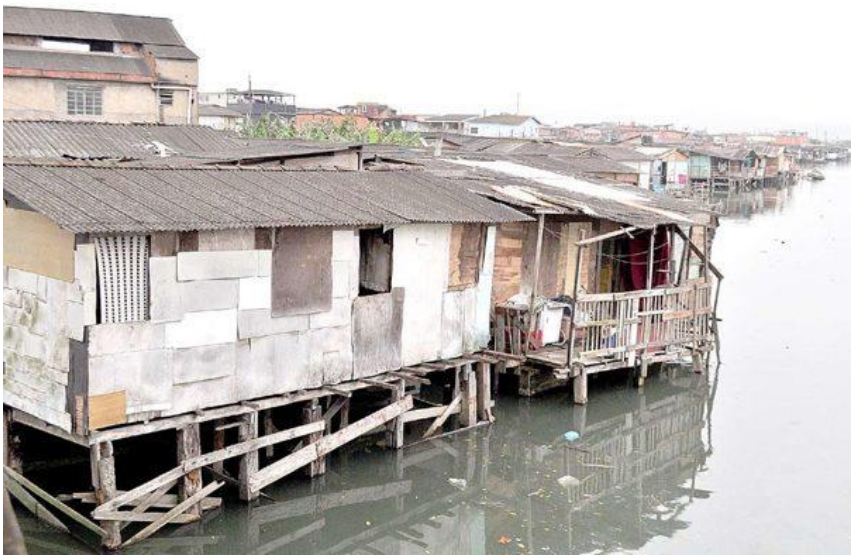
Foi neste espaço que me instalei e conquistei, no dia 22 de agosto de 2015, o primeiro passo desta trajetória investigativa: o reconhecimento das crianças como parte de seu grupo. Ao ser aceita pela turma, partilhei a motivação desta pesquisa e, para minha surpresa, elas prontamente dispuseram-se a ajudar. Desde então, comecei a participar de suas brincadeiras e estar presente em suas rodas de conversa. Neste processo, a grande conquista foi a confiança obtida junto ao grupo infantil, demonstrada a partir de convites para conhecer *"o meu beco e o meu barraco"*, denominações das crianças para falar do local onde residem.

Analogamente, era preciso o consentimento dos responsáveis pelas crianças para a realização da pesquisa. No entanto, esta iniciativa revelou-se, também, um dos grandes desafios deste estudo, por conta da fragmentada estrutura familiar de muitos meninos e meninas, que conviviam com pais e mães adictos em álcool, drogas, e que, por vezes, desapareciam de casa ou eram presos, impossibilitando, portanto, nosso encontro com estes adultos. Baseando-me nesta situação, identifiquei que a maioria das crianças atendidas pela instituição eram cuidadas por tias, irmãs adolescentes e, comumente, pelas avós maternas. A figura paterna era, para muitas crianças, inexistente.

Tendo em mente este delicado contexto, busquei o auxílio das freiras para viabilizar o contato com os responsáveis. Nos dias de entrega de cestas básicas e alimentos, geralmente realizada em dias da semana, as missionárias me avisavam sobre a presença dos adultos e, assim, ia ao encontro destes pais, tias, avós e irmãs. Em outra ocasião, especificamente no dia 05 de agosto de 2016, na qual as freiras realizaram uma reunião com as mães das crianças, foi-me concedido também um espaço para falar sobre a investigação desenvolvida. Valendo-me justamente destas "brechas" informais, pude partilhar e conversar sobre a pesquisa com os responsáveis das crianças, pedindo-lhes a permissão para a participação dos meninos e das meninas neste estudo. Mais uma vez, fui surpreendida pela compreensão destes adultos que, mesmo em suas particularidades e dificuldades, propuseram-se a escutar com atenção e consentir o envolvimento do grupo infantil nesta jornada investigativa.

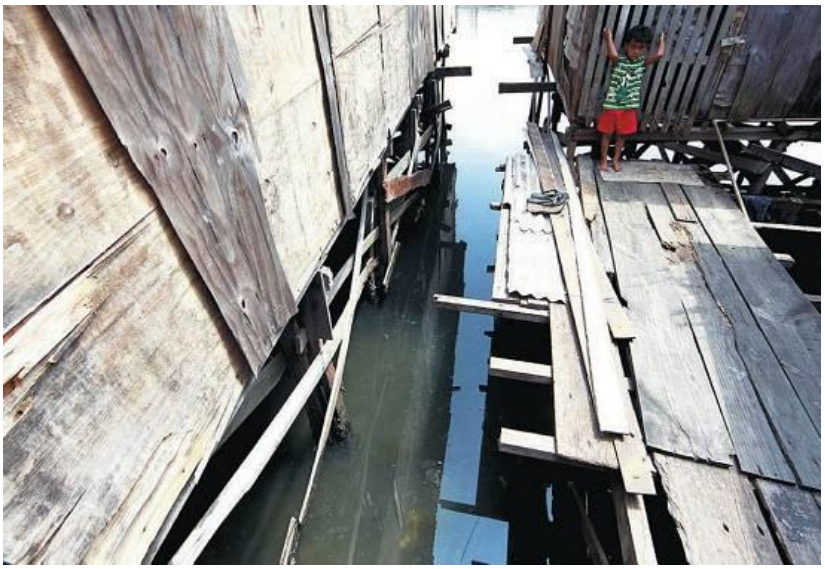
Retribuindo à demonstração de confiança manifestada pelos responsáveis e no intuito de conhecer ainda mais as experiências cotidianas dessas infâncias, acompanhei, também, em alguns dos encontros, as crianças e as freiras da Congregação de Madre Teresa nos trajetos do beco ao espaço de atividades, e vice-versa.

Figura 3 – Dique da Vila Gilda



Fonte: Jornal Diário do Litoral, 2015. Disponível em: <http://www.diariodolitoral.com.br/cotidiano/raio-x-dl-do-maior-porto-a-maior-favela-em-palafitas/59952/>

Figura 4 – Beco de acesso à palafita no Dique da Vila Gilda



Fonte: Portal Novo Milênio, 2012. Disponível em: <http://www.novomilenio.inf.br/santos/h0230d4.htm>

Ao adentrar em seus contextos urbanos, fui interpelada por paisagens de precariedade e pobreza: havia esgoto a céu aberto, muitos ratos pelo caminho, ruas de terra ou trajetos que demandavam o equilíbrio em tábuas de madeira, e, na entrada de alguns becos, meninos adolescentes, armados, controlavam o acesso às palafitas. Em meio a tudo isso, observava a forte presença do fenômeno midiático da periferia, a saber: o funk ostentação – denominado como "o som do beco" pelas crianças.

De fato, esta escuta musical do beco reverbera em todos os sentidos da agência infantil. Entre brincadeiras, brigas e momentos de distração, foi possível perceber o batuque das mãos sobre as palafitas e as paredes da sede da Congregação; o ritmo amplificado nos corpos infantis por meio de danças performativas, a exemplo do *passinho do romano*[64]; os gestos de empoderamento dos braços que seguiam os embalos das rimas, e a impostação da voz que exclamava "a nave", "a novinha" e a "vida diferenciada em Guarujá".

Trata-se, nesta linha de pensamento, de uma experiência sensorial propiciada pela *paisagem sonora do beco*, esta que incorpora os sons da cotidianidade periférica das palafitas à batida pulsante do funk ostentação. Como bem lembra Norval Baitello (1997, p. 16), "som

[64] Estilo de dança performativa do funk, originada no Jardim do Romano, na Zona Leste de São Paulo. Para mais informações, ver: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/06/1470683-com-danca-de-robo-passinho-do-romano-vira-febre-na-periferia-de-sp.shtml>. Acesso em: 01/05/2016.

é vibração. E vibração opera sobre a pele. Podemos dizer, portanto, que toda voz e todo som é um tipo de massagem. É uma estimulação tátil, uma massagem sutil".

Para levar a cabo a reflexão sobre esta experiência sonora do beco, partilho, a seguir, algumas vivências de campo junto ao grupo de crianças da comunidade do Dique da Vila Gilda. As análises desses registros bebem das categorias conceituais de *paisagens sonoras* (SCHAFER, 2001; OBICI, 2006); *escuta musical* (PEREIRA; BORELLI, 2015) e *performatividade na cultura* (GEBAUER; WULF, 2004).

3.2 A *paisagem sonora* do beco

Em sinergia com as interações feitas com o grupo de crianças, tanto na instituição como nos trajetos realizados na comunidade de palafitas, observei que o contato com as músicas de funk ostentação se dava, sobremaneira, no dia-a-dia do beco, enquanto brincavam na rua. A esse respeito, convém sublinhar que este espaço urbano da cidade é revestido por uma sobreposição de sons, que ecoam de alto-falantes dos comércios locais; dos televisores e rádios dos vizinhos; além do próprio barulho dos carros e motos que trafegam na rua de terra. Porém, entre tantos ruídos e elementos sonoros, a escuta dessas infâncias (e a minha) foi despertada, justamente, pela batida eletrônica e as rimas da ostentação.

Aliado a esta escuta singular do beco, existem, também, outros modos e práticas musicais que corroboram para tornar esta vertente do funk brasileiro em um feito orgânico, inerente às experiências cotidianas dessas infâncias[65]. Nesta etapa de nossa discussão, chamo a atenção para uma dessas práticas, partilhadas, com ênfase, nos relatos das crianças, que consiste nos bailes funk realizados semanalmente na rua, onde muitas participam por meio da presença física nas festas, ou pela escuta indireta do som que atravessa as finas tábuas de madeirite de suas casas.

No excerto de campo partilhado a seguir, é possível perceber que, para além de registrar outra forma de contato com as músicas da ostentação, os bailes se configuram como

[65] Nos tópicos que seguem este capítulo, partilho, detalhadamente, os outros modos de escuta do funk ostentação por elas praticados.

um espaço de socialização entre estes atores sociais e a comunidade, assinalando, também, a entrada dessas infâncias no perigoso mundo das drogas, do tráfico e da sexualização precoce:

> *Era domingo de Páscoa e a Irmã T. havia me ligado para avisar sobre uma festa de confraternização que iria fazer para as crianças [...]. Nesta ocasião, foram mais de 35 crianças, entre 3 e 15 anos. Grande parte chegou desacompanhada dos pais, inclusive as pequeninas, que eram trazidas pelas primas ou irmãs mais velhas – que não passavam dos 12 anos. Outra metade era trazida pelas próprias freiras [...]. Após a encenação de uma peça sobre a Páscoa, improvisada e apresentada pelas crianças com a ajuda das missionárias, iniciou-se a distribuição dos lanches às crianças. Nesse momento, me aproximo de um grupo que estava distante e pergunto se não querem comer também. Lá estavam J. (♂11 anos), B. (♀12 anos) e T. (♀15 anos). As meninas, em tom de confidência, me dizem que J. estava "noiado" (havia fumado maconha), sob o "efeito pós-baile". O menino estava deitado na grama do jardim, com os olhos vermelhos e com a fala bem lenta. Enquanto as meninas me contavam sobre ele, J. argumentava que pior do que "fumar" era "ir pro baile pra dar pra todo mundo". As meninas davam risadas e se defendiam dizendo que foram para o baile se divertir. Sentei-me, então, ao lado de J. e começamos a conversar. Pergunto de qual baile eles estavam falando e o garoto me diz que se tratava de uma festa que ocorre toda semana, no beco, parecida com os "fluxos" que acontecem nas periferias da capital paulista, onde os jovens fecham as ruas com carros e sons potentes, tocando funk em alto volume. O menino ainda diz que a festa que participou começou a partir da meia noite e foi até às 7h da manhã. Pergunto, então, se os pais deles permitem que fiquem até tarde na rua e B. é enfática: "Eles nem ligam mais, tia". Novamente, J. ataca as meninas dizendo que elas não prestavam e que não eram virgens, pois "davam pros [sic] moleques da boca lá no baile". B. e T. desmentiam, acusando o garoto de "trabalhar na boca, de beber álcool e fazer sexo com putas". Nesse momento, J. dá gargalhadas. O garoto parecia estar fora da realidade. Não se aguentava em pé.*
>
> *Perguntei, também, que tipos de música tocavam nestes bailes de rua e a resposta foi automática: "Tia, lá toca muito funk putaria e ostentação". Na sequência, indago se nestes eventos havia a presença de outras crianças. T. e B. afirmaram que sim, ressaltando, inclusive, a frequência de muitos meninos e meninas atendidos pelas freiras. Enquanto isso, J. tenta esboçar o refrão da música de Daleste (Ostentação fora do normal), mas sua dicção é incompreensível [...].*
>
> *Chego em casa refletindo sobre o estado de J., das meninas, e a complexidade das infâncias já imersas nas drogas e na sexualidade precoce. Me questiono, também, sobre a influência do funk junto a essas infâncias. Como o funk ostentação está articulado a estes contextos? Será que, de alguma forma, as músicas da ostentação corroboram com esta situação?* (Caderno de campo, 27/04/2016)

Em função de tais questionamentos, encontro em Obici (2006, p. 52-53) uma aferição bastante aderente para pensar o contexto de recepção que investigo, especialmente quando o

autor argumenta que "a música se relaciona diretamente com os sons do ambiente e com o território onde é [re]produzida" *(inserção nossa).* Sem dúvida, os sons que embalam estas festas de rua, inclusive o funk ostentação, estão intrinsecamente ligados com as experiências incutidas nos bailes desta comunidade, assim como na própria vivência cotidiana do beco. Como vimos nas reflexões do segundo capítulo desta dissertação, as vertentes musicais do funk, em seu lastro histórico de subalternidade, carregam em suas narrativas e pulsões rítmicas os relatos de vida e as aspirações das juventudes que vivem às bordas da cidade.

Nesse sentido, o entendimento das relações entre este gênero musical e as experiências infantis no baile é perpassado, também, por esta acepção. No entanto, é oportuno lembrar que as possibilidades de compreensão desta problemática, registrada em minhas anotações, não se dão por esgotadas neste prelúdio da análise de campo. Com efeito, as pistas para todos os questionamentos se desdobrarão ao longo desta jornada investigativa, sobretudo nos tópicos que seguem a discussão.

Por ora, o que me toca nesta reflexão é, justamente, atentar para os registros de escutas musicais relatados pelas crianças, que ocorrem, fundamentalmente, no cotidiano dos becos e dos bailes de comunidade, nos quais ambos revelam a onipresença do funk, em especial, a vertente da ostentação. Nesta linha de pensamento, este gênero musical atua como articulador das experiências urbanas dessas infâncias e de socialização neste espaço periférico da cidade.

Dessa forma, o funk ostentação pode ser compreendido à luz da lente conceitual de *paisagens sonoras,* elaborada por Murray Schafer (2001), que diz respeito à composição de sons dos ambientes e suas relações com a sociedade. Este conceito está alinhado a uma perspectiva de ecologia dos sons, que inaugura um olhar sobre a possibilidade de entendimento das dinâmicas sociais por meio de suas sonoridades. Nas palavras do autor:

> [...] Resta pouca dúvida, portanto, de que a música é um indicador da época, revelando, para os que sabem como ler suas mensagens sintomáticas, um modo de reordenar acontecimentos sociais e mesmo políticos. Desde algum tempo, eu também acredito que o ambiente acústico geral de uma sociedade pode ser lido como um indicador das condições sociais que o produzem e nos contar muita coisa a respeito das tendências e da evolução dessa sociedade. (SCHAFER, 2001, p. 23)

Ao propor um pensamento ecológico a partir da sonoridade dos espaços habitados pelos sujeitos, Schafer perpetua uma certa limitação em sua conceituação de *paisagens*

sonoras, à medida que busca a "[...] "orquestração da paisagem sonora mundial", formulando "ouvidos pensantes", isto é, que reflitam sobre o que escutam e consigam distinguir sons de ruídos" (PEREIRA; BORELLI, 2015, p. 283). Nesse sentido, o autor propõe uma "afinação do mundo", que implicaria, então, em uma série de condutas e normas para organizar os sons e segrega-los daquilo que Schafer entende por ruídos[66], afim de "purificar" a audição e exaurir a produção excessiva de sons nos ambientes.

Por isso, aproprio-me deste conceito tendo em vista a importante contribuição de Schafer ao preconizar a ordem sensória dos sons e das músicas na construção dos espaços urbanos, além da constituição de novas sensibilidades, socialidades e subjetividades daqueles que tomam contato com a escuta. Entretanto, assim como Obici (2006), Pereira e Borelli (2015), despojo-me das inclinações higienistas e, por vezes, moralistas reproduzidas pelo autor, que propõe à escuta uma aura límpida, sacra e pura. No estudo desenvolvido nesta dissertação, a exploração da *paisagem sonora do beco* se dá, justamente, pelas vias dos ruídos, impurezas e *bastardias* provenientes das narrativas midiáticas do funk ostentação, em adição ao plano sensível e sensorial que constitui a lente conceitual da *paisagem sonora*.

A partir desta perspectiva da ordem do sensório é que auscultamos as ressonâncias do funk ostentação nos corpos e nas atitudes deste grupo de crianças que, a exemplo das experiências sonoras das palafitas, não se permitem o resguardo do silêncio e da quietude. Aliás, o silêncio parece incomodar estes atores sociais infantis, uma vez que, em inúmeras atividades que acompanhei, foi possível observar a pulsação dos sons do beco em seus comportamentos, como mostra a experiência de campo a seguir:

> *Na tarde do dia 25 de janeiro de 2016, acompanhei as freiras e o grupo de crianças em um passeio ao Jardim Botânico da cidade, localizado no bairro Santa Maria, próximo à Congregação. Neste dia, havia um evento promovido pela prefeitura em parceria com grupos de teatro da região, que fariam uma tarde de apresentações infantis, gratuitamente. As freiras haviam conseguido uma van com um dos voluntários da casa e, assim, conseguiram levar as 34 crianças para o passeio. A tarde quente, registrando mais de 30 graus, deixava o grupo infantil ainda mais agitado do que o normal. Por isso, organizá-lo na van não foi uma tarefa fácil. Demoramos quase 30 minutos, entre contagens e recontagens das crianças, que faziam muito barulho, brigavam e se xingavam para escolher os lugares na van. Na hora da partida, as freiras sugeriram um momento de silêncio para realizar*

[66] Na perspectiva de Schafer, ruídos agem como elementos sonoros de interferência, decorrentes das transformações socioespaciais dos centros urbanos, a exemplo da aglomeração de pessoas na cidade, bem como dos aparatos tecno-industriais da modernidade.

> *uma oração – o que não foi cumprido. As crianças até acompanharam, em coro, na reza da Ave-Maria, mas aos gritos e risadas. Percebo que dificilmente há momentos de silêncio entre o grupo. O trajeto, que não chegava a 15 minutos, foi preenchido pelos batuques de mãos e ritmos de "tchu tchá tchá tchu tchu tchá" de funk, orquestrados pela turma. Entre rimas próprias e gritos de histeria, uma das crianças começou a cantar a música Baile de Favela, do MC João. A gritaria-cantoria se estendeu até a chegada no local do passeio. Chegamos vivos, mas, particularmente, com os tímpanos estourados [...].* (Caderno de campo, 25/01/2016)

Neste episódio de campo, percebe-se que o registro sonoro do beco acompanha as vivências dessas infâncias em outros lugares, além da própria comunidade de palafitas. Ademais, observa-se que as narrativas do funk ostentação são articuladas pelas crianças como um marcador social e cultural de seus territórios urbanos, atuando, também, como outro modo de expressão das identidades culturais que as constituem (MENDONÇA, 2009).

Assim, ao conceber o funk ostentação como "o som do beco", as crianças incorporam este gênero musical à atmosfera da comunidade do Dique da Vila Gilda, como uma característica singular e inerente a este território urbano. Corroborando com esta reflexão, Luciana F. Moura Mendonça (2009, p. 143) argumenta que:

> [...] as sonoridades e ritmos, de uma maneira geral, não só vêm se transformando desde o estabelecimento da sociedade urbano-industrial, como são marcadores das diferenças sócio-espaciais e culturais que se estabelecem dentro e nas fronteiras das cidades, apontando também para os entrecruzamentos entre o local e o global [...] as sonoridades musicais típicas de determinadas regiões podem ser analisadas como marcas sociais do local e como indicadores da co-presença de múltiplas temporalidades e identidades.

Nessa esteira, compreende-se que os sons atuam na formação de ambientes e territórios urbanos, e, por extensão, agem sinergicamente nos modos e estratégias de convívio entre os sujeitos que transitam nestes espaços. Ainda no tocante a esta acepção, infere-se que a música atravessa e é atravessada pelas dinâmicas urbanas, constituindo fluxos e trocas intermitentes de experiências. É por estas vias que Obici (2006) enfatiza que a noção de paisagens sonoras extrapola a condição de afinação do mundo. Para além da busca de uma escuta musical harmoniosa, as paisagens sonoras aproximam-se de uma concepção de mundo sensível, que conjugam, inclusive, os outros sentidos da natureza humana, a exemplo da visão e do tato.

A propósito, a ideia de conjugação dos sentidos junto à escuta propiciada pelas paisagens sonoras é muito cara à compreensão dos circuitos culturais e dos contextos de recepção do funk ostentação, investigados neste estudo. De fato, as narrativas deste gênero musical mobilizam imaginários diaspóricos da periferia – aquela que sonha, alcança, consome e ostenta. Trata-se, portanto, não apenas de uma escuta musical que entorpece os sentidos ou corrobora integralmente para a degradação das infâncias e juventudes, como destacam algumas reportagens da grande imprensa[67]. O contato com as músicas da ostentação enseja outros mundos possíveis e imagináveis, transbordando os limites geográficos da periferia, ainda que somente por vias imaginárias. A esse respeito, o relato de campo a seguir visa contribuir com esta discussão:

> *Sábado é o dia que as crianças participam da catequese na Congregação. Neste dia, em especial, poucas crianças compareceram, haja vista que na madrugada de sexta-feira havia ocorrido um incêndio na favela, desabrigando mais de 150 famílias daquela região, inclusive algumas crianças que acompanho nesta pesquisa. Aguardo o término da reunião espiritual para conversar com as poucas crianças presentes. Ao saírem da sala, elas saem como foguetes, correm no jardim e se atracam nas árvores em busca de goiabas e frutinhas. Um grupo de meninos me chama atenção, sobretudo pelos sons produzidos na palma da mão, nas batidas do funk, com as frases "Tá pegando fogo". Aproveito a oportunidade para me aproximar. Pergunto de quem era aquela música, e a resposta foi rápida e assertiva: "É do Mc Menor da VD". Embalo, a partir de então, uma conversa com o grupo. Pergunto se eles gostam de funk e se teriam algumas músicas para me indicar, sugerindo, assim, uma cumplicidade e uma troca sobre o universo musical que eles escutam. A cada sugestão, um hit do respectivo MC era cantando pelos meninos. A conversa começou a chamar atenção de outras crianças que estavam brincando ao redor. Todos sentaram a minha volta para contribuir com minha "playlist" musical [...]. Questionei, em um momento, o que eles mais gostavam no funk, e um dos meninos me surpreendeu com sua resposta taxativa: "Da ostentação, né tia". Todos começaram a rir. Indo além, perguntei o que era essa "tal" ostentação e outro garoto do grupo tomou a frente, dizendo que era "as roupas de marca, o tênis da Nike, o cordão de ouro, os "carrões" e motos tipo Lamborghini, Ferrari, Kawasaki e Hornet". Indago, mais uma vez, se alguém já havia visto esses produtos na quebrada. Eles respondem que não "pessoalmente", mas ouviam essas "paradas" nas músicas e nos videoclipes do funk. "A gente tá ligado no que é, né tia".* (Caderno de Campo, 29/08/2015)

[67] A exemplo da matéria do jornal Notícias do Dia, de Florianópolis, que dá o veredicto em sua manchete: "*Funk ostentação é a isca para menores ingressarem no tráfico de drogas em Florianópolis*": <http://ndonline.com.br/florianopolis/noticias/funk-ostentacao-e-a-isca-para-menores-ingressarem-no-trafico-de-drogas-em-florianopolis>. Acesso em: 10/11/2016.

No tocante a esta experiência de campo, percebe-se que a paisagem sonora do beco, que remete ao mundo da ostentação, atua como mediadora entre as crianças e o universo fascinante dos bens e produtos de luxo. Este plano imaginário, propiciado pela música, que coloca os meninos em contato com outras realidades e práticas de consumo, está intimamente ligado às reflexões dos *midiapanoramas*, elaboradas pelo antropólogo Arjun Appadurai (2004).

Para o autor, os processos de globalização na contemporaneidade ensejam uma ordem disjuntiva da economia cultural global. Em outras palavras, Appadurai argumenta que a intensidade dos fluxos comunicacionais, econômicos, culturais e políticos, registrados nos últimos tempos, contribuem para romper com sistemas enrijecidos em visões dicotômicas e binárias, a exemplo da ideia de centro-periferia. Nessa esteira, o antropólogo propõe cinco dimensões conceituais concernentes a esta ordem disjuntiva, articuladas com o sufixo "panoramas", no intuito de "[...] apontar para as formas fluidas e irregulares dessas paisagens, formas essas que caracterizam o capital internacional tão profundamente [...]" (APPADURAI, 2004, p. 313), a saber: *etnopanoramas; tecnopanoramas; finançopanoramas; ideopanoramas;* e *midiapanoramas*. Esta última, em especial, compete aos interesses da análise da paisagem sonora do beco, à medida que se refere às narrativas midiáticas, como o funk ostentação. Para Appadurai, tais produções fomentam imaginários sociais e incitam à vivência em outros mundos possíveis e imagináveis.

Por meio dos relatos infantis, é possível identificar, então, esta potência imaginária do funk ostentação – a paisagem sonora do beco, ou, pelas lentes de Appadurai, os *midiapanoramas* que permeiam a comunidade de palafitas. Indubitavelmente, as produções midiáticas, sejam imagéticas ou sonoras, organizam e ordenam as visões de mundo sobre o que é bom ou ruim, positivo ou negativo, e, neste caso, o que é ostentação ou não (MORDUCHOWICZ, 2003). A verbalização desta escuta musical remete, também, a outro aspecto pujante estabelecido entre o consumo midiático do funk ostentação e as vivências dessas crianças, que diz respeito à ação mimética e performática da cultura (BAITELLO, 1997; GERBAUER; WULF, 2004), tema que protagoniza a discussão da próxima seção deste capítulo.

3.3 Performatividade do funk ostentação

Os relatos de campo compartilhados anteriormente evidenciam que a experiência sonora do beco configura, potencialmente, uma das principais vias de consumo das narrativas midiáticas do funk ostentação. De modo semelhante, percebe-se que a escuta desse gênero musical não se restringe aos sentidos da audição, pois reverbera, também, nos corpos infantis. O batuque das mãos no ritmo do funk, a postura e entonação de canto que imita o MC, a competição do *passinho* entre seus pares: todas essas corporificações do funk ostentação dizem muito a respeito dos usos e apropriações dessa narrativa do entretenimento no cotidiano dessas infâncias.

A esse respeito, é oportuno frisar que os estudos em antropologia da criança têm destacado a relevância do corpo como tema das análises sobre as vivências infantis, haja vista que "[...] a identidade e a subjetividade infantil constroem-se por meio de processos que se realizam em seus corpos e que sintetizam significações sociais, cosmológicas, psicológicas, emocionais e cognitivas" (SILVA, 2002, p. 41). No que concerne a esta construção analítica, as pesquisas antropológicas com crianças indígenas (COHN, 2013) têm contribuído significativamente com esta acepção, ao demonstrar que as experimentações, as linguagens e os movimentos corporais produzidos pelas crianças caracterizam o seu lugar de fala na organização social, bem como o seu papel de agente ativo na sociedade, aspecto que constitui o novo paradigma da infância e da criança na contemporaneidade (BUSS-SIMÃO, 2009).

Nesta linha de pensamento, a dimensão corporal transcende visões biologicistas e "naturalizadas", para ser concebida como uma produção das dinâmicas culturais e dos contextos sociais que são inscritos no universo infantil (BUSS-SIMÃO; ROCHA, 2007). Endossando essa discussão, o teórico da educação Jocimar Daolilo (1995) compartilha desta vertente interpretativa sobre o corpo, quando o compreende como o lugar que abarca todas as experiências humanas, sejam históricas, sociais, econômicas, políticas e/ou culturais. Nas palavras do autor:

> O homem, através do seu corpo, vai assimilando e se apropriando dos valores, normas e costumes sociais, num processo de inCORPOração (a palavra é significativa). [...] Mais do que um aprendizado intelectual, o

> indivíduo adquire um conteúdo cultural, que se instala no seu corpo, no conjunto de suas expressões. (DAOLILO, 1995, p. 25)

A reflexão de Daolilo inaugura um olhar singular sobre a noção de "inCORPOração", que consiste no processo de aprendizagem a partir das experimentações do corpo. Compartilhando da mesma visão, a estudiosa da infância Márcia Buss-Simão (2007; 2009) enfatiza que analisar os matizes da corporalidade em pesquisas com crianças é tão elementar quanto as questões da oralidade e do letramento, uma vez que estes processos são precedidos pela atuação do corpo. Analogamente, os modos de apropriação e produção cultural e imaginária, bem como as experiências de socialização na infância perpassam pela dimensão corporal. Assim, os autores coincidem ao defender que o aprendizado, com especial ênfase na fase infantil, começa pelo próprio corpo, que se torna, portanto, um mediador da aquisição do saber.

Na mesma perspectiva que prima pela consideração da corporalidade na produção de conhecimento, o campo da comunicação contribui, também, com esta acepção, ao conceber o corpo como entidade social e cultural, sendo, então, a base de toda comunicação humana, isto é, a mídia primária do homem (BAITELLO, 2012). De acordo com Baitello (2009), a dimensão corporal forma a intersecção entre fluxos de diferentes naturezas, a saber: a natureza biofísica, a natureza social e, por conseguinte, a da cultura. Nesses termos, "corpo é vida biológica, é texto (tecido de cultura), é gerador de códigos comunicativos e ele próprio linguagem formadora de redes sociais e culturais nas quais se insere" (BAITELLO, 2012, p. 11).

O componente corporal, nesta linha de entendimento, é o pilar do agir cultural; da aproximação e adaptação ao mundo social (BAITELLO, 2012; WULF, 2006). Como elucida Baitello (1998), o momento inaugural da linguagem humana se dá, justamente, pelo corpo, quando o bebê, ainda recém-nascido, comunica-se pelos gestos das mãos, da respiração, do olhar. De forma similar, os vínculos sociais e afetivos que se tecem ao longo da vida começam, sobremaneira, pelas expressões corporais, partindo desde o contato da criança com os pais em um abraço, até as danças, as brincadeiras, o esporte.

Assim, destas e outras ações corporais que interligam a práxis social ao fazer simbólico é que emerge a noção de mimese na cultura, conceito explorado por Günter Gebauer e

Christoph Wulf (2004) para compreender as formas de comportamento e interação humana com o mundo. Para os autores (2004, p. 14), a ação mimética é produzida por vias de "imitação e representação; imagens e ficções; adaptação ao outro e à sua representação". Logo, "a mimese é um livre deixar-funcionar de esquema de ações e, em níveis semióticos mais elevados, de técnicas de comportamento, significação e representação" (GERBAUER; WULF, 2004, p. 49).

Com efeito, os processos miméticos estão intrinsecamente ligados ao desenvolvimento dos sentidos, dos valores simbólicos e do agir social (GERBAUER; WULF, 2004). Por esta razão, os autores argumentam que, na infância, a mimese é a forma de vida da criança, haja vista que sua atuação no mundo é moldada a partir do que ela vê, sente e assimila das ações de agentes sociais, institucionais ou individuais, a exemplo da escola, da mídia e da família. Este movimento mimético confere à criança a possibilidade de dar significado às coisas e, também, de aprimorar "a capacidade sensitiva sensível e emocional do futuro adulto" (GERBAUER; WULF, 2004, p. 147).

No tocante a este ponto, convém esclarecer que o processo de mimese não se refere ao assujeitamento da criança à reprodução ou imitação integral do mundo adulto, mas trata-se do encontro entre o universo interior infantil e o mundo externo, no qual sempre é acrescida uma nova qualidade à apropriação mimética. Nestas condições:

> Enquanto este exterior é transportado com os sentidos e a imaginação para o processo mimético na forma de imagens internas, corpos sonoros e mundos táteis, olfativos e palatáveis, surgem experiências vivas ligadas à iniludível corporalidade da criança. (GERBAUER; WULF, 2004, p. 156).

O conceito de mimese na cultura e a dimensão da corporalidade à luz dos estudos da antropologia da criança e da comunicação confluem, sinergicamente, para pensar sobre os modos de apropriação das narrativas midiáticas do funk ostentação, pelo grupo de crianças da comunidade do Dique da Vila Gilda. Com base nas observações e interações realizadas em campo, supracitadas ao longo deste capítulo, pude perceber que no consumo midiático das performances audiovisuais desse gênero musical, existe uma apropriação mimética em jogo. Por vezes, presenciei as crianças invocando as letras das músicas e fazendo as danças que assistem nos videoclipes, a exemplo do episódio de campo sobre o trajeto do passeio, visto na reflexão anterior.

Para além de um aspecto lúdico inerente à condição infantil, este encontro mimético que se manifesta, sobremaneira, pelo movimento corporal, apresenta-se multifacetado de sentidos. Trata-se de expressões que aludem aos imaginários infantis, à construção e representação identitária, e aos conflitos e convergências com grupos de alteridade, conforme se observa na experiência relatada a seguir, datada do dia 30 de dezembro de 2015:

> *Nesta tarde, acompanhei as crianças em um evento de confraternização de natal e fim de ano, promovido por voluntários de uma ONG da cidade, no espaço de acolhimento do grupo. Além de muitos salgados e doces, às crianças foram oferecidas diversas atividades como maquiagens artísticas para meninos e meninas, brincadeiras com palhaços, karaokê, entre outros [...]. A grande atração da festa ficou por conta de uma apresentação de ballet, realizada por um grupo de meninas do bairro da Ponta da Praia, local nobre da cidade. As crianças foram organizadas para assistir as bailarinas mirins próximas ao jardim, embaixo de uma grande tenda montada para a festividade, sentadas em fileiras, um feito quase impossível para elas, que não suportam ficar muito tempo quietas ou paradas. Ao começar a apresentação, a música clássica, em ritmo lento, e, por vezes, cantada em inglês, causava gargalhadas nas crianças. Sentei entre elas, no chão, e observei o encantamento das meninas com as bailarinas - meninas branquinhas, loiras, de olhos claros, maquiadas -. De acordo com uma dupla de garotas que cochichavam ao meu lado, elas [as bailarinas] "pareciam umas princesas". O olhar das meninas ficou enfeitiçado por aquela "magia" que pairava sobre a delicadeza dos passos nas pontas dos pés, além dos figurinos da apresentação, que eram trocados a cada música.*
>
> *Mesmo com este encantamento, não demorou muito para que começasse uma inquietação geral entre todo o grupo de crianças. Ao fim da segunda música da apresentação, três meninos e uma menina levantaram e, subitamente, começaram a cantar as músicas de funk e dançar no passinho do romano, na frente das bailarinas, chamando a atenção de todo o grupo. Voluntários corriam para tentar alcançar e tirar as crianças de cena, causando ainda mais o riso da plateia infantil. Mesmo com inúmeras repreensões dos voluntários e das freiras, as crianças se esquivavam da mira deles, tomavam a frente da apresentação e faziam ali seus passos marcantes e rimas da ostentação. Um cenário friccional se formava: crianças negras e descalças cantando e dançando funk, sobre o plano de fundo "cinderelesco" e delicado das bailarinas loiras e brancas.* (Caderno de campo, 30/12/2015)

A análise deste relato implica em duas relações do conceito de mimese na cultura, que também demandam atenção sobre o aspecto corporal. Em um primeiro momento, o encontro com "o outro" desse grupo infantil, isto é, as bailarinas, manifestou uma experiência de olhar mimético, que impactou o imaginário das meninas. Na perspectiva de Gerbauer e Wulf, a mimese no contato com a alteridade abre um acesso ao desconhecido, ao não-idêntico,

ocasionando um entrecruzamento de ideias imaginadas e sistemas simbólicos. Percebe-se, nesse sentido, que o encantamento das meninas reside, principalmente, neste outro que sugere uma beleza aos moldes dos personagens da *Disney,* cuja feminilidade é construída por corpos brancos e esbeltos, cabelos e olhos claros, e vestidos esvoaçantes em escalas cromáticas da cor rosa. Esta composição, tão distante da realidade das meninas do Dique da Vila Gilda, coaduna com as reflexões dos autores sobre a capacidade mimética de juntar mundos distintos, ainda que por vias imaginárias:

> A capacidade mimética pode perceber e processar o contraditório e diversas intensidades sem colocar estas em uma lógica bipolar. O incompatível pode permanecer enquanto tal e ser apropriado mimeticamente sem dai surgir a pressão da produção de uma ordem. [...] O objetivo é muito mais aproximação livre de violência e distanciada do outro, e como tal, contenha inteiramente uma perspectiva utópica. (GERBAUER; WULF, 2004, p. 89-90)

Embora não discorra sobre o aporte conceitual da mimese, as reflexões de Morin (2002) contribuem, também, para pensar sobre a fascinação infantil ao se deparar com representações de universos distintos dos seus. De acordo com o autor, a participação em outros mundos possíveis e imagináveis se dá, principalmente, pelos campos estéticos, caracterizados na cultura de massas pelas produções midiáticas. Estas, por seu turno, estabelecem a relação entre o real e o imaginário, construindo vínculos e trocas afetuais por meio dos processos de projeção – identificação. Assim,

> [...] o leitor ou o espectador, ao mesmo tempo em que libera fora dele virtualidades psíquicas, fixando-as sobre os heróis em questão, identifica-se com personagens que, no entanto, lhe são estranhas, e se sente vivendo experiências que contudo não pratica. (MORIN, 2002, p. 82)

Articulando essa potência projetiva e imaginária explorada por Morin à situação de campo, é possível observar que, por trás da aferição das meninas sobre as bailarinas parecerem princesas, reside uma sólida relação estética, certamente propulsionada pelo consumo midiático de desenhos e filmes animados, além de publicidades de brinquedos infantis, que contribuem para a construção desse imaginário espectral das princesas. Por extensão, o olhar mimético evidencia o encantamento das crianças ao ver personificado nas bailarinas uma representação do universo mágico da animação infantil, cujas personagens femininas, como as princesas, influenciam, consubstancialmente, na subjetividade e no imaginário das crianças.

Por outro lado, a segunda parte desse relato apresenta uma ruptura na relação pontualmente estabelecida entre o grupo de crianças e as bailarinas. Trata-se da iniciativa performativa das meninas e dos meninos com o canto das músicas de funk ostentação e a dança do passinho do romano. Este agir rítmico acentuado pela dimensão corporal diz respeito ao aspecto de mimese e performatividade da cultura, que consiste no "caráter da encenação e representação do agir, do imaginar, do falar e do comportar-se, tão fortemente ligados ao corpo [...]" (WULF, 2006, p. 46-47).

Para Wulf (2006), a performatividade nos processos miméticos está intrinsecamente ligada à estética, ao lúdico, ao ritualístico, e, sobretudo, ao corpo – cunhado social e culturalmente. Nas palavras do autor,

> Performatividade aponta uma possibilidade que têm os seres humanos de assumir uma "posição excêntrica" (PLESSNER), isto é, de não apenas estarem em seu próprio corpo, mas de possuí-lo. Temos de nos projetar e atuar em diferentes encenações. Para podermos nos perceber, compreender e entender, encenamos; e nessas encenações e seus efeitos em outros seres humanos, assim como suas reações a nossas ações, nos descobrimos. Com base na plasticidade inerente ao corpo humano, o espectro de possíveis encenações e representações é grande. [...] A amplitude de variação do performativo nos diferentes campos de vida e atividades humanas tem estreita ligação com questões relativas às diferenciação social [sic] entre gêneros, gerações e as camadas sociais. (WULF, 2006, p. 49)

Valendo-se dessa lente analítica para compreender a manifestação das crianças perante a apresentação de *ballet*, é possível articular a seguinte reflexão: o processo mimético que reverbera nesta ação tem por ensejo o consumo das performances audiovisuais do funk ostentação. Estas narrativas midiáticas, por sua vez, são encenadas pelas crianças, ao mobilizar a potência corporal para jogar e posicionar-se diante do elemento de alteridade. Dotados da competência do corpo movente e da linguagem verbal que entoa as letras da ostentação, este grupo infantil produz uma representação da periferia, ao resgatar, no momento da apresentação de *ballet*, uma de suas principais matrizes culturais, isto é, o funk brasileiro. Este arranjo performativo das narrativas da ostentação alude, também, a uma atitude de afirmação identitária da origem periférica dessas crianças e de contraposição e enfrentamento perante o grupo de bailarinas infantis.

Levando em consideração as virtudes apresentadas, infere-se que a performatividade e a mimese na vivência infantil participam, profundamente, dos processos de socialização e construção identitária. Ao recorrer novamente a Gebauer e Wulf (2004, p. 143), evidencia-se que a criança:

> [...] vivencia seu corpo como instrumento de representação e de expressão. Aqui, ela não só ganha possibilidades concretas de representação e expressão, ela ganha também experiência de poder dispor do seu corpo para determinados fins e com isso, alcançar reconhecimento social. Estas formas de processos miméticos são acompanhadas de interpretações simbólicas, de maneira tal que nelas são também desenvolvidas o pensar e o falar. (GERBAUER; WULF, 2004, p. 143)

Expondo-se perante seus pares, perante as bailarinas e a autoridade adultocêntrica, esse grupo infantil esboçou, também, uma ação potencial de resistência, entendida nesta situação como um modo contestatório e questionador das imposições figuradas pela apresentação de *ballet* e da atitude de repreensão dos voluntários e das freiras. Nesse sentido, a narrativa *bastarda* do funk ostentação, inerente às vivências dessas infâncias, é vista como um capital cultural das crianças, isto é, as formas apreendidas de saberes, inclusive midiáticos, que, estruturados, dão sentido a nossa vida social (MORDUCHOWICZ, 2003).

Como argumenta Roxana Morduchowicz (2003), as crianças evocam, com frequência, suas experiências de ouvintes e telespectadores para atuar em determinadas situações cotidianas, sobretudo em condições de alteridade com os adultos. Nesse sentido, a autora acredita que a constituição dos atores infantis perpassa, fundamentalmente, pelo consumo midiático e pelo acesso a produtos culturais e bens simbólicos, enraizados em seus contextos sociais. Assim, ela ressalta que, aliado a outros agentes da sociedade, a apropriação das narrativas midiáticas possibilita a inserção e o compartilhamento de uma identidade cultural na infância. De acordo com Morduchowicz (2003):

> Os meios de comunicação constroem mitos e histórias através das quais os indivíduos constituem uma cultura comum. Por meio de sua apropriação, nos inserimos nela. Os indivíduos que compartilham de uma mesma identidade cultural partilham de uma série de conceitos, imagens e ideias que lhes permitem pensar, interpretar e sentir sobre o mundo de maneira mais ou menos igual (HALL, 1997). Os meios de comunicação participam da construção dessa identidade. Influenciam sobre nossa noção de gênero, sobre nosso sentido de classe, de raça, de nacionalidade, sobre quem somos perante "os outros" e quem são "eles". (MORDUCHOWICZ, 2003, p. 35, *tradução nossa*)

Delineando um diálogo entre a autora e as reflexões supracitadas nessa análise, é possível aferir que esse acionamento das narrativas midiáticas pela agência infantil pode ser compreendido, também, como um efeito da mimese na cultura. Dessa forma, ao direcionar o olhar sobre a experiência de campo, identifica-se que um dos constituintes do capital cultural das crianças, a saber, o funk ostentação, foi mobilizado nesta situação a partir da ação mimética das performances dos MCs e dançarinos desse gênero musical.

Por extensão, esta iniciativa implica em uma outra forma de *reprodução interpretativa* das narrativas do funk ostentação. O termo destacado diz respeito a um conceito singular da sociologia da infância, cunhado por William Corsaro (2011, p. 31-32, *grifo do autor*), no qual propõe que "as crianças não se limitam a internalizar a sociedade e a cultura, mas *contribuem ativamente para a produção e mudanças culturais".*

Em outras palavras, o autor advoga que nos processos de socialização, os atores sociais infantis se apropriam, reinventam e reproduzem elementos que compõem o universo adulto. Nessa esteira, "a criança está sempre participando de e integrando duas culturas – a das crianças e a dos adultos – e essas culturas são complexamente interligadas" (CORSARO, 2011, p. 40). Por meio dessa chave explicativa, é possível notar que as crianças afetam e são afetadas pelas sociedades e culturas das quais participam, prerrogativa que se alinha ainda mais com a noção de performatividade e mimese na cultura no contexto desta pesquisa.

No empenho de ampliar a compreensão sobre as experimentações infantis com as narrativas midiáticas do funk ostentação, o tópico a seguir apresenta os registros e observações da abordagem metodológica com os videoclipes desse gênero musical. Na ocasião, buscou-se, de fato, apreender e auscultar as falas, as iniciativas miméticas em jogo e as reproduções interpretativas das crianças no tocante às estéticas da ostentação. Assim, observou-se, também, outros aspectos da performatividade incutidos neste grupo infantil, à medida que ao provocar as experiências audiovisuais, as crianças repercutiram-nas das mais variadas formas.

3.4 Análise das produções audiovisuais de funk ostentação com as crianças

Em diversos momentos, as crianças sugeriam inúmeros videoclipes de funk ostentação para assistir. Assim que chegava do campo, procurava todas as indicações feitas pelo grupo no *YouTube* e, ao assisti-los, perguntava-me o que, de fato, lhes chamava a atenção naquelas produções e quais seriam as ressonâncias dessa experiência audiovisual em seus universos infantis.

Em linhas gerais, os videoclipes sugeridos continham alusões ao sexo, a representações femininas altamente erotizadas, além da exaltação do dinheiro, do consumo de álcool e, por vezes, de drogas. Ao me deparar com os planos de imagens dessa dimensão, lembrava-me das reflexões de Graue e Walsh (2003) quando asseveram que na exploração dos contextos infantis, o investigador deve estar sempre atento para que seu olhar adultocêntrico não caia nas armadilhas de julgamentos morais e de enquadramentos geracionais. Especialmente nestas situações, é preciso esforçar-se para compreender os significados das relações paradoxais reveladas pelas crianças.

À vista disso, encontrei-me com o grupo, na tarde do dia 18 de setembro de 2016, para propor, então, que assistíssemos juntos aos seus videoclipes de funk ostentação favoritos. Por meio desta abordagem metodológica, seria possível realizar uma análise interpretativa das produções audiovisuais, partindo, fundamentalmente, das percepções das próprias crianças. De modo análogo, esta iniciativa vem ao encontro dos pressupostos teórico-metodológicos da investigação participativa com crianças, à medida que articula uma forma colaborativa de construção de conhecimento, "[...] onde o investigado é também um investigador, estabelecendo-se entre os dois uma relação interactiva [sic] e aberta à mudança" (SOARES, 2006, p. 29).

Com efeito, a ideia foi prontamente acolhida pelo grupo infantil, que demonstrou entusiasmo em apresentar suas opiniões acerca das produções midiáticas de funk que fazem parte do seu cotidiano. No entanto, algumas condições foram-me "impostas" para a realização da sessão de vídeos. Uma delas foi a sugestão dada pelas meninas de realizar a exibição separada dos meninos, pois, nas palavras delas: *"não dá pra fazer nada com eles junto, tia!"*. Dado o consentimento geral sobre a proposta, inclusive dos próprios meninos, ficou acordado

que faríamos duas sessões de videoclipes, sendo uma com as meninas e a outra só com os meninos.

Durante o encontro, definimos também um número de participantes para cada grupo, uma vez que assistir aos vídeos com todos seria uma "tarefa de risco", dada a agitação e comportamento agressivo das crianças, que sempre estão entre brincadeiras de socos, chutes e xingamentos. Por isso, o grupo escolheu 10 crianças (cinco meninas e cinco meninos) para participar da atividade. Em seguida, começamos a esboçar a lista de vídeos que gostariam de assistir. Neste momento, observei que os garotos demonstravam ter mais conhecimento dos MCs e das músicas da vertente da ostentação do que as meninas, que acabavam por buscar, constantemente, o apoio dos meninos para a elaboração de sua *playlist.* Após recolher as sugestões de todos, combinamos as datas para a exibição dos vídeos.

Chegado o dia de realização da atividade, fui surpreendida pelas dificuldades do campo: das cinco meninas que confirmaram a participação, apenas três apareceram, e uma delas estava muito debilitada, sem possibilidade de falar. Similarmente, apenas dois meninos compareceram na data combinada. Em conjunto, decidimos, então, abortar a missão naqueles dias.

Esta situação me fez rever a estratégia metodológica adotada nesta fase dos trabalhos de campo. Na busca pela *"rigidez científica"*, percebi que havia deixado passar um aspecto elementar que caracteriza este grupo infantil: a falta de assiduidade. Como assinalam as freiras ao justificar a ausência das crianças em atividades cotidianas: *"Elas são como as águas do mar, vem e voltam... são desprendidas..."*. Dessa experiência, concluí que datar compromissos com o grupo, de alguma forma, afugentava as crianças. Precisava, portanto, que a nossa interação fosse tão fluída e natural quanto os encontros que já havia realizado anteriormente.

No tocante a este contexto, Graue e Walsh (2003, p. 29) elucidam que o percurso investigativo com crianças "requer uma perspicácia especial para detectar as suas necessidades, mais do que as necessidades do projecto [sic] de investigação". Endossando a discussão, Corsaro (2011) pontua outros aspectos concernentes a este processo, que diz respeito à flexibilidade e autocorreção. Para o autor, estas características devem ser inerentes aos estudos com crianças, pois promovem o refinamento e a expansão de interpretações obtidas em campo.

Levando em consideração as reflexões provocadas pelas leituras desses autores, optei por realizar algumas mudanças na abordagem com as crianças. A princípio, busquei alternativas para afastar a ideia de uma "atividade extraordinária", que implicaria em um comprometimento com datas e horários pré-estabelecidos com o grupo. Analogamente, entendi que restringir o número de participantes também não seria oportuno, pois a pluralidade de vozes infantis contribuiria ainda mais com esta investigação. Dessa forma, pedi às freiras que me avisassem quando o grupo estivesse reunido. Assim, casualmente, levaria os vídeos para assistir com todos, caso consentissem. Mesmo com a possibilidade de bagunça e descontrole que a atividade poderia provocar, concordei em assumir o risco.

> *Na manhã do dia 30 de setembro, a Irmã T. ligou para avisar que, neste dia, as crianças não teriam aula à tarde por conta da arrumação das escolas para as eleições. Desse modo, este seria um dia propício para assistir aos vídeos com o grupo, que estaria "em peso" na instituição. Fui, então, ao encontro das crianças, por volta das 15h30 daquela sexta-feira. Coloquei uma TV na sala do cantinho da leitura, local aconchegante para as crianças. Quando os meninos e as meninas chegaram, brincamos um pouco de futebol e peteca no jardim, e, após um tempo, perguntei-lhes se gostariam de ver os vídeos de funk comigo. Todos ficaram eufóricos e toparam a ideia. Perguntei também às meninas se elas topariam assistir juntamente com os meninos e, após um acordo entre eles (isto é: os meninos prometeram não zombar ou xingar as meninas), elas consentiram. Nesta ocasião, optei por deixar a participação deles totalmente livre e sem restrição de idades, haja vista que isso provocaria uma certa "revolta" entre os menores do grupo, que ficariam isolados e sozinhos no jardim. Queria, de fato, que todos participassem desse momento.*
>
> *Dessa forma, começamos a sessão de vídeos. Expliquei que naquele momento, nós seríamos "investigadores e investigadoras", analisando a proposta dos vídeos de suas músicas favoritas. Por isso, eles estavam livres para falar, a qualquer momento, sobre o que mais lhes chamavam a atenção nas cenas e o que achavam de tudo, reiterando também que eles poderiam cantar e dançar durante a exibição. Além disso, deixei que as próprias crianças escolhessem a ordem dos vídeos que queriam assistir [...].* (Caderno de campo, 30/09/2016)

Neste dia, compareceram 18 crianças na instituição. A sessão de vídeos contou com a participação de 12 crianças, com idades entre 6 e 11 anos. O restante do grupo, em sua maioria crianças de quatro e cinco anos, não quis participar da atividade e ficou na sala ao lado, colorindo desenhos e brincando de quebra-cabeça.

Na fase de elaboração da listagem de videoclipes favoritos, as crianças elencaram 12 produções audiovisuais. Desse montante, o grupo optou por assistir e analisar quatro vídeos, seguindo a respectiva ordem de exibição:

1) *Cinco Mentes,* dos MCs Davi e Pedrinho;

2) *É o fluxo,* do MC Nego Blue;

3) *Século 21,* dos MCs Davi e MC Hariel;

4) *Dinheiro,* do MC Lon.

As reflexões a seguir apresentam o desenvolvimento desta abordagem metodológica com as crianças, enfatizando as observações acerca do grupo e, sobretudo, as iniciativas miméticas e as reproduções interpretativas desses atores sociais sobre os vídeos de funk ostentação que integram seus universos infantis.

3.4.1 Os videoclipes de funk ostentação pelo olhar das crianças do beco

Antes de iniciar a exibição de vídeos, pergunto ao grupo se eu poderia gravar suas falas durante aquela atividade. A partir do consentimento das crianças, iniciamos nossa tarde de videoclipes. A primeira produção audiovisual analisada pelo grupo foi a canção *Cinco mentes,* interpretada pelo MC Davi[68], em parceria com o MC Pedrinho[69], o artista mirim cuja carreira

[68] Davi Almeida, conhecido como MC Davi, é um jovem artista da vertente do funk ostentação, nascido e criado na Zona Norte de São Paulo. O artista despontou dos bailes de comunidades por meio de suas produções audiovisuais, realizadas em parceria com a produtora Kondzilla. Um de seus sucessos foi o videoclipe da música 5 mentes, que registra mais de 60 milhões de visualizações no YouTube.

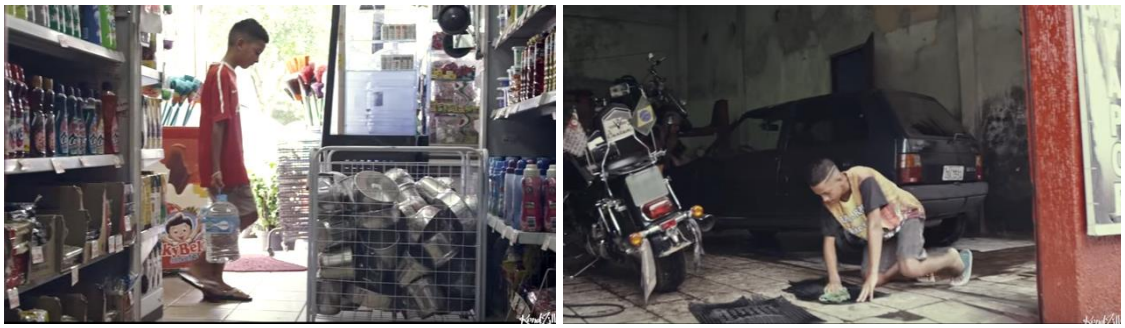
[69] Pedro Maia, mais conhecido como Mc Pedrinho, é um dos ídolos mirins revelados nas periferias da capital paulista pelo circuito musical do funk ostentação. No artigo apresentado na edição de 2015 do Congresso Internacional de Comunicação e Consumo (COMUNICON), problematizo a construção midiática da carreira de MC Pedrinho, proibido pelo Ministério Público de realizar shows e apresentações sob alegação de exploração de trabalho infantil e alto teor pornográfico e adultocêntrico em suas canções. Disponível em: <http://anais-comunicon2015.espm.br/GTs/GT3/8_GT3_Aline_Rezende_Criancaeostentacao.pdf>. Acesso em: 08/11/2016.

já foi alvo de intervenções do Ministério Público por conta de seu repertório musical altamente pornográfico[70].

Produzida pela pioneira da estética do funk ostentação, a produtora *Kondzilla*[71], esta narrativa audiovisual apresenta o dia-a-dia de cinco meninos em situações de trabalho infantil, em diferentes locais: em um espaço de descarte de entulhos; nas ruas e nos faróis de estradas; em uma oficina mecânica; e no mercado de bairro. Ao tomar conhecimento das vivências dessas crianças, Pedrinho e Davi convidam-nas para experimentar um outro universo – do consumo de bens de luxo e da ostentação – presenteando os garotos com roupas novas e de marcas, além de promover passeios de carro pela cidade, que findam, então, na experiência de voar de jatinho particular com os MCs.

No videoclipe, as produções midiáticas de funk também são apresentadas como uma possibilidade de evasão em meio às dificuldades cotidianas, bem como uma forma de socialização entre essas infâncias. Tais sentidos aparecem nos planos de imagens que reproduzem as crianças fora de seus ambientes laborais, em uma praça pública da cidade, onde, juntas, assistem e comentam os vídeos de funk em um celular.

Figura 5 – Cenas do videoclipe *5 mentes,* do MC Davi e MC Pedrinho



[70] Mais informações em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/musica/noticia/2015/05/mp-obtem-liminar-que-proibe-shows-de-mc-pedrinho-cantor-de-13-anos.html>. Acesso em: 26/12/2016.

[71] Como vimos no segundo capítulo desta dissertação, a produtora Kondzilla foi a pioneira da estética da ostentação no circuito do funk brasileiro.

Fonte: Canal Kondzilla, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a4gwAb3WJrY>

Durante a exibição do videoclipe, algumas crianças cantaram a música, enquanto outras destacavam a atitude dos MCs em proporcionar um momento divertido e diferente para as crianças. Ressaltavam, ainda, a carreira dos MCs e outros sucessos dos artistas, principalmente de Pedrinho, que era visto por alguns integrantes do grupo como seu MC favorito. Ao fim do vídeo, sugeri que falassem um pouco mais sobre as cenas que assistiram, indagando o grupo sobre os momentos que constituem o videoclipe e o que mais havia chamado a atenção:

> *Menino LC: No início os meninos era [sic] tudo menino de rua...*
>
> *Menino LN: Mas agora virou MC!*
>
> *Menina TH: Só que não né?! (Repreende uma das meninas do grupo)*
>
> *Menino LC: Tia, o clipe começa com os moleque [sic] vendendo é... água... é... sorvete, essas coisa [sic].*
>
> *Menino LN: É... pra conseguir um dinheirinho aí...*
>
> *Eu: Então, as crianças não estavam brincando, certo?*
>
> *Menino AL: Não tia, tava trabalhando.*
>
> *Eu: E quando não estavam trabalhando, o que os meninos faziam?*
>
> *Menino AL: Eles tavam vendo vídeo... de MC.*
>
> *(A partir de então, as crianças começam a relatar espontaneamente as cenas do vídeo)*
>
> *Menino LC: Daí os MCs chamam eles...*
>
> *Menino AL: Chama pra andar de avião...*

> *Eu: E qual foi a reação das crianças quando viram o jatinho/avião?*
>
> *(As crianças reproduzem as expressões faciais dos meninos do vídeo).*
>
> *Menino LN: Ficaram impressionados assim, oh, tia... (faz uma cara de surpresa)*
>
> *Eu: E vocês ficariam impressionados também se os MCs chegassem com este mesmo convite?*
>
> *Menina TH: Oxi, malandro, é claro...*
>
> *Menino LC: Caraca tia, zica... e o surf?! (aludindo à letra da música que diz: "Prepara as malas para o Hawai")*
>
> *Menino LN: Caralho, quem não ia!!*
>
> *Menina GR: Mas daí ele ia ter que dar uma roupa pá nóis [sic]... pá nóis [sic] se arrumar pá nóis [sic] ir com ele, né.*

A partir da fala da Menina GR, o grupo começa a discutir sobre as cenas em que os MCs dão roupas para as crianças. Nesta parte, dois meninos cogitam quais seriam os nomes das marcas dos presentes que os garotos do videoclipe ganharam, destacando a possibilidade de a camisa ser da *Oakley,* o boné da *Kondzilla* e o tênis da *Nike.* Para o grupo, esses elementos são fundamentais para distinguir a "fase pobre" e a "fase rica" das crianças:

> *Eu: Dá pra saber se as crianças são pobres ou ricas no vídeo?*
>
> *O grupo responde em coro: Dá!!*
>
> *Menino YR: Eles [os meninos] viraram ricos depois dos presentes...*
>
> *Menino LC: Dá sim porque eles ficam só trabalhando, tão sujos, malvestido... aí eles são pobres.*

A concepção classista partilhada pelo grupo advém, sobremaneira, a partir dos bens de consumo e das atividades laborais dos garotos, aspectos que determinam o que é ser "o pobre" e "o rico". Trata-se, nesta linha de pensamento, de uma interlocução direta com as reflexões de Bourdieu (2007) sobre classes sociais, principalmente quando o autor argumenta que, para além das relações de produção, é por meio de *marcas de distinção* – e aí inclui-se, significativamente, as práticas de consumo – que os indivíduos constituem para si mesmos e para os outros a sua posição nas estruturas sociais:

> Vale dizer, as diferenças propriamente econômicas são duplicadas pelas distinções simbólicas na maneira de usufruir estes bens, ou melhor, através do consumo, e mais, através do consumo simbólico (ou ostentatório) que transmuta os bens em signos, *as diferenças de fato em distinções significantes,* ou, para falar como os linguistas, em "valores", privilegiando a *maneira,* a forma da ação ou do objeto em detrimento de sua função. Em consequência, os traços distintivos mais prestigiosos são aqueles que simbolizam mais claramente a posição diferencial dos agentes na estrutura

> social – por exemplo, a roupa, a linguagem ou a pronúncia [...]. (BOURDIEU, 2007, p. 16)

Assim, para o grupo infantil, a roupa e os acessórios de marca, aliado à experiência de voar de avião, registram uma suposta transição dos garotos na hierarquia social. Com efeito, a apreensão perceptiva partilhada pelas crianças torna-se evidente no videoclipe: nas cenas iniciais, os meninos aparecem com vestes simples, comumente sem camisa, em seus ambientes de trabalho. Além disso, a câmera focaliza, por vezes, suas feições de cansaço. Em um dado momento, o cotidiano dos garotos é transmutado para o universo do consumo e da diversão, caracterizados nesta narrativa por meio da mudança de seus vestuários e do contato com o jatinho, um signo elementar nas produções audiovisuais da vertente da ostentação, que alude à distinção e projeção social. Nessa direção,

> O consumo é um discurso capaz de criar múltiplas mensagens a partir de um código, permitindo, como operador de um sistema de classificação, aproximar e diferenciar grupos de pessoas através das coisas e vice-versa. (BARROS; ROCHA, 2008, p.189)

Com base nas observações e relatos obtidos durante e após a exibição do videoclipe, compreendo que, para estas crianças, as distinções de classes sociais são atravessadas, consubstancialmente, pelos usos e apropriações de certos bens de consumo, que contribuem para a construção de aparências e de *status* social. Muitas das percepções obtidas nesta ocasião serão adensadas ao longo das próximas reflexões, que contemplam a observância dos demais videoclipes assistidos.

Isto posto, seguimos para a próxima produção audiovisual. Trata-se da música *É o fluxo,* do MC Nego Blue[72], uma *"das antigonas",* segundo os meninos do grupo. De fato, este vídeo foi um dos primeiros lançamentos de sucesso da produtora *Kondzilla,* publicado em 24 de setembro de 2012 em seu canal do *YouTube*. Diferentemente do vídeo anterior, esta narrativa audiovisual é predominantemente ancorada na estética da ostentação, com planos de imagens tomados dentro de jatinhos; festas em torno de piscinas, regadas a bebidas e efeitos de pirofagia; passeios de lancha na praia; e, por fim, um show do MC em um clube badalado.

[72] Evandro Mirando é natural de São Paulo e viveu sua infância no município Cidade Tiradentes. Antes de virar artista, MC Nego Blue foi engraxate, catador de latinhas e camelô. É um dos principais MCs da vertente da ostentação.

Em diversas cenas, o artista está acompanhado por mulheres, em sua maioria loiras, brancas e curvilíneas, que seguem o ritmo dançante da música com coreografias sensuais. Adicionalmente, Nego Blue tem a companhia de amigos que portam os *kits da ostentação,* isto é, cordão e relógio de ouro, carro importado e roupas de marca. Outro aspecto a ser destacado é a focalização da câmera em partes dos corpos das mulheres, com ênfase nos seios e nas nádegas, além do *close* na maleta de dinheiro portada pelo MC, logo nas primeiras imagens do vídeo.

Observa-se também que o videoclipe abusa de imagens panorâmicas em planos abertos, sobretudo durante a festa na piscina. Nestas cenas, os amigos do MC colocam para o alto as garrafas de bebidas alcóolicas, inclusive quando estão dentro d'água, realizando um verdadeiro tributo ao consumo das marcas de vodca e *whisky*.

Figura 6 – Cenas do videoclipe *É o fluxo,* do MC Nego Blue

Fonte: Canal Kondzilla, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fzGf061Envk>

As crianças demonstraram muito entusiasmo com a música, reverberando seu ritmo em batuques com as mãos e entoando, com ênfase, a letra do refrão: *"É o fluxo!"*. Pergunto, então, o que quer dizer esta frase e um dos meninos arrisca uma explicação, em tom eufórico: *"É a ostentação, tia"*. Entre as cenas, as crianças identificam a presença de outro artista do funk – o MC Gui, revelado ainda na adolescência pelo circuito musical do funk ostentação. Em acréscimo, o grupo enfatiza que, diferentemente do vídeo anterior, a produção de Nego Blue não contém pobres, mas *"só tem rico e ostentação"*.

Durante a exibição do videoclipe, observo que os meninos buscam "imitar" a postura do MC Nego Blue, que esboça um movimento corporal que impõe os braços à altura dos ombros, seguindo o ritmo da batida da música. As meninas, por sua vez, permanecem sentadas, atentas às imagens e à letra da canção, tentando acompanha-la.

Ao fim do vídeo, iniciamos o bate-papo. Pergunto como o videoclipe começa, o lugar onde Nego Blue se encontra e se está acompanhado. As respostas, assertivas e aos berros, emergem instantaneamente:

> *Menino AL: Ele [o MC] tá no avião...com umas mulheres...*
> *Menina TH: Tá ele e umas mulher [sic]...*
> *Eu: E como são essas mulheres? Digo, assim, de aparência e de comportamento?*
> *Menino AL: Gostosas!*
> *Menino LN: Peituda!*
> *Menino LC: Bundona!*
> *Menino AL: Tem um cuzão...*
> *(Todos começam a rir)*
> *Eu: E ele [o MC] mostra alguma coisa pra elas, não é?*
> *Menino LN: É!! É dinheiro! E elas ficam impressionadas!*
> *Menino AL: Elas ficam impressionadas... fazem "Uau"...*
> *Menino LC: Elas mexe [sic] o peito! (O menino imita a mulher, reproduzindo o gesto que ela faz no videoclipe, de alisar os seios após ver a maleta de dinheiro)*
> *Menina GR: Tia, eles (apontando para os meninos que estão ao lado dela) falaram que elas têm o cu estouradão!*
> *(Todos começam a rir e repetir a frase "Cu estouradão!")*

Neste momento, uma das meninas repreende o grupo, alertando que as falas estavam sendo gravadas no meu celular. Tento amenizar a situação relembrando que a gravação é para que eu não esqueça o que foi abordado durante a exibição dos vídeos, e que nenhum nome seria revelado na pesquisa. Embora ainda tenha ficado receosa, o grupo me ajuda a convencê-la, dizendo que *"ninguém será cagueta, muito menos a tia"*.

Continuamos, então, a falar das meninas do vídeo. Estimulo o grupo a partilhar um pouco mais das percepções que tinham sobre as representações femininas do videoclipe. Novamente, as respostas recaem sobre um tom machista e pejorativo, inclusive as respostas das próprias meninas:

> *Menina EL: Elas tão de vestido, sem calcinha, safadas...*
> *Menino AL: Se jogando na cara dos maloca.*
> *Eu: E elas são loiras? Morenas?*
> *Menino YR: Tem de tudo, tia...loira, morena, preta, negra...*
> *(Neste momento, as crianças contrariam a resposta do garoto com um longo grito de "Não!")*
> *Menino LC: É só branquinha, loirinha e gostosinha!*
> *(Todos começaram a rir)*

Entre risos e gargalhadas, tento acalmar o grupo questionando, então, sobre a apresentação do MC no videoclipe, seu modo de vestir e os lugares que ele passou, no empenho de absorver suas percepções sobre as representações da figura masculina. No que toca à construção de Nego Blue no vídeo, as crianças destacam seus cordões e anéis de ouro, além da sua *"vida mansa"* em meio às festas na piscina, no clube e na mansão. Nenhum tipo de relato sobre as características físicas do MC foi feito pelas crianças, nem tampouco o modo como dança ou aborda as mulheres. Apenas no fim da discussão, uma das meninas afirma que o grande destaque do vídeo, isto é, o que lhe chamou a atenção, foi justamente a presença de *"homens gostosos"*, frase dita quase em tom de revide às respostas anteriores dos meninos.

As percepções das crianças sobre o vídeo do MC Nego Blue, sobretudo dos meninos, traz à tona a polêmica construção midiática da mulher no circuito musical do funk. No contexto observado, a figura feminina é, por vezes, concebida em fragmentos, isto é, apenas por meio de suas características físicas, inscrevendo-se no campo da sexualidade e do erotismo. Por outro lado, a representação masculina não desperta a mesma afecção no grupo infantil, mas contribui para que suas falas sejam carregadas de alusões misóginas e machistas.

Analogamente, observo que perante as respostas dos meninos, a parte feminina do grupo não se sente confortável, como também traz em suas posições um tom negativado e pejorativo sobre as representações femininas do vídeo, a exemplo da colocação que reproduziram dos meninos acerca das dançarinas: *"Elas têm o cu estouradão".*

Com efeito, a construção feminina no funk brasileiro é atravessada por ordens estéticas que bebem do erótico e da sexualização. A esse respeito, Márcia Fonseca de Amorim (2009), em sua tese de doutorado sobre as representações femininas no funk brasileiro, elucida que é por meio da sexualidade que a mulher conquista seu espaço no universo do funk, em um dúbio movimento que registra transições em seu lugar de fala. Por vezes, a figura feminina apresenta-se como objeto sexual, submissa às vontades e desejos do homem – neste caso, o MC do sexo masculino, viril, heterossexual e dominador. Em outros, as representações da mulher são construídas por meio de um discurso de empoderamento e liberação sexual, aludindo à ideia da dominadora, sedutora e "poderosa", a exemplo da ex-dançarina e cantora do grupo Gaiola das Popozudas, Valesca Popozuda.

A conexão entre ambas reside, sobremaneira, no padrão de beleza instituído para as *funkeiras.* Como explica Amorim (2009), as mulheres do funk – cantoras e/ou dançarinas – primam por um corpo curvilíneo, com seios fartos e nádegas grandes:

> O padrão de beleza da mulher funkeira (cantoras, dançarinas, adeptas do movimento etc.) difere dos padrões impostos pela indústria da moda. Em vez de mulheres esquálidas e de poucas curvas, que circulam nas passarelas de todo o mundo, consideradas modelos em diversos países, a funkeira tem em seus "dotes físicos" o padrão da sua beleza: ela é a "popozuda". É um padrão específico da mulher brasileira e assumido por admiradoras do funk: quanto mais seios e "popozão" (bumbum), mais sucesso ela terá no movimento. Esse padrão tornou-se adequado à coreografia apresentada nos bailes/shows: os movimentos corporais propostos pela dança põem em destaque o bumbum. (AMORIM, 2009, p. 91)

Nesta linha de pensamento, o corpo feminino assume um papel central nas práticas musicais deste circuito, inserindo-se dentro do que a autora denomina como um *ethos feminino paradoxal no funk,* cuja figura da mulher é apresentada como "[...] sujeito ao mesmo tempo sedutor e seduzido pelo ritmo da música e pelas letras que evocam sua sexualidade de forma peculiar" (AMORIM, 2009, p. 119). A pesquisadora ainda esclarece que este *ethos,* partilhado e assumido pelas cantoras, dançarinas e adeptas de bailes funk, é constituído,

fundamentalmente, por um caráter corpóreo associado à sexualidade. Tais pressupostos ensejam, portanto, as representações femininas no funk, que são, com frequência, enquadradas nos estereótipos da *popozuda*, da *cachorra* e da *gostosa*, sendo este último reproduzido pelas crianças para descrever as mulheres do videoclipe assistido.

Esta discussão ainda será explorada nas falas e relatos que sucedem ao videoclipe do MC Nego Blue, inclusive no terceiro vídeo assistido pelas crianças, que diz respeito à música *Século 21,* do MC Davi e MC Hariel. Produzido pela produtora GR6[73], o vídeo apresenta os artistas em diversos ambientes: em uma festa de piscina, na sala de um sobrado de luxo, e no camarote de uma boate. Integrando estes cenários de ostentação, estão presentes mulheres curvilíneas, barris de bebida e muito dinheiro, cujas cédulas são jogadas para o alto.

A postura dos artistas no videoclipe busca reafirmar o que a letra da canção exprime: mesmo em meio à atual crise política e econômica do país, os MCs seguem ostentando e com a garantia dos seus *4M: Música; Mulher; Money* e *Mafumafu* (que quer dizer maconha). Entre as cenas de ostentação, emergem rapidamente imagens de manifestações ocorridas pelo Brasil:

Figura 7 – Cenas do videoclipe *Século 21,* dos MCs Davi e Hariel

[73] Inicialmente, a produtora paulista GR6 oferecia serviços de gerenciamento de carreira e produção de eventos de pagode e funk. Com o crescimento do audiovisual no circuito funk, a produtora resolveu investir na criação de videoclipes dos seus agenciados, seguindo a linha estética da ostentação preconizada por Konrad Dantas, idealizador da KondZilla. Mais informações em: <http://www.gr6eventos.com.br/produtora.html>. Acesso em: 11/11/2016.

Fonte: Canal GR6 Explode, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4v6jVUTHYyw>

Esta foi a música mais cantada pelas crianças, que demonstraram empolgação com o vídeo e a batida de funk. Além disso, durante esta exibição, ocorreu o mais forte atrito entre o grupo, motivado por uma iniciativa sexista das crianças: em certo momento, o Menino YR começou a dançar imitando a coreografia das mulheres do vídeo, com gestos sensuais e mexendo os quadris. A dança provocou um *burburinho* entre os meninos da turma, iniciando, então, uma série de insultos e piadas sobre o modo "feminino" do Menino YR. Entre risos, uma das crianças chama a atenção de todos com a seguinte exclamação: "*Gente olha o viado! Olha lá, gente, o viadinho... ele dança assim oh (apontando para o Menino YR)*".

A fala hostil provocou gargalhadas no grupo e o constrangimento do Menino YR. Para se defender, o garoto parou de dançar e retrucou as atitudes da turma por meio de palavrões e gestos obscenos. Senti que, neste momento, era preciso intervir na discussão, para que a situação não o constrangesse ainda mais. Assim, chamei o Menino YR para sentar-se ao meu lado e pedi a todos que voltássemos nossa atenção para os vídeos, acalmando, portanto, a excitação do grupo.

Outro fator preponderante na apresentação dos produtos audiovisuais consiste nas expressões das crianças em relação às imagens dos MCs jogando dinheiro no ar. Cada vez que os artistas faziam esta ação, algumas crianças exclamavam: *"Olha lá, tia, jogando dinheiro!!"*,

como se este gesto tivesse um teor extraordinário. Além disso, as crianças relatavam que, nas cenas, só havia *"bebida top",* uma vez que, em alguns planos de imagens, a câmera focalizava as marcas de *whisky* e vodca.

Por um instante, vejo-me cantando a música com o grupo, causando o espanto de um dos meninos, que me questionou: *"Tia, tu é funkeira?"*. Digo, então, que também ouço aquelas músicas, principalmente porque meus vizinhos escutam, todos os dias. O menino, entusiasmado e surpreso, vira para o lado e diz ao colega: *"Olha a tia! Tá sabendo! Também curte que nem nóis [sic]",* explicitando que tínhamos algo em comum e, por consequência, isto me aproximava de seu universo infantil. Nossa conversa paralela ao grupo foi encerrada por conta da intervenção do Menino LC, que partilhou sua curiosidade em saber o significado dos *4M* que tanto é falado na música. A questão tornou-se uma discussão para a turma, que chegou a descobrir três das quatro palavras que dão forma à expressão da vertente da ostentação, a saber: *Mulher, Money e Mafumafu.* Quando pergunto o que seria *Mafumafu,* as crianças demonstram conhecer a gíria: *"é (fazendo o gesto de fumar cigarro), tá ligado?!"*. Cansados por não encontrar a última palavra dos *4M,* um dos garotos, em tom de imposição, estabelece: *"o último é ostentação, gente. Pronto!"*.

Ao término do vídeo, iniciamos nossa conversa. As crianças começam destacando os lugares em que os MCs aparecem e como eles se comportam, a exemplo de uma das falas das meninas, que observa: *"Tão brisadão na piscina"*. Depois disso, o grupo aponta, mais uma vez, para os acessórios e roupas dos artistas, citando, inclusive, o nome das marcas:

> *Menino LC: [eles] tão com boné Kondzilla...*
> *Menino LN: Só roupa de grife... cordão de ouro, Paco Rabanne...*
> *Eu: O que é Paco Rabanne?*
> *Menino LN: é o nome do novo... é... relógio.*
> *Eu: Paco Rabanne?*
> *Menino LN: é tia... é um perfume e um relógio. Procura aí, tia. (Sugerindo que eu procurasse na internet do meu celular)*

O conhecimento do garoto sobre a marca me surpreendeu. Ao pesquisar posteriormente na internet, confirmo sua explicação: trata-se da marca de um estilista espanhol, conhecido no universo da moda, que além de atuar na alta costura, registra em sua carreira o lançamento de produtos como perfumes e relógios. De acordo com o Menino LN, seu contato com a marca se deu, justamente, por meio das canções de funk.

Após este comentário, as crianças seguem relatando o que mais lhes chamou a atenção no videoclipe. Novamente, a representação feminina surge, seguindo o teor sexual:

> *Eu: O que mais vimos no vídeo, pessoal?*
> *Menino LC: Um monte de menina, várias gostosa [sic].*
> *Menino AL: Suas gostosa [sic]!*
> *Eu: O que elas estavam fazendo?*
> *Menino AS: Tavam fazendo massagem nos homem [sic].*
> *Eu: E como elas são de aparência?*
> *Menino LC: São bonitas, tia. Gostosonas.*
> *Menino AL: Gostosas!!*
> *Eu: Mas o que é ser gostosa, afinal?*
> *(Outro garoto toma a frente e responde) Menino LC: Peituda, bunduda [sic]*
> *Menino AL: Bundona... tia... é ser gostosona.*
> *Menino JO: Safada!!*

Diante das respostas, uma das meninas, demostrando certo incômodo com a postura dos meninos, começa a ressaltar outras partes do vídeo, a exemplo das cenas que os MCs jogam dinheiro para o alto. Questiono, então, qual seria o significado daquele gesto, e o grupo sugere:

> *Menino LC: Para ostentar né tia...*
> *Menina TH: É porque tá sobrando...*
> *(Imitando o Silvio Santos) Menino LN: "Quem quer dinheiro?!".*
> *Menino LC: Agora que eles têm várias [notas] de cem eles ficam jogando.*

Neste momento, as crianças também rememoram as cenas que "cortavam" as imagens de ostentação, isto é, as imagens de manifestações pelo país. Para o grupo, tratavam-se de *"fotos de greves, de quem não trabalha"*. Em meio a esta constatação, um dos meninos argumenta: *"Mas eles [os MCs] tá sussu tia. Tem dinheiro!"*, reiterando a ideia de que, mesmo em meio a conflitos, os artistas da ostentação seguem com estabilidade financeira. Finalizando a nossa conversa sobre o vídeo, pergunto ao grupo o que mais poderia ser analisado ou destacado. Então, os meninos pontuam as cenas finais que os MCs aparecem de roupão, acompanhados por mulheres, indo para o quarto "namorar", palavra que era reverberada nos corpos infantis por meio de movimentos que aludiam ao sexo.

Ao refletir sobre a experiência audiovisual vivenciada com o grupo até aquele momento, registro em meu caderno de campo três aspectos importantes revelados durante a exibição deste videoclipe, mas que também ecoaram nas outras discussões daquela tarde, a saber: a regulação do corpo infantil masculino, sobretudo aquele que "foge" do modelo hegemônico de masculinidade; atrelado à sexualização e fragmentação dos corpos femininos, característica recorrente nas falas e gestos do grupo; além da apropriação do discurso de marcas, inclusive internacionais, partilhado nos relatos das crianças.

No tocante à primeira aferição, cabe-nos trazer ao diálogo as reflexões da pesquisadora Guacira Lopes Louro (2000) sobre as questões de controle e vigilância dos corpos na infância. Para a autora, os diversos agentes sociais – entendidos como a família, a escola, e, inclusive, a mídia – seguem empenhados na busca por assegurar comportamentos tidos como "normais" para meninos e meninas, por meio de enquadramentos biologicistas de gênero, isto é, o que concerne à "natureza" do feminino e do masculino. Especialmente sobre este último recai um investimento singular e cuidadoso no sentido de garantir, desde a mais tenra idade, o imperativo da "heterossexualidade" dos meninos. Para tanto, a constituição desta masculinidade heteronormativa deve ser despida de quaisquer traços de feminilidade e de outras formas de ser do masculino. Nesta linha de pensamento,

> Tornar-se masculino pode implicar na combinação de uma heterossexualidade compulsória associada à homofobia e à misoginia. Os corpos dos garotos devem proclamar sua rejeição a qualquer traço de homossexualidade. Seus corpos também não podem sugerir nada de feminino. (LOURO, 2000, p. 69-70)

Assim, os corpos infantis dos meninos são convocados, constantemente, a atuar em "conformidade" com os padrões de uma masculinidade hegemônica, ou seja, aquela que se aproxima dos aspectos da heterossexualidade, da virilidade, da bravura e restrita às fronteiras de gênero (LOURO, 2000; GUIZZO, 2007). Por corolário, quando as delimitações são atravessadas ou subvertidas, a exemplo do caso do Menino YR, a norma é reiterada e anunciada em falas e gestos, que tomam formas de insultos e piadas, como *"Olha lá, gente, o viadinho"*.

Dessa forma, ao deparar-se com a coreografia dita "feminina", inscrita em um corpo "naturalmente" masculino, os meninos do grupo buscaram evidenciar que esta movimentação corporal não corresponde aos enquadramentos sociais de uma masculinidade "verdadeira" –

leia-se: heteronormativa –, reafirmada pela figura dos MCs em todos os videoclipes assistidos. Coadunando com esta reflexão, o autor Pedro Paulo de Oliveira (1998) explica que essa vigilância é exercida, com ênfase, entre os próprios integrantes do universo masculino. Trata-se, nesse sentido, de uma rede onde "homens têm poder sobre os outros homens" (OLIVEIRA, 1998, p. 8), corroborando para a manutenção de uma suposta superioridade e dominação masculina sobre as mulheres, bem como uma aversão a homossexualidade.

Da reiteração da figura do masculino hegemônico, a figura feminina emerge, novamente, como mera composição corpórea, sobre fragmentos de seios, nádegas, barrigas "trincadas" e posições sexuais. Esta aferição apontada pelas falas infantis converge, também, com as reflexões delineadas por Rose de Melo Rocha (2016) no tocante à construção midiática das *hiper-mulheres,* estas que são "feitas para protuberar" e cuja existência incide na tríade do *excesso-sedução-artifício.*

Para a autora, nos circuitos de celebrização contemporâneos, o corpo feminino é, por vezes, reificado e reduzido às lógicas do negócio, deglutido pelas narrativas perversas do capital, propiciando uma "[...] comodificação estetizada de corpos femininos e no consumo de determinadas representações de mulheres 'perfeitas', perfeitamente desejáveis" (ROCHA, 2016, p. 3). Nessa linha de entendimento, figuras femininas tornadas célebres pelos seus atributos corporais, sejam eles 'bonitos por natureza' ou amplificados por recursos *farmacopornográficos*[74], delineiam uma existência de assujeitamento ao gozo alheio, cuja dimensão corporal e objetificação em imagem-corpo convertem-se na única forma discursiva de ser:

> A midiatização do corpo feminino, no caso de celebridades cujo principal feito é o de ter conquistado um corpo perfeito – um corpo-imagem, artifício-corpo liberto das marcas e das entranhas da humanidade –, celebra a artificialidade como valor e destino. Objetualizadas, as "gostosas profissionais" apresentam ao consumo um corpo sem órgãos, puro artifício e convite ao gozo sem limites e sem riscos. Com suas "barrigas negativas" e "bundas perfeitas", exibindo sua "ótima forma", estas mulheres-imagem publicizam e dão visibilidade a um ideal de feminilidade de máxima

[74] O conceito *farmocopornografia* foi elaborado por Paul Beatriz Preciado, na obra intitulada *Testo Yonqui* (2014). Refere-se, sobremaneira, aos novos modos de gestão política do corpo, do sexo e da sexualidade, que tomam por referência os processos de governo biomolecular (fármaco) e semiótico-técnico da subjetividade sexual (o pornô). De acordo com Preciado (2014, p. 39, *tradução nossa*), "o verdadeiro motor do capitalismo atual é o controle farmacopornográfico da subjetividade, cujos produtos são a serotonina, a testosterona, os antiácidos [...] e todo aquele complexo material-virtual que pode ajudar na produção de estados mentais e psicossomáticos de excitação, relaxação e descarga, de onipotência e de total controle".

> performance e mínima contestação. Em primeiro lugar, tais figuras do feminino espetacular e espetaculoso, fazem do corpo seu mais importante adorno. O artifício lhes convém, lhes cai bem. Em segundo lugar, respondem a uma existência assujeitada aos imperativos do gozo, mas, em particular, de um ser para o gozo que faz da promoção do gozo de outrem seu maior objetivo. Gozem através de meu corpo, deste corpo feito imagem plástica, deste *designed body* sem limites e sem entraves. (ROCHA, 2016, p. 10)

Estas proposições se aproximam do contexto imagético dos videoclipes do funk ostentação, além de ecoarem nas análises e relatos elaborados pelas crianças. No que tange a este aspecto, convém enfatizar as atitudes do grupo de meninos que, em diversas ocasiões, exclamavam sobre as dançarinas do funk: *as gostosonas, as peitudas, as bundudas,* ou seja, este outro *corpo-objeto-ostentação* que existe sem falas, mas somente pela presença protuberante de seus *corpos-artifícios* (ROCHA, 2016).

Em adição à iniciativa ostentatória da figura feminina reificada e tida como propriedade dos MCs, atrela-se, também, a questão do consumo que medeia as narrativas infantis, destacando, neste contexto, o conhecimento das crianças sobre marcas, inclusive de grifes internacionais, que sinalizam o *status* de distinção dos MCs. Para a compreensão desse registro, recorro novamente às reflexões de Appadurai quando argumenta que a fluidez inerente à economia cultural global enseja outros mundos possíveis e imagináveis, conformando, por extensão, "[...] vastos e complexos repertórios de imagens, narrativas e de etnopanoramas" (APADDURAI, 2004, p. 315). No cerne desta conjuntura, os *midiapanoramas*, sintetizados nesta discussão a partir dos videoclipes de funk ostentação, arquitetam experiências estéticas e imaginárias que atravessam ou, por vezes, transbordam as fronteiras territoriais, propiciando a circulação incessante de bens de consumo, ainda que sejam na forma de imagens e/ou narrativas. Nessa esteira, o relógio importado da grife global *Paco Rabbane,* embora restrito à dimensão imagética e representacional do vídeo, pode se tornar tão familiar para o garoto quanto quaisquer outros objetos que, estando na ordem material, integram o seu cotidiano na comunidade do Dique da Vila Gilda.

Em continuidade a estas reflexões, passamos, então, para o último videoclipe assistido e analisado pelo grupo. Trata-se da produção intitulada *"Dinheiro",* interpretada por MC

Lon[75], cujo vídeo foi realizado pela produtora GR6. Nesta narrativa audiovisual, o MC conclama, entre rimas e planos imagéticos, que *"homem gosta de mulher e mulher gosta é de dinheiro"*. Assim, as imagens inaugurais do videoclipe remontam o que antecede ao *rolê* do MC Lon com seus amigos – os MCs Hariel e Kelvin –, que se encontram em um posto de gasolina com seus *"possantes"*[76], contemplados pela companhia de jovens mulheres. Neste momento, ocorre um atrito entre os amigos do MC com os *"playboys"* que cortejam suas acompanhantes, findando em uma breve discussão com palavrões e gestos obscenos que espantam seus "concorrentes".

Logo em seguida, MC Lon e seus amigos seguem para um apartamento que, em sua entrada, aporta uma mesa cheia de cédulas de dinheiro e bebidas alcóolicas, dando início a uma festa regada a *whisky,* vodca e *RedBull.* Alguns planos de imagens focalizam, em câmera lenta, os gestos das garotas esfregando os dedos em sinal de dinheiro, aludindo ao suposto interesse delas pelos bens materiais do artista. Adicionalmente, entre as cenas, emergem imagens do MC a frente de um carro de luxo e em um quarto acompanhado por mulheres, que são "alisadas" com o dinheiro ostentado pelo artista.

Figura 8 – Cenas do videoclipe *Dinheiro,* do MC Lon

[75] Airon de Lima Silva, conhecido como MC Lon, é natural de Praia Grande, município da região metropolitana da Baixada Santista. Antes de ser MC, Lon trabalhava como cabelereiro em um salão de bairro da cidade. A ascensão como artista foi alcançada por meio do seu primeiro sucesso, em 2012, com o videoclipe da música *Novinha Vem que Tem,* produzido pela Máximo Produtora, que totaliza mais de 50 milhões de visualizações no canal de vídeos do *YouTube,* Atualmente, o artista é um dos principais MCs da vertente da ostentação.

[76] Possante é uma das gírias do funk ostentação para remeter aos carros de luxo.

Fonte: Canal GR6 Explode, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ccKT01whN3A>

O início da exibição do videoclipe foi marcado por um momento engraçado da turma: logo nas primeiras falas do MC, um dos meninos menores, de apenas seis anos, canta, com sua voz fina e estridente, o refrão assertivo entoado pelo MC Lon: *"Dinheiro, dinheiro... homem gosta de mulher; mulher gosta é do meu dinheiro"*, provocando gargalhadas entre as crianças do grupo. Nesse instante, em conversa paralela, as meninas me confidenciam que o artista é um dos seus ídolos do universo funk e da ostentação e, por isso, tornou-se um dos mais tocados no beco.

Ao longo desta exibição, observo que as crianças estavam mais quietas e atentas às imagens do videoclipe em comparação com as produções anteriores, marcadas pelas cantorias e danças performativas. Um dos pontos mais destacados pela turma durante a apresentação foi, justamente, quando os MCs discutem com outro grupo de jovens. A esse respeito, um dos garotos da turma, o Menino AL, argumenta que *"os playboy [sic] são folgadão"*, pois estavam *"dando em cima das mina deles [dos MCs]"*.

Tendo em vista as cenas seguintes, que mostravam mulheres de lingerie sendo apalpadas pelo MC Lon, provoco o grupo indagando se os videoclipes de funk eram adequados para crianças. A resposta, por sua vez, veio em coro: *"Siiiim"*. A Menina TH ainda acrescenta, dizendo: *"Até as velhinhas dançam funk, tia. Funk é pra todo mundo"*. Diante

dessa questão, os meninos posicionam suas falas reiterando a vontade de, futuramente, tornarem-se MCs de sucesso, assim como o MC Lon.

Ao fim do videoclipe, um dos mais curtos e rápidos daquela tarde - segundo as próprias crianças -, começamos a discutir sobre aquela produção audiovisual. Os garotos tomam a palavra descrevendo seus pontos de vista sobre as primeiras imagens do vídeo:

> *Menino LC: É...tinha uns caras folgadão... daí o MC Kelvin chegou e disse "Sai fora, sai fora! Eu que vou abastecer meu carro".*
>
> *Eu: E quem estava no carro ao lado do MC?*
>
> *Menino LN: Uns cara lá folgadão... tomando o lugar deles [dos MCs].*
>
> *Menino AL: Tinha uns cara [sic] folgadão que queria pegar as mulher [sic] deles [dos MCs] para fazer "tchaca tchaca na buchaca".*
>
> *(Todos dão gargalhada da fala do Menino AL)*

Após o momento de gargalhadas, os meninos também dão destaque para os carros dos MCs que, de acordo com eles, *"eram só carros de luxo, de ostentação mesmo".* Assim, a turma inicia, entre gritos, a lista de suposições de marcas de carros que estariam no videoclipe, dentre elas: *"Lamborghini, Camaro, Limousine. Ferrari..."*. Além dos carros importados, as crianças ressaltam a abundância de dinheiro nas cenas do videoclipe:

> *Eu: Realmente, além de carro, o clipe fala e mostra toda hora o dinheiro... E o que o MC faz com tanto dinheiro?*
>
> *Menino LC: Ele joga [imitando o MC no videoclipe], ele ostenta...*
>
> *Menina EL: Compra casa, compra carro...*
>
> *Menina TH: Compra casa, compra mulher, compra tudo, tia!*
>
> *Eu: E se a gente tivesse esse dinheiro todo, igual ao MC Lon. O que vocês gostariam de fazer com tudo isso?*
>
> *Menino LC: Uma mansão!*
>
> *Menina TH: Ia comprar tudo, tia.*
>
> *Menino LN: Uma ilha só pra mim!*
>
> *Menino AL: Doce... muito doce!*
>
> *Menino LN: Isso! Uma mansão de doce!*

Ao destacar o uso do dinheiro pelo MC Lon, as crianças também relembram e reproduzem os gestos do artista "alisando" e jogando cédulas nas mulheres, como observado no videoclipe. A partir disso, começam a discutir sobre a postura das garotas do vídeo:

> *Menino AL: É tudo interesseira!*
>
> *Menino LN: Elas tá [sic] com ele por causa do... "Dinheiro... dinheiro" (Exclama, cantando a letra do refrão).*

> *Eu: Mas vocês acham mesmo que elas só estão com ele por causa de dinheiro?*
>
> *Menino LN: Claro, tia! Sabe por que elas tá com ele? É por causa do... (Começa a cantar, novamente, o refrão de funk)*
>
> *Eu: E vocês acham que se ele não tivesse dinheiro, então, elas não iriam namorar com ele?*
>
> *Todos gritam: Não!!*
>
> *Menino LC: É... só com as favelada [sic] ele namoraria.*
>
> *Menina TH: É isso mesmo, tia. Só favelada.*

A discussão instaura a excitação na turma, que repete o refrão incessantemente em alta voz. O grupo acaba por dispersar e finalizo, então, a tarde de análise dos vídeos. Em fins desta última apresentação, reflito sobre as falas infantis em torno da abundância de bens e do dinheiro, aspecto vislumbrado nos planos de imagem protagonizados por MC Lon e pelos outros artistas da vertente ostentação.

Neste momento, as ideias de Jean Baudrillard (2005) retornam ao nosso estudo, principalmente quando o autor advoga que a lógica da proliferação de objetos, bens e serviços, suscita o falseamento da realidade e da satisfação das necessidades humanas, mascarando, por extensão, a perversidade das dinâmicas capitalistas e as desigualdades sociais. Neste trânsito intermitente de circulação, compra e apropriação de bens de consumo, consolida-se o imperativo do bem-estar, no qual

> [...] o homem-ser consumidor considera-se *obrigado a gozar* e como *empresa de prazer e de satisfação,* como determinado-a-ser-feliz, amoroso, adulador/adulado, sedutor/seduzido, participante, eufórico e dinâmico. [...] Importa experimentar *tudo,* porque o homem do consumo encontra-se assediado pelo medo de falhar <<qualquer coisa>>, de não obter seja que prazer for. [...] trata-se da "fun-morality" em que reina o imperativo de se divertir e de explorar a fundo todas as possibilidades de se fazer vibrar, gozar ou gratificar. (BAUDRILLARD, 2005, p. 80-81)

No caso do funk ostentação, a opulência enseja, por vezes, uma vertigem da realidade; um modo de alcançar o imperativo do bem-estar e de preconizar uma suposta possibilidade "de democratizar" o consumo (de luxo). Nas interpretações das crianças sobre o videoclipe, o dinheiro é a via de transmutação do periférico em privilégios: para estar em outra classe social, para demonstrar poder, *"para comprar casa, mulher, tudo!"*. Assim, o mito da abundância atravessa, consubstancialmente, todas as análises e interpretações dos videoclipes realizadas pelas crianças.

Em meio a tudo isso, convém sublinhar que a ludicidade do mundo infantil não se dá por esgotada. Como assinalamos nas discussões sobre performatividade do funk ostentação, as crianças apreendem, reproduzem e ressignificam, a sua forma, condições e imaginações, os aspectos que lhes tocam no universo da ostentação. Não querem comprar carros, mas uma *"mansão de doces!"*.

Com base em todo o percurso de análise dos vídeos, atento-me, intrigada, às percepções das práticas de consumo que as crianças relataram a partir de suas interações com os videoclipes. Nesta ocasião, lembro-me de uma das provocações de Buckingham (2012) quando se debruça sobre a relação paradoxal da criança com o consumo, que me parece bastante aderente com as proposições delineadas nesta etapa de nossa jornada investigativa, pois, afinal,

> Até que ponto o conhecimento da cultura do consumidor funciona como uma espécie de capital cultural (ou subcultural) para as crianças? Como as hierarquias de gosto e de "ser maneiro" (*cool*) dentro do grupo de seus "pares" (*peers*) se relacionam com as hierarquias da cultura adulta (por exemplo, de classe, etnicidade ou sexo)? (BUCKINGHAM, 2012, p. 66)

De fato, percebe-se que as percepções das crianças sobre os imaginários do consumo existentes nos audiovisuais da ostentação vinculam-se estritamente aos aspectos da projeção e distinção social. Nessa direção, o imperativo da felicidade, da badalação e da "vida mansa" sobrepõe-se à moral do trabalho, que não é vislumbrado nas imagens que apresentam os MCs, mas somente pela perspectiva perversa da exploração infantil. Ainda sob o efeito da provocação do autor, inclino-me a dizer, diante da experiência audiovisual partilhada com as crianças, que certas "hierarquias de gosto" preconizadas como práticas de consumo nos videoclipes, e que tomam à partida elementos residuais de uma ordem normativa sexista e, por vezes, machista, foram reproduzidas e podem ser encontradas nas falas infantis, a exemplo do garoto que exclama: *"é só loira, branquinha e gostosinha"*.

Dessa forma, é imprescindível adensarmos nossa reflexão sobre tais relações. É por estas vias, então, que iremos desenvolver a próxima seção deste capítulo, na qual privilegio os relatos infantis sobre questões que abarcam o circuito musical do funk ostentação e suas imbricações no cotidiano de vida *na quebrada*.

3.5 Modos de dizer, modos de sentir: escutando as crianças da comunidade do Dique da Vila Gilda

As análises registradas anteriormente nos dão pistas para a compreensão das relações entre as narrativas *bastardas* do funk ostentação, as infâncias e seus contextos urbanos periféricos. Como observado ao longo das reflexões, trata-se de uma relação que parte da condição de precariedade vivenciada pelas crianças do beco, mas que também consegue, pelas vias do consumo das expressões do funk ostentação, transitar nos entremeios da abundância e da falta; da opulência e da pobreza; da infância sacratíssima e da criança maculada pela perversidade do capital.

Assim, aprofundar o entendimento sobre as conexões estabelecidas nos "entres" torna-se fundamental nesta pesquisa, uma vez que a *bastardia* inerente ao popular-periférico explorado neste estudo extrapola as visões essencialistas e dicotômicas. Para distanciar-se de concepções deterministas ou binárias, faz-se necessário, portanto, uma escuta sensível com as crianças sobre os temas que tocam esta relação paradoxal. Por isso, realizamos uma abordagem metodológica inspirada nas tradicionais entrevistas em profundidade. No entanto, como sublinhamos no início de nossa jornada investigativa, denominamos esta iniciativa como *conversas em profundidade,* tendo em vista a adequação que se fez necessária do método de entrevista para o contexto estudado.

Ao todo, 10 crianças participaram desta ação – sendo duas duplas e três trios, totalizando a participação de cinco meninas e cinco meninos. A escolha destes interlocutores infantis se deu a partir do consentimento e da disposição das próprias crianças em contribuir com o processo investigativo, ultrapassando o plano de uma escolha feita exclusivamente a partir de um lugar adultocêntrico que pode ser representado pela pesquisadora.

Além disso, a concepção do roteiro de acompanhamento e registro de nossa interlocução com as crianças se deu a partir das experiências cotidianas observadas durante as interações que com elas tivemos, em consonância com os objetivos traçados nesta pesquisa. Nesse sentido, as *conversas* foram norteadas à luz de quatro eixos temáticos, a saber: *consumo midiático; escuta musical do funk ostentação; imaginários do consumo e de celebrização no circuito musical do funk ostentação;* e *experiências urbanas periféricas.* Em complementação,

as interlocuções contaram com um prólogo sobre dados gerais, contemplando aspectos das vivências familiares e escolares das crianças.

Neste contexto, é oportuno enfatizar que a realização dessa iniciativa não foi uma tarefa fácil. Por vezes, éramos interrompidos por outras crianças e até mesmo pelas freiras que, em tom de curiosidade (ou talvez de vigilância), aproximavam-se das nossas conversas, paralisando, portanto, as falas das crianças. Em muitas ocasiões, tentávamos encontrar um local tranquilo para o bate-papo, mas logo éramos descobertos pelas outras meninas e meninos da turma, quebrando o ritmo do nosso diálogo.

Nesta fase da pesquisa, percebi também que os meninos demonstraram certa resistência em participar, haja vista que isto implicaria em suspender suas atividades de brincadeiras, sobretudo as partidas de futebol, por alguns minutos. A esse exemplo, um dos meninos participantes pediu-me para sair antes das três perguntas finais da nossa *conversa*, pois seus amigos *precisavam de um atacante no jogo de futebol*. Em tom de cumplicidade, disse ao menino para se sentir à vontade para partir, agradecendo-lhe a parceria e a ajuda que já havia dado. Do trio participante, ficaram dois meninos, que disseram ao garoto: *"a gente continua aqui com a tia" "a gente dá conta!"*. Os relatos do trio e das outras crianças estão registrados na análise apresentada a seguir.

3.5.1 *"Eu mudaria só toda a minha vida":* narrativas infantis sobre consumo, periferia e funk ostentação

As *conversas em profundidade* realizadas contaram com a participação de 10 crianças, entre 7 e 12 anos de idade, cujos nomes reais foram transmutados, à sua maneira e imaginação, por personagens fictícios, ídolos de futebol e cantores MCs. Nesse sentido, entrevistei o trio formado por Neymar (♂, 11 anos), Messi (♂, 9 anos) e Cristiano Ronaldo (♀, 9 anos); além da dupla de cantoras Ludmilla (♀, 9 anos) e MC Marcelly (♀, 10 anos); o trio de MCs constituído por MC Kelvin (♂, 10 anos), MC Ruan (♂, 7 anos) e MC Caio (♂, 8 anos); bem como as princesas da Disney Sofia (♀, 9 anos) e Gaby (♀, 12 anos).

O início de nossas *conversas* abordou, em linhas gerais, aspectos sobre as relações familiares e escolares que vivenciam estas infâncias, bem como questões relacionadas ao consumo midiático das crianças. As informações obtidas por meio dos relatos dos nossos interlocutores foram organizadas no quadro a seguir:

Quadro 1 – Perfil das crianças participantes

NOME	IDADE	ESCOLARIDADE	COM QUEM MORA	CONSUMO MIDIÁTICO				
				RÁDIO	TV (Aberta/Por Assinatura)	COMPUTADOR	CELULAR (Pré/Pós-pago)	OUTRAS MÍDIAS
Messi (♂)	9 anos	4ª série do Ensino Fundamental.	Com a mãe e mais um irmão.	Um aparelho de som.	Um aparelho / TV Aberta.	Não possui.	Não possui. Utiliza o celular da mãe (plano pré-pago).	DVD.
Neymar (♂)	11 anos	5ª série do Ensino Fundamental.	Com a mãe, a avó materna, um irmão, duas irmãs e dois sobrinhos.	Apenas uma caixa de som portátil.	Um aparelho / TV Aberta.	Não possui.	Não possui. Utiliza o celular do irmão (plano pré-pago).	DVD.
Cristiano Ronaldo (♀)	9 anos	3ª série do Ensino Fundamental.	Com a mãe, o padrasto, um irmão, uma irmã, avó e avô materno, a tia e a prima.	Um aparelho de som.	Dois aparelhos / TV Aberta.	Possui um computador quebrado e sem uso.	Não possui. Utiliza o celular da mãe (plano pré-pago).	DVD.
Ludmilla (♀)	9 anos	3ª série do Ensino Fundamental.	Com a mãe; o pai; o irmão e a irmã.	Um aparelho de som.	Um aparelho / TV Aberta.	Não possui.	Não possui. Utiliza o celular da mãe (plano pré-pago).	DVD. Tablet.

MC Marcelly (♀)	10 anos	4ª série do Ensino Fundamental.	Com a mãe e quatro irmãos.	Não possui.	Três aparelhos (apenas um funcionando) / TV Aberta.	Não possui.	Não possui. Utiliza o celular da mãe (plano pré-pago).	DVD.
Princesa Sofia (♀)	9 anos	4ª série do Ensino Fundamental.	Com a mãe, o padrasto e dois irmãos.	Não possui.	Dois aparelhos (apenas um funcionando) / TV Aberta.	Não possui.	Não possui. Utiliza o celular da mãe (plano pré-pago).	DVD embutido na TV.
Princesa Gaby (♀)	12 anos	6ª série do Ensino Fundamental.	Com a mãe, o padrasto e dois irmãos.	Não possui.	Um aparelho / TV por assinatura.	Não possui.	Não possui. Utiliza o celular da mãe (plano pré-pago).	DVD.
MC Kelvin (♂)	10 anos	3ª série do Ensino Fundamental.	Com a mãe, a irmã, o padrasto e um sobrinho.	Um aparelho de som.	Dois aparelhos / TV por assinatura.	Um computador quebrado.	Um aparelho com plano pré-pago.	DVD. Tablet.
MC Ruan (♂)	7 anos	1ª série do Ensino Fundamental.	Com a mãe, o pai, um irmão e três irmãs.	Não possui.	Dois aparelhos / TV Aberta.	Não possui.	Não possui. Utiliza o celular do pai (plano pré-pago).	DVD.
MC Caio (♂)	8 anos	2ª série do Ensino Fundamental.	Com a mãe, o pai, um irmão e três irmãs.	Não possui.	Dois aparelhos / TV Aberta.	Não possui.	Não possui. Utiliza o celular do pai (plano pré-pago).	DVD.

Fonte: Elaborado pela autora.

No tocante ao aspecto escolar, todas as crianças estão matriculadas em escolas públicas municipais, e apenas uma delas – a MC Marcelly –, participa do programa de educação integral do munícipio[77]. Quando questionados sobre a frequência escolar, o trio de jogadores e a Princesa Sofia me falaram, em tom de confidência, que não costumam ir todos os dias para a escola, pois estudam de manhã e, por vezes, os próprios responsáveis ou eles mesmos perdem o horário. Neymar ainda argumenta que não tem muito interesse pela escola e, por isso, costuma faltar bastante[78]. Em suas palavras: *"a escola é mó chata, tia...eu bolo aula quase todos os dias"*. Ainda no que tange às relações escolares, perguntei às crianças qual era sua matéria favorita e a resposta da turma foi unânime: todas disseram gostar muito de matemática. Por sua vez, Neymar e Messi acrescentaram a disciplina de Educação Física, pois é nela que costumam jogar futebol, uma das atividades preferidas dos garotos.

Outra temática abordada durante as *conversas* diz respeito aos contextos familiares dessas infâncias. Em seus relatos, percebe-se a forte presença matriarcal, personificada pelas mães ou, comumente, pela avó materna. Em contrapartida, a figura paterna tem pouca influência em suas vidas. Como assinalado no quadro anterior, apenas três crianças vivem com o pai biológico; quatro moram com seus padrastos e três não possuem contato algum com a figura paterna.

No cerne da questão familiar, é oportuno frisar ainda que muitas crianças assistidas pelas missionárias são integrantes de uma mesma família, a exemplo de Neymar, que é tio de Messi, além de MC Ruan e MC Caio, que são irmãos. A esse respeito, uma das freiras me explicou, na ocasião de um dos trajetos que acompanhei, que a comunidade de palafitas é

---

[77] Trata-se do Programa Escola Total, instituído em 2006 pela Prefeitura Municipal de Santos, que perspectiva implementar a Educação Integral nas escolas municipais da cidade. Atualmente, o programa conta com sete escolas municipais atuando em período integral, além de 15 núcleos que oferecem atividades no contra turno das aulas, atendendo as escolas que ainda não possuem o sistema integral de ensino. Mais informações em: <http://www.santos.sp.gov.br/?q=noticia/893383/programa-escola-total-completa-10-anos-de-atividades>. Acesso em: 05/12/2016.

[78] Como registram os últimos relatórios do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), a evasão escolar no Brasil é reflexo de inúmeras fissuras sociais, a exemplo do trabalho infantil, as dificuldades de acesso e o desinteresse dos estudantes. Esta última, em especial, está intrinsecamente relacionada à inúmeras variáveis concernentes ao cotidiano das infâncias brasileiras, sobretudo aquelas que vivem em situações de vulnerabilidade social. De acordo com o último Censo Escolar de 2015, há mais de 3 milhões de crianças, entre 4 e 17 anos de idade, que continuam fora da sala de aula. Mais informações em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2016-03/censo-escolar-3-milhoes-de-alunos-entre-4-e-17-anos-estao-fora-da-escola>. Acesso em: 05/12/2016.

formada por grandes famílias, cujos integrantes moram próximos uns dos outros. Tal proximidade culminaria, então, na fortificação de seus vínculos parentais, além da construção de uma rede familiar colaborativa que atua, inclusive, na criação das crianças, descentralizando a figura dos pais como responsáveis de prover e cuidar dos filhos e filhas.

Esta aferição se aproxima das reflexões de Cynthia Sarti (1996) em seu estudo sobre as relações familiares dos pobres e suas ordens morais. Segundo a autora, em contextos de pobreza e extrema vulnerabilidade, a responsabilidade pela criança torna-se plural, isto é, concernente à uma "rede de sociabilidade em que a família está envolvida" (SARTI, 1996, p. 55). Trata-se, nesse sentido, de uma prática que se inscreve dentro das lógicas de obrigações morais das redes de parentescos dos pobres, sendo ainda interpretada pela autora como um "[...] padrão cultural que permite uma solução conciliatória entre o valor da maternidade e as dificuldades concretas de criar os filhos [...]" (SARTI, 1996, p. 57).

A compreensão de "circularidade das crianças" (SARTI, 1996) entre suas redes parentais é reforçada à medida que muitas mães e pais passam o dia trabalhando ou despendem o seu tempo na manutenção de vícios, como o alcoolismo e as drogas. Sobre este assunto, cabe-nos trazer ao diálogo as respostas das crianças sobre as atividades laborais de seus responsáveis.

A maioria das mães e avós de nossas interlocutoras trabalham fora, como faxineiras, costureiras ou em cozinhas de restaurantes, com exceção das mães dos irmãos MC Ruan e MC Caio, além da Princesa Gaby, que são donas de casa. Com relação ao trabalho dos pais, Neymar, Messi, Princesa Sofia e Princesa Gaby não souberam responder, pois não tem proximidade com os pais biológicos, tampouco com os padrastos. Os irmãos MCs Ruan e Caio elucidaram que o pai deles trabalha com vendas, ao passo que o padrasto de MC Kelvin atua em uma floricultura do bairro. Já MC Marcelly me diz que seu pai (que não vê há tempos) trabalha como taxista, e Ludmilla explica que seu pai não tem emprego fixo, mas faz *"bicos de pedreiro por aí"*. Ao questionar Cristiano Ronaldo sobre o trabalho de seu pai, a menina responde:

> *O meu... ai tia... o meu pai trabalha na boca, que não é importante... mas eu tenho dois pais: meu pai de sangue, o B. [que trabalha na boca]... e o que me cria mais é o C. [atual namorado da mãe].*

Assim, as configurações familiares destas infâncias divergem da histórica e tradicional formação da família, cuja figura do patriarca é central, desempenhando o papel de provedor e autoridade máxima do núcleo familiar. Nos contextos infantis que protagonizam este estudo, são as mães e, por vezes, as avós, quem sustentam, sozinhas, as despesas da casa, além de assumir, entre muitos obstáculos, a criação de seus filhos e filhas; netos e netas.

Em complemento às questões pontuais sobre a escola e a família, busquei explorar, também, alguns aspectos sobre o consumo midiático dessas infâncias. Nesse sentido, perguntei às crianças quais eram as principais mídias disponíveis em suas casas e os modos de utilização feitas por elas. A esse respeito, observou-se que o único meio de comunicação comum entre as crianças é a televisão, presente nos lares de todos os participantes das *conversas*. Somado a isso, foi constatado que 80% da amostra entrevistada dispõe da programação televisiva aberta, ao passo que 20% possui acesso a canais de TV por assinatura. Ao referir-se a seus programas televisivos favoritos, as crianças ressaltaram a programação de desenhos animados do canal SBT, a exemplo do *Pica-pau* e das produções do *Mundo Disney;* além das telenovelas infantis da mesma emissora, a saber: *Cúmplices de um resgate; Carrossel* e *Chiquititas.* Já as crianças que usufruem da programação paga disseram assistir aos desenhos animados dos canais *Gloob* e *Discovery Kids.*

Em contrapartida à mídia televisiva, verificou-se que nenhuma de nossas interlocutoras possui computador em situação de uso, implicando, também, em uma limitação de acesso à internet em suas casas. Segundo os relatos das próprias crianças, a navegação online se dá apenas por meio dos dispositivos móveis – isto é, celulares *smartphones* – comumente pertencentes às mães ou irmãos, com exceção de MC Kelvin, que possui um aparelho. Nestas ocasiões, o celular é utilizado pelas crianças para jogar e assistir vídeos. Sobre este último, os irmãos MC Ruan e MC Caio confidenciam também que, ao utilizar o celular do pai, costumam encontrar e assistir vídeos pornográficos:

> *MC Caio: A gente [ele e MC Ruan] vê vídeo.*
> *(Ruan dá uma alta gargalhada)*
> *Eu: O que foi, MC Ruan? Conta pra mim...*
> *MC Kelvin: É que eles vê [sic] vídeo de "SA-FA-....", entendeu tia? (referindo-se a SAFADEZA)*
> *MC Caio: Não... não é não, tia. É só vídeo de besteira, sabe?*
> *MC Ruan: Mentira, tia! Tem altos vídeos de mulher pelada!*

Além de jogos e vídeos, as crianças disseram utilizar o *Facebook* de seus pais/irmãos para ver as páginas e perfis de outros parentes e amigos. Questionei, então, se algum deles têm conta no *Facebook,* e todos disseram que não.

As crianças justificam a ausência nesta rede social devido às limitações de acesso aos celulares, que são de terceiros e, portanto, nem sempre estão à disposição. Por extensão, elas reiteram que o acesso à internet só é possível quando estes aparelhos recebem recargas de crédito, o que restringe a livre circulação e contato dessas crianças com conteúdos virtuais.

O panorama esboçado no quadro e referido nesta análise conflui com as estatísticas recentes sobre o consumo midiático infantil, em que a mídia televisiva ainda é predominante no cotidiano das infâncias brasileiras, em comparação com outros dispositivos disponíveis no mercado. A esse respeito, cabe-nos pontuar que a cobertura de TVs no Brasil atinge quase a totalidade de domicílios do país, chegando à marca de 97,2% de residências, segundo o IBGE (2013)[79]. Adicionalmente, os dados do Painel Nacional de Televisão, realizado pelo Ibope Media (2014)[80], apontam que o consumo televisivo é acentuado entre as classes menos abastadas, tendo maior incidência entre idosos e crianças (de 4 a 17 anos), cujo tempo médio de exposição diária à TV registra 5 horas e 35 minutos.

Com efeito, a mídia televisiva revela-se como meio acessível e facilmente operável pelas crianças, integrando-se aos momentos de lazer e, por vezes, como companhia quando estão sozinhas, distante da supervisão ou dos cuidados dos adultos. Endossando esta discussão, Sampaio (2000) acrescenta que a televisão promoveu a ampliação das possibilidades de comunicação voltada às crianças e adolescentes no Brasil, colocando-as tanto na posição de públicos quanto de interlocutores privilegiados no contexto midiático. Como atesta a autora, a mídia televisiva brasileira contemplou o público infantil com inúmeras produções, sobretudo entre os anos 1980 e 1990, quando ocorreu, segundo Sampaio, uma explosão de programas pautados no universo lúdico das crianças.

Este cenário tem sido profundamente reconfigurado nos tempos atuais, uma vez que a programação infantil, especialmente na televisão aberta, está cada vez mais ausente,

---

[79] Disponível em: <http://ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/acessoainternet2013/default.shtm>. Acesso em: 05/12/2016.

[80] Mais informações em: <http://criancaeconsumo.org.br/noticias/tempo-diario-de-criancas-e-adolescentes-em-frente-a-tv-aumenta-em-10-anos/>. Acesso em: 06/12/2016.

despertando, por corolário, a preocupação de pesquisadores, pais e educadores. Isso porque, ao se reduzir drasticamente as atrações infantis, as crianças entram em contato com conteúdos que, às vezes, são inapropriados, que apelam à sexualização, à erotização e à violência, comumente inscritos em produções voltadas ao público adulto. De acordo com levantamento realizado em 2015 pelo jornal *Folha de S. Paulo*[81], apenas dois canais brasileiros persistem e investem em programas voltados para as crianças, ao passo que a maior emissora do país dispõe menos de 3 horas de atrações infantis por semana[82].

Outro fator relevante que merece destaque em nossa análise refere-se à limitação de acesso à internet das crianças investigadas, propulsionada pela ausência de computadores em casa e pelo uso restritivo dos dispositivos móveis, que nem sempre estão à disposição das crianças ou com créditos suficientes para navegação. Este dado está sinergicamente ligado às aferições realizadas na última pesquisa *TIC Kids Online* (2016), realizada pelo Centro de Estudos sobre as Tecnologias da Informação e da Comunicação (CETIC). Neste estudo, foi constatado que, em 2015, 6,3 milhões de crianças e adolescentes não eram usuários de internet. Desse montante, 4,5 milhões relataram que o motivo principal de sua ausência nas redes se deve à falta de internet em seus domicílios. Ademais, a pesquisa mostrou que as questões socioeconômicas são, ainda, determinantes ao acesso ou não da internet pelas crianças: "entre as classes A e B, o uso da rede está praticamente universalizado (97%); e nas DE apenas metade dos jovens são usuários da rede" (TIC KIDS ONLINE, 2016, p. 25).

Assim, no contexto explorado nesta pesquisa, as mídias ditas "tradicionais", a exemplo da televisão, são mais acessíveis e experimentadas pelas crianças do que as tecnologias eletrônicas digitais, como o computador e o celular. Aliás, em meio a esta conjuntura, também foram identificados outros dois aparatos midiáticos no cotidiano dessas infâncias, sendo estes basilares para a compreensão das escutas musicais de funk ostentação: tratam-se das mídias de rádio (domésticos ou portáteis) e dos aparelhos de DVDs.

---

[81] Mais informações em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/06/1645333-programacao-infantil-vive-queda-na-televisao-aberta.shtml>. Acesso em: 05/12/2016.

[82] Não pretendemos adensar ou esgotar estas reflexões neste estudo, mas acreditamos que seja oportuno sublinhar tal discussão, ainda que de modo breve, durante esta análise, uma vez que este aspecto atravessa as vivências infantis de nossos interlocutores e se revelou em nossos dados de pesquisa.

Ao indagar sobre os usos do rádio e das caixas de som portáteis, as crianças disseram utilizá-los para escutar as músicas de funk provenientes de CDs, além de estações de rádio FM da cidade. Atrelado a essa escuta, o aparelho DVD, presente em todas as casas, atua como meio de contato das crianças com as produções audiovisuais do funk ostentação.

Esta acepção nos direciona à temática da *escuta musical do funk ostentação,* abordada durante as *conversas.* Nesta parte, perguntei às crianças como e onde escutavam funk, além de suas músicas favoritas. No tocante à primeira indagação, as respostas transitavam entre os celulares dos parentes; o rádio ou a televisão, por meio dos DVDs; as caixas de som portáteis; e aos aparelhos sonoros de bares e comércios da comunidade. Consequentemente, a resposta referente aos locais onde escutavam funk ostentação reside, sobremaneira, nas casas, nos becos e bailes de rua, cujas temáticas foram abordadas no princípio deste capítulo. Do grupo de crianças participantes das *conversas,* três afirmaram ir para bailes funk, sendo elas: Neymar, MC Kelvin e MC Caio. Com relação às festas, as crianças relatam um pouco das percepções acerca de suas experiências nos bailes:

> *Aí no baile, tia, fica assim: "tut tutz tuutz" (imitando o som de música eletrônica). Ahhh... e eu bebo também, tia. Eu bebo Vibe.* (MC Kelvin)
>
> *Um monte de bêbado fica lá....* (MC Caio)
>
> *Tia tem um monte de pessoa, tem as caixa [sic] de som, tem jogo de luz, tem dj, às vezes tem o MC às vezes é só o carro de som na rua. [...] eu gostei por causa das músicas de funk... [e não gostou] das pessoas que ficou bêbado, vomitando.* (Neymar)

Atrelada a estas experiências sonoras, encontra-se o consumo das audiovisualidades da ostentação por meio de coletâneas de DVDs que são vendidas em camelôs da comunidade. Em todos os relatos, foi ressaltado que é por meio dos DVDs que as crianças obtêm conhecimento dos videoclipes de funk ostentação – e não pelas plataformas de vídeos online, como o *YouTube.* Elas adquirem o DVD na *banca do Nicolau* – um vendedor ambulante da comunidade –, por um *"preço baratinho",* como disseram Neymar e Messi, no valor entre R$ 3,00 e R$ 5,00.

Durante as nossas interações, cada criança partilhou, também, as suas músicas de funk favoritas do momento. A dupla Ludmilla e MC Marcelly respondeu, em tom consensual, que

a canção *Século 21* dos MCs Davi e Hariel[83], era a que mais gostavam. Princesa Sofia disse que *"amava muito"* todas as músicas do MC Pedrinho, especialmente a intitulada *Nosso Amor*[84]; já Princesa Gaby citou *Bela Rosa,* do MC Livinho[85]. Os irmãos MCs Ruan e Caio afirmaram que *Bumbum Granada*[86], dos MCs Zaac e Jerry, era a música favorita naquele dia, enquanto MC Kelvin relatou que adorava todas as canções do MC Moreno[87]. Cristiano Ronaldo enfatizou que era fã de MC Gui[88] e, por isso, curtia todas as suas músicas, ao passo que Messi elegeu a música *Viva la Vida*[89], de MC Davi e Charles, e Neymar a canção *Tiro pra caralho*[90], do MC Igor.

A partir deste ensejo, busquei abordar juntamente a esses atores sociais infantis as perguntas do tema *"imaginários do consumo e de celebrização no circuito musical do funk ostentação"*. Primeiramente, pedi para que todos me explicassem o que, de fato, significa a "ostentação" tão repercutida nesta vertente musical. As respostas advêm facilmente, por meio de citações musicais, de referências dos videoclipes e alusões ao consumo de luxo:

> *Ostentar é ter dinheiro, ter carro, motona.* (Neymar)
>
> *É aquilo lá que canta o Daleste... "Ostentação, fora do normal. Quem tem motor faz amor quem não tem passa mal"*. (Cristiano Ronaldo)
>
> *Ostentação é ter dinheiro, muito dinheiro.* (MC Ruan)
>
> *Ter ouro! Ter corrente de ouro, relógio.* (MC Kelvin)
>
> *Ostentação é dinheiro, tia! "Dinheiro... dinheiro. Homem gosta de mulher, e mulher gosta é de dinheiro!"*. (Ludmilla)

---

[83] Esta canção integra as análises de videoclipes realizadas neste capítulo.

[84] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AwAMEZsQBGI>. Acesso em: 06/12/2016.

[85] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gAQzpP7IDsM>. Acesso em: 06/12/2016.

[86] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EWcOY14GWwM>. Acesso em: 06/12/2016.

[87] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9lbFp56mqMk>. Acesso em: 06/12/2016.

[88] Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCm5jZCIJ5VY0euhV30yRVyQ>. Acesso em: 06/12/2016.

[89] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nJoJa3fmTTU>. Acesso em: 06/12/2016.

[90] Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=0_Bm2Mfd1ww>. Acesso em: 06/12/2016.

> *É tá no fluxo, tia. É ter carro, essas coisas, moto, Lambourghini.* (MC Marcelly)

> *Tipo, eles [os MCs] fica com corrente de ouro... eles ficam jogando dinheiro pra ficar se exibindo.* (Princesa Sofia)

> *É se exibir com roupas novas que eles [os MCs] têm, com os dinheiro [sic] que eles ganhou.* (Princesa Gaby)

Ao provoca-los para saber se eles já haviam visto a "ostentação" em sua comunidade, as crianças dizem ter conhecimento apenas nos vídeos e nas músicas. No entanto, na *conversa* com as princesas, Sofia faz um adendo ressaltando que a ostentação pode se tornar realidade para alguns, e isso não caracteriza, necessariamente, uma mudança ou esquecimento das origens periféricas. A garota traz um exemplo disso em suas falas:

> *Mas tipo... tem um... não tem aquele lá que canta funk? (Pergunta para Princesa Gaby)... ai... esqueci o nome... Mas é que ele mora perto da minha casa, ele é MC, ele é rico, ele mora perto da minha casa, ele nasceu na favela e ele quer ficar na favela!* (Princesa Sofia)

Neste contexto, perguntei aos meninos e às meninas o que achavam sobre crianças escutarem funk e se as músicas eram apropriadas para o público infantil. Por extensão, perguntei qual era a opinião deles sobre as crianças que se tornavam MCs ainda muito pequenas, a exemplo da MC Melody[91] e do MC Pedrinho. No tocante à primeira questão, os relatos infantis convergiram à medida que todas as respostas se pautaram por um tom moralista que pressupõe a preservação da "pureza e da inocência" das crianças. Dessa maneira, *criança até pode escutar funk, desde que não tenha palavrão ou putaria.*

> *Acho que não é legal não, tia. Às vezes tem coisa de palavrão.* (Messi)

> *Não é bom não, tia.... Eu acho que algumas músicas é [sic] legal, não todas.* (Neymar)

> *Criança escutar funk é zica, tia. Mas nem todas [as músicas].* (Cristiano Ronaldo)

[91] Gabriella Abreu Severino, mais conhecida como MC Melody, é uma cantora mirim de funk, que chamou a atenção da opinião pública por sua excessiva exposição midiática, sobretudo nas plataformas digitais, onde seu pai, produtor musical, divulgava vídeos de canções e danças sensuais protagonizadas pela artista mirim.

> *Não é bom. Porque é muita putaria, é muito palavrão.* (MC Marcelly)

> *É e não é bom. É porque toca no beco daí a gente escuta aí já era, né?* (Ludmilla)

> *É... só quando não tem palavrão, porque se tiver, não pode!* (Princesa Sofia)

Ao perguntar especificamente sobre o funk ostentação, as respostas confluem novamente: para as crianças, a vertente da ostentação *"não fala de putaria"*, mas busca mostrar *"coisas de boa",* isto é, bens de consumo de luxo, como carros, motos e roupas.

Nesta linha de pensamento, para os nossos interlocutores, a carreira de MC mirim só deve seguir adiante se as músicas estiverem distantes de conteúdos eróticos ou obscenos. No empenho de ilustrar suas opiniões, Neymar e Messi trazem ao diálogo o exemplo de MC Pedrinho, que iniciou sua carreira de maneira "inadequada", ou seja, *com músicas de palavrão e putaria,* e depois foi mudando o seu repertório, alinhando-se ao que os garotos definem como *"legal para as crianças".*

Tendo em vista esta discussão, proponho uma situação hipotética: pergunto às crianças se já pensaram em ser MCs famosos e famosas e, se sim, o que elas acham que mudaria em suas vidas. Com exceção de Princesa Gaby, que disse nunca ter pensado sobre o assunto, os outros interlocutores mirins afirmaram, com ênfase, que já sonharam em ser artistas de funk. Ao desenvolver a ideia sobre a fama e o que isto implicaria em suas vidas, as crianças trazem referências das letras e videoclipes de ostentação que assistem; além das aspirações de superação e vida melhor para seus familiares:

> *Ah eu queria ser MC criança! Vários dinheiro [sic] pra comprar Lambourghini, várias coisas. Eu ia ajudar minha mãe, comprar roupa pra minha mãe... ia morar perto do meu padrinho, lá em Cubatão, em um prédio beeem grande que tem piscina, tia.* (Ludmilla)

> *Eu ia mudar minha casa, ia morar em São Paulo, porque lá é grande. Ah, e eu comprava uma casa muito grande, tia!* (MC Marcelly)

> *A gente ia ser rica! (risos) Eu ia vir só pra catequese, e ia mudar tudo isso aqui em volta (apontando para o lado de fora da Casa das Missionárias). Tirar esses vidros, se não vai dar dengue...eu ia cuidar das plantas. Aí eu ia ajudar as irmãs, comprar coisa pra cá...* (Princesa Sofia)

> *Nóis [sic] ia ganhar muito dinheiro, tia! Taria [sic] em SP, porque São Paulo é da hora, tem metrô, é grandona!* (Messi)
>
> *Eu não taria [sic] aqui na favela, taria com muito dinheiro!* (Neymar)
>
> *Eu ia ter ouro, dinheiro, porque "Com dinheiro, tudo é mais fácil. Eu tô na moda, famoso pica de aço!" (Canta a letra da música do Bó do Catarina – "Com dinheiro, tudo é mais fácil") [...] Eu ia comprar vários tipos de roupa pra minha mãe, vários vestidos, vários sapatos salto alto. Ia comprar roupa pra mim, ia comprar comida pra mim.* (MC Kelvin)
>
> *Eu ia comprar mil reais de bala! (risos).* (MC Ruan)

Nestes excertos, observa-se que os imaginários do consumo medeiam, fortemente, as falas infantis sobre a fama. Percebemos, então, que estes imaginários são atravessados pela ideia da abundância do dinheiro, relacionando-se com as proposições teóricas das últimas análises de vídeos que precederam este tópico. Novamente, as reflexões de Baudrillard (2005) colaboram para abordar este tema, sobretudo quando o autor elucida que a mensuração do bem-estar nas sociedades de consumo está intrinsecamente ligada à aquisição eminente de bens e serviços, que propiciam, então, a felicidade.

Por outro lado, os relatos revelam um paradoxo sobre as relações que se tecem nos imaginários infantis sobre o consumo. Dada exceção de uma interlocutora, as narrativas das crianças não aludem aos bens distintivos e de luxo, como fizeram durante suas análises sobre os videoclipes de funk ostentação. De forma geral, elas querem comprar uma casa, mudar de cidade, comprar comida, ajudar as mães e as freiras. Nesse sentido, aproximamo-nos das reflexões de Canclini (2008), principalmente quando o autor argumenta que o consumo também se configura como um exercício cidadão, à medida que este é tomado como um regulador social, um modo de dar sentido à vida. Nessas condições,

> [...] o consumo é visto não como mera possessão individual de objetos isolados mas como apropriação coletiva, em relações de solidariedade e distinção com os outros, de bens que proporcionam satisfações biológicas e simbólicas, que servem para enviar e receber mensagens. (CANCLINI, 2008, p. 70)

Ainda repercutindo sobre os relatos obtidos, é oportuno sublinhar a vinculação da ideia de mudança de vida com a transição de cidade. A esse respeito, convém destacar as menções de MC Marcelly e Messi sobre São Paulo, perspectivada pelas crianças por meio da

evocação ao metrô e à projeção social de "cidade grande", aspectos que contrastam com o município litorâneo onde vivem.

Estas acepções trazem em seu bojo traços reflexivos da obra de Armando Silva (2001) sobre os imaginários urbanos, especialmente quando o autor concebe a cidade como "lugar do acontecimento cultural e como cenário de um efeito imaginário" (SILVA, 2001, p. XXIII). Para o teórico, os aspectos físicos e as ordens representacionais estão intimamente ligadas à produção imaginária da cidade. Assim, os imaginários urbanos afetam as relações tecidas entre o cidadão e o espaço vivido, articulando, também, outros meios de conceber, referenciar ou aludir à cidade:

> Uma cidade então, do ponto de vista da construção imaginária do que representa, deve responder, ao menos, por condições físicas naturais e físicas construídas; por alguns usos sociais; por algumas modalidades de expressão; por um tipo especial de cidadãos em relação com os de outros contextos, nacionais, continentais ou internacionais; uma cidade faz uma mentalidade urbana que lhe é própria. (SILVA, 2001, p. XXV)

Com efeito, esta lente conceitual possibilita ampliar a compreensão das falas das crianças, quando em suas argumentações recorreram a certos sentidos da urbanização de São Paulo, partilhando, assim, a construção imaginária que lhes é cara sobre este espaço urbano.

Para além desta reflexão, ainda foi possível explorar outras nuances da temática sobre celebrização no circuito musical do funk ostentação. Questionei se haveria alguma parte negativa em ser famoso, uma vez que todos os relatos apontaram apenas para as benesses da fama. Para MC Kelvin, MC Ruan, Cristiano Ronaldo, Neymar, Messi e Princesa Gaby, não há maiores complicações sobre este fato. Já para as outras crianças, ser um MC famoso pode implicar em situações de inveja, soberba e constrangimento:

> *Eu acho que tem sim um lado ruim. Tipo, ficar se achando melhor que os outros. Deixar [a fama] subir à cabeça.* (MC Caio)

> *Tem! Só por causa que viramos rica todo mundo fala que a gente é exibido, que a gente somos [sic] rico...Tem muita inveja!* (Ludmilla)

> *Tem sim, tia. Têm os invejoso [sic]. O problema é os invejosos, tia [sic].* (MC Marcelly)

> *A gente pode passar mico, tia. Tipo ... se a gente é MC bombado e a gente erra a letra?! Aí tá gravando... aí tem que começar tudo de novo? Não dá, né?! Já foi!* (Princesa Sofia)

Outro fator abordado, e que também se refere à temática vigente nesta etapa da análise, consiste nas percepções das crianças sobre as representações de gênero das produções desta vertente musical. Como vimos durante as análises de vídeos elaboradas pelas crianças, as percepções sobre o feminino e o masculino divergem significativamente, levando em consideração os seus modos de dançar, de se vestir e se posicionar perante os outros. Dessa forma, perguntei às crianças o que achavam sobre as danças de funk ostentação e se haveria alguma diferença nas coreografias de meninos e meninas. De fato, a diferenciação dos movimentos é o que inspira parte das argumentações das crianças, cujas explicações convergiram na seguinte frase dita por Messi: *"O menino é só mexer a mão e a menina tem que se requebrar todinha".* As respostas a seguir atenuam a posição austera sobre a mulher, cuja dança desperta elementos de um moralismo machista, inclusive, nos relatos das próprias meninas:

> *Ainda mais pro homem que namora com a menina, não é legal não [a dança das meninas]. Tipo,... o homem que namora, tia, que não vai gostar dela dançando assim... desse jeito, toda rebolando...*(Neymar)

> *É que ficar toda rebolando parece que tá fazendo macumba!* (MC Marcelly)

> *É que elas [as dançarinas] colocam o short lá na polpa da bunda... parece que quer juntar Santos e São Paulo! (risos).* (Ludmilla)

> *É ... porque não tem aqueles shorts da época? Que coloca até aqui (aponta um pouco acima do joelho)? Então elas [as dançarinas] colocam mais pra cima e ficam rebolando na frente dos homens (risos). Eu acho ridículo. A minha irmã faz isso[...]. Tipo, ela tava com o celular vendo [um videoclipe de funk]. Colocou o short e começou a dançar igual a mulher do vídeo.* (Princesa Sofia)

Princesa Sofia ainda argumentou que a maneira de dançar das meninas também é uma estratégia para chamar a atenção dos meninos. Como explicou a garota, ao *"rebolar todinha",* o menino ficaria encantado pela mulher no baile, podendo ocasionar até em um namoro.

Ainda no que tange a esta questão, convém partilhar a discussão entre MC Ruan e Kelvin a respeito dos modos de dançar funk entre meninos e meninas. A princípio, Kelvin argumentou que não vê diferença entre as coreografias, mas quando é contrariado pela resposta do colega, o menino passou a elencar as possíveis divergências, confluindo também com as reflexões tecidas anteriormente sobre as redes de vigilância entre homens, que rejeita todo e qualquer traço feminino de seu comportamento, a fim de garantir sua "natureza" masculina e heterossexual:

> MC Kelvin: *Oxi, eu acho muito legal as danças das meninas. Eu também danço igual!*
>
> MC Ruan: *Eu não! Eu danço a dança de homem!*
>
> Eu: *Mas Ruan, você acha que é diferente as danças de funk de menino e de menina?*
>
> MC Kelvin: *Eu não. Pra mim não tem diferença.*
>
> MC Ruan: *Tem sim! A menina dança com a bunda!*
>
> Eu: *E o menino?*
>
> MC Kelvin: *É... o menino dança com tralalalá... entendeu? O menino dança com aquilo lá, tia!*
>
> *(Os meninos começam a rir)*
>
> MC Ruan: *Os meninos dançam com o bilau, tia!*
>
> MC Kelvin: *É... assim oh, atrás das meninas (imita a postura dos MCs, dando "tapas" no bumbum das dançarinas).*

Ao questionar sobre as danças dos meninos, apenas Ludmilla e as Princesas Sofia e Gaby assinalaram que, por vezes, as coreografias possuem uma conotação sexual, à medida que os MCs ou dançarinos levantam a camisa para mostrar os "tanquinhos", rebolando e se exibindo tanto quanto as meninas. Para as outras crianças, a dança é "normal" ou "ok", sem nenhum motivo aparente para interpretações negativas, como foi apontado no caso da dança das mulheres. Faço outra provocação ao grupo sobre esta temática, questionando se o modo de dançar e de se vestir das meninas incitaria, então, o desrespeito dos meninos, e todos afirmam que sim. Ainda sobre esta questão, convém destacar as opiniões levantadas nas conversas por algumas meninas:

> *Sim! Porque aí eles acham que podem ficar passando a mão na bunda dos outros.* (MC Marcelly)

> *E ainda aperta [o bumbum]! [...]Aí os meninos falam no ouvido dos meninos [amigos]: "Nossa essa menina é gostosa". No fim, os dois se desrespeita [sic].* (Ludmilla)

E não só por causa disso. Porque é menina acha que é tudo a mesma coisa!
(Princesa Sofia)

As afirmações revelam que, aos olhos infantis, o jeito de vestir e dançar das mulheres é que enseja, portanto, as iniciativas abusivas e desrespeitosas dos garotos. Dessa maneira, observa-se novamente a ideia de subordinação feminina ao masculino, que medeia as opiniões das crianças, inclusive, nas análises supracitadas no tópico anterior. Além disso, estas aferições contribuem para pensar que, desde a mais tenra idade, à mulher é atribuída a culpa pelos "atos instintivos" dos homens, concepção que coopera para a construção e o fortalecimento de uma cultura do estupro[92].

Em fins deste tópico de análise, partilho ainda as percepções das crianças sobre as *experiências urbanas periféricas,* contemplada nas *conversas.* Iniciei esta abordagem indagando às crianças o que achavam do lugar onde viviam, e as respostas foram unânimes: todos disseram gostar muito daquele espaço urbano. Dentre os principais motivos que justificam a satisfação em viver neste ambiente, as crianças destacaram a Casa das Irmãs Missionárias da Caridade, que se revela como mais um lugar de socialização para os nossos interlocutores; o espaço do *"campinho"* onde jogam futebol; a proximidade dos parentes que moram na mesma comunidade; e a existência de muitas crianças para brincar na rua.

Ao serem questionados sobre o que não gostavam no bairro, as opiniões foram diversificadas. Para MC Kelvin, MC Caio, MC Ruan e Princesa Gaby, o excesso de lixo seria um dos aspectos *"não tão legais"* do lugar onde moram. Com efeito, a comunidade de palafitas, localizada em cima de uma extensão de manguezal, não dispõe de condições de saneamento adequados, e os moradores costumam descartar o lixo no mangue e nas ruelas, agravando ainda mais o estado das moradias e do bairro, sobretudo quando ocorrem enchentes e maré alta.

[92] De acordo com a ONU, a cultura do estupro é "um termo usado para abordar as maneiras em que a sociedade culpa as vítimas de assédio sexual e normaliza o comportamento sexual violento dos homens". Mais informações em: <https://nacoesunidas.org/por-que-falamos-de-cultura-do-estupro/>. Acesso em: 12/12/2016.

Já Princesa Sofia e Ludmilla partilharam em seus relatos que os criminosos do bairro tem aderido à "onda dos palhaços"[93] e isto seria o aspecto ruim da comunidade naquele momento. As meninas disseram que a *"ideia estrangeira pegou até no beco"*, argumentando ainda que alguns *"ladrões da boca"* utilizavam fantasias para roubar comércios locais e abusar de crianças.

Nessa etapa de nossa análise, é oportuno destacar que, em meio às abordagens supracitadas, um aspecto emergiu em todos os relatos infantis como uma característica negativa da comunidade, que diz respeito a fissuras sociais perenes, que acometem muitos espaços periféricos urbanos, a saber: a atuação policial e o tráfico de drogas.

Neymar, Cristiano Ronaldo e Ludmilla explicaram que a intervenção policial nos becos é, com frequência, muito truculenta, acarretando, também, em tiroteios entre os donos da boca e os policiais. A fala de Ludmilla, partilhada a seguir, apresenta o medo e o receio da menina quando estas ações acontecem na comunidade:

> *Eu só odeio quando os polícia [sic] vem, e quando eles correm e eu penso que os polícia vai dar tiro na nossa cara, vai trocar tiro com os ladrão. Caraca!* (Ludmilla)

Sobre esta questão, MC Marcelly compartilhou uma de suas vivências no beco, cuja ação policial ficou marcada em sua memória:

> *MC Marcelly: Pra mim os polícia é ruim, porque eles também já invadiram a minha casa. Com meus dois irmãos, dormindo. Sorte que meus irmãos tavam com a blusa do "Patru".*
>
> *Eu: O que é o Patru?*
>
> *MC Marcelly: É o mercado... o meu outro irmão tava se trocando pra ir pra escola, aí não levaram ele. Só revistaram a minha casa.*
>
> *Eu: Mas eles não pediram para entrar antes?*
>
> *MC Marcelly: Não... já saíram entrando, abrindo a porta, e mandou meus dois irmãos pra fora. Empurrou o sofá, deixou mó bagunça em casa. Ele [o policial] abriu minha geladeira... ainda pegaram a cama assim ó (demonstra, em pé, o que os policiais fizeram com a cama) e levantaram.*

---

[93] Denominado pela mídia internacional como "Apocalipse dos Palhaços" (Clown Apocalypse), este fato repercutiu em todo o mundo e diz respeito a crimes cometidos no Reino Unido e nos Estados Unidos, cujos infratores travestiam-se com roupas de palhaços para roubar, perseguir crianças e mulheres. Esta "onda" foi reverberada, também, no Brasil, ganhando visibilidade por meio de relatos sobre crimes cometidos por pessoas com vestes de palhaços, divulgados em redes sociais, além de imagens de palhaços perambulando em ruas da capital paulista e, inclusive, em bairros de Santos. Mais informações em: < http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/2016-10-11/palhacos-assustadores-chegam-ao-brasil.html>. Acesso em: 12/12/2016.

Coadunando com as experiências de MC Marcelly, os relatos de Princesa Sofia apresentam os modos diferenciados de tratamento dos policiais com as crianças do beco:

> *Eles só são bonzinhos com as crianças pequenas. Aí porque se ele briga com a criança pequena, ela começa a chorar. Daí ele fica com dó e fica calmo. Aí tem crianças que é tipo nóis [sic], assim, aí ele fica brigando, bravo.* (Princesa Sofia)

A atuação policial é destacada, também, na pergunta subsequente, quando questiono o que as crianças mudariam em seus becos, caso fossem "prefeitos e prefeitas" dessas ruelas. As primeiras proposições dos relatos infantis consistem na extinção da polícia em seus espaços urbanos periféricos, além do fim dos pontos de drogas, denominados como *bocas ou biqueiras* pelas crianças. Adicionalmente, foi levantada a sugestão de limpar o bairro, asfaltar os becos e arrumar as casas, fazendo-as de alvenaria, e não de madeira, como são atualmente.

Os relatos expostos pelas nossas interlocutoras estão sinergicamente relacionados aos dados apontados no último relatório do Comitê sobre os Direitos da Criança das Nações Unidas, divulgado em 2015, sobre as condições atuais da infância no Brasil[94]. Neste documento, os peritos da ONU alertaram para a alta participação e o contato das crianças brasileiras em espaços de conflito armado, bem como em organizações criminosas e de tráfico de drogas. Em áreas periféricas e de favelas, a exemplo da comunidade do Dique da Vila Gilda, foi constatado o tratamento austero realizado durante as ações policiais, que, por vezes, revelam-se altamente violentas, sobretudo com as crianças e os jovens moradores de rua ou das comunidades.

Ao término da discussão, finalizei todas as *conversas* perguntando, então, o que as crianças gostariam de mudar no mundo, caso tivessem esta oportunidade. Os relatos obtidos dizem muito a respeito de seus universos infantis, de suas vivências cotidianas e de suas experiências urbanas nas margens da cidade:

> *Eu mudaria que não existisse ladrão, nem palhaço, aí não ia existir a polícia, aí nem ia ter arma. Facão não, serra elétrica sim, mas que não fosse perigosa. Que não existisse barraco, aí ia ser, tipo assim (aponta para a parede de alvenaria da Casa das Irmãs). Porque barraco quando dá um chutão bem forte, aí cai. E quando é assim não cai [...]. Também queria que não existisse*

---

[94] Disponível em: <https://nacoesunidas.org/comite-da-onu-sobre-os-diretos-das-criancas-critica-violencia-policial-e-discriminacao-estrutural-no-brasil/>. Acesso em: 13/12/2016.

dinheiro. Porque aí nóis ia [sic] pra loja, pegava e não existia ladrão... aí era só ir lá pegar. (Princesa Sofia)

Eu também mudaria as casas e ajudava todo mundo. (Princesa Gaby)

Eu ajudaria as pessoas. (MC Ruan)

Eu faria um monte de coisa. Eu ia mudar o lixo. (MC Kelvin)

Eu mudaria o campinho que é cheio de pedra e tem bichinhos. E as casas dos outros, as pessoas que moram na rua. (Ludmilla)

Eu mudaria só toda a minha vida. (MC Marcelly)

Eu gostaria de ajudar as pessoas que é roubada, os idosos, os que tá em perigo, os que não consegue andar. Fazer um mundo melhor. (Neymar)

Eu faria um outro mundo, totalmente diferente desse. (Cristiano Ronaldo)

Sim... outro mundo! ... mas outro mundo não dá pra fazer, né?! (Messi)

Levando em consideração os relatos e as experiências partilhadas pelas crianças, é possível observar muitos fatores de convergência ao longo de todas as análises delineadas anteriormente. Durante esta trajetória de campo, identificou-se que o funk ostentação, em seus registros sonoros ou audiovisuais, enseja outros mundos possíveis e imagináveis a estas infâncias. Assim, a ostentação articula imaginários de uma outra vida, fora das palafitas, plena em abundância, oposta à realidade de escassez vivenciada pelas crianças. Neste simulacro da felicidade apresentado pelas audiovisualidades do funk, as crianças compreendem a importância do dinheiro como um potencial regulador social e moral, reiterado por meio dos versos das canções deste gênero musical: *"Com dinheiro, tudo é mais fácil..."; "Homem gosta de mulher, e mulher gosta de dinheiro"*. Por extensão, o encantamento pela ostentação deixa passar aspectos de uma cultura machista, altamente perversa, embora as vivências cotidianas das crianças sejam predominantemente marcadas pela presença feminina, muitas vezes na figura de protetoras ou responsáveis, como as tias e avós.

Em meio a tudo isso, observa-se, também, o caráter de inventividade inerente ao universo infantil. Por vezes, fomos surpreendidos com respostas inusitadas, a exemplo de uma

das falas dos meninos, afirmando que, com dinheiro, ele "*ia comprar mil reais de bala!*". A esse respeito, as reflexões de Abramowicz (2011, p. 34) auxiliam para pensar sobre estas mesclas e composições infantis, que atravessam e são atravessadas por experiências comumente localizadas na fase adulta, à medida que a autora afirma que "a ideia da infância carrega possibilidades de acontecimento, inusitado, disruptivo [...]". Trata-se de conexões paradoxais que revelam a necessidade de olhares e escutas mais atentas às infâncias das periferias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em fins desta jornada investigativa, cabe-nos tecer, ainda, algumas ponderações no tocante ao universo de questões que se relacionam com a tríade *infância, periferia e comunicação/consumo.*

Nas observações e nos relatos partilhados pelas crianças, fica-nos evidente que o funk, em especial a vertente da ostentação, integra as culturas infantis do beco. Trata-se, pois, de uma sonoridade plasmada ao cotidiano da comunidade de palafitas, revelando-se, também, uma narrativa midiática influente na construção identitária e na formação do capital cultural dessas infâncias. Endossando esta afirmação, recorremos à Morduchowicz (2003) quando entende que as manifestações populares e os produtos midiáticos - e aí se incluem as expressões musicais e audiovisuais do funk ostentação -, ensejam espaços de significação e novas formas de sentido às identidades infantis e juvenis, promovendo encontros, choques e rupturas com o universo adulto.

Por meio de um processo mimético (WULF; GERBAUER, 2004) e de reprodução interpretativa (CORSARO, 2011), o funk ostentação é apropriado e performatizado pelas crianças, a partir de suas linguagens infantis, como meio de afirmar suas origens periféricas, e, de modo ambivalente, como possibilidade de ultrapassá-la; bem como para a socialização entre seus pares e grupos de alteridade. Porém, a *bastardia* inerente à construção narrativa desta vertente do funk brasileiro revela-nos uma série de paradoxos, principalmente no que tange à concepção do consumo, de maneira que tais contradições repercutem, também, nas percepções e relatos infantis.

Como vimos no segundo capítulo, as representações do consumo nas narrativas do funk ostentação são pautadas, fundamentalmente, pelo viés da distinção e projeção social do periférico, a partir da aquisição de bens tradicionalmente direcionados às elites sociais. Ao toma-los em suas condições, ressignificando os objetos à luz de suas vivências nas periferias urbanas, os MCs vinculam as práticas de consumo à ideia de garantia de seus direitos, de inclusão social, acepções que se aproximam das perspectivas de mediação e de cidadania exploradas por Canclini (2008). Por outro lado, verifica-se que, por vezes, o estímulo ao consumo de bens e serviços – sobretudo de luxo – propulsiona a reiteração das lógicas de

fragmentação, competitividade e desigualdades do capitalismo vigente, uma vez que esta iniciativa se configura, com ênfase, nos princípios da individualidade e da exclusividade em detrimento de um plano coletivo de equidade social (SANTOS, 2001).

Para além da questão da materialidade e da posse, é possível entrever que o consumo mobilizado nesse circuito musical delineia, também, outros modos e estilos de vida – aí, então, situa-se a "ostentação". No que se refere a este assunto, as reflexões de Rose de Melo Rocha (2012, p. 126) dialogam com a nossa discussão, à medida que a autora compreende que

> Esse consumo que constitui identidades o faz, hoje em dia, muito menos pela posse de objetos, mas, essencialmente, pela manipulação de imagens-estilos-de-vida. O consumo parte da materialidade e a ultrapassa.

Os relatos infantis convergem com estas proposições. Para as crianças, as práticas de consumo apresentadas nos audiovisuais do funk ostentação atuam como reguladoras das hierarquias sociais, de maneira que esta regulação é articulada por meio de alusões sobre o que ou quem é pobre ou rico. Nessa esteira, a ostentação é vista como característica concernente a um desses polos, ou seja, à classe mais abastada, vinculando-se aos aspectos de poder e prestígio social.

Os MCs, por sua vez, sustentam o *status* do *cidadão-celebrity* (RINCÓN, 2015), sempre em cena, em gozo intermitente. Assim, a vida de MC é retratada nos videoclipes e vislumbrada pelo grupo infantil à luz do sucesso, da badalação e do prazer – quer dizer, do "estilo de vida da ostentação" –, distanciando-se, por conseguinte, da figura do trabalhador virtuoso e de uma ordem moral do trabalho burocrático e rotineiro.

Aliás, nas visualidades da ostentação, o poder é reificado no signo do dinheiro, que emerge como nivelador radical das formas de distinção e de atribuição de prestígio social. Como afirma a canção de MC Bó do Catarina, retomada em algumas falas infantis, *"com dinheiro, tudo é mais fácil";* ou ainda na música de MC Lon, *"homem gosta de mulher, e mulher gosta é de dinheiro".* Nesta linha de raciocínio, "o dinheiro compra tudo", como reparam as crianças do grupo: compra mansões, roupas de marca, carros de luxo, e, inclusive, mulheres.

Sob as lentes de Milton Santos (2001), estas condições evidenciam o caráter central do dinheiro na sociedade contemporânea; tomado como motor primeiro e último das relações sociais. Para o autor,

> O consumo, tornado um denominador comum para todos os indivíduos, atribui um papel central ao dinheiro nas suas diferentes manifestações; juntos, o dinheiro e o consumo aparecem como reguladores da vida individual.[...] Fundado numa ideologia, esse dinheiro sem medida se torna a medida geral, reforçando a vocação para considerar a acumulação como uma meta em si mesma [...]. (SANTOS, 2001, p. 56)

Esta reflexão contribui para se pensar sobre as representações do dinheiro que permeiam as produções do funk ostentação. Este signo emerge como eixo norteador das ações dos MCs; sua posse é excessivamente exibida nos planos de imagens em que jogam maços de cédulas para o alto, que, por seu turno, ornam também suas casas e contornam corpos femininos. A exibição do dinheiro e sua centralidade nos jogos da ostentação não passam despercebidas pelas crianças, que entendem que, nesta dimensão representacional, o dinheiro é a via de acesso para o universo do consumo - e do luxo, instituindo, ainda, relações de sociabilidade igualmente monetarizadas.

De maneira similar, compreendemos que estas acepções caminham ao encontro das reflexões de David Harvey (2009) sobre os processos de modernização do capitalismo contemporâneo. Valendo-se de uma lente analítica que parte dos estudos marxistas, especialmente no tocante ao conceito de fetichismo da mercadoria, Harvey (2009, p. 99) advoga que

> As preocupações pós-modernas com o significante e não com o significado, com o meio (o dinheiro) e não com a mensagem (o trabalho social), com a ênfase na ficção e não na função, nos signos em vez das coisas, antes na estética do que na ética, sugerem um reforço, e não uma transformação, do papel social do dinheiro descrito por Marx. (HARVEY, 2009, p. 99)

Nesta linha de compreensão, as sociedades capitalistas concebem o dinheiro como "representação suprema do poder social", "objeto de luxúria, de ambição e de desejo", além de propiciar relações assimétricas que ensejam múltiplas formas de sujeição (HARVEY, 2009, p. 100). Este exercício de poder sobre o outro é perspectivado, sobremaneira, por meio da figura feminina que, nas audiovisualidades do funk ostentação, não tem voz, mas forja sua

presença pela ordem do *excesso-sedução-artifício* (ROCHA, 2016), e se encontra, continuamente, sob os movimentos de dominação masculina dos MCs.

A esse respeito, é oportuno sublinhar que o consumo das produções audiovisuais da ostentação influi, significativamente, nas construções sociais de gênero dessas infâncias. Percebemos que, ao longo das análises de videoclipes e das *conversas em profundidade*, os relatos infantis tenderam a proposições sexistas, atravessadas por um viés machista e, por vezes, homofóbico. Nestes casos, observamos a reprodução dos enquadramentos normativos de gênero e de práticas sociais que trazem em seu bojo aspectos de misoginia. Trata-se, também, de um reflexo do cenário contemporâneo, no qual mulheres e homossexuais são, continuamente, alvos de violência de todas as naturezas.

Ainda sobre as percepções e opiniões das infâncias contempladas nesta pesquisa, observamos que tal relação com o dinheiro e o consumo são identificadas pelas crianças, que reconhecem o potencial agenciador e de atribuição de poder dessas dimensões. Porém, elas também reconhecem o caráter desigual trazido pelo âmbito do poder do dinheiro, à medida que consideram, em seus modos de imaginar um outro mundo possível, a extinção deste signo para que todos tenham, evidenciando um jeito de pensar elíptico, os mesmos direitos e acesso novamente ao universo do consumo.

Além disso, é interessante observar que ao tomar uma situação hipotética que possibilitaria o *status* da fama e tudo o que esta reserva, principalmente em condições financeiras, as crianças, dada alguma exceção, não reivindicam em suas falas o "estilo de vida da ostentação", mas argumentam em prol de perspectivas melhores de vida, partindo dos seus lugares de fala – a periferia e a infância. Dessa forma, querem, talvez, mudar de cidade, comprar uma casa (de preferência, de alvenaria), comprar roupas para suas mães, ajudar as freiras, poder comprar comida, etc. O consumo, e, por extensão, o dinheiro, confirmam-se como reguladores sociais, mas diferem, de algum modo, do projeto de vida da ostentação performatizado nos audiovisuais desse gênero musical. No universo dessas infâncias, estas dimensões configuram-se como vias de acesso à dignidade social.

Verifica-se aí uma iniciativa potencialmente reflexiva dos atores sociais infantis, que retornam às suas vivências cotidianas para esboçar suas percepções sobre temas complexos da experiência contemporânea. As crianças entendem o lugar de proeminência do consumo

como "estruturador de valores e práticas que regulam relações sociais, definem mapas culturais e constroem identidades" (ROCHA; BARROS, 2008, p. 187).

Analogamente, as reflexões de Canclini nos parecem, novamente, muito caras para pensar sobre as percepções infantis do consumo. Como bem argumenta o autor, muitas de nossas perguntas enquanto atores sociais e cidadãos do mundo articulam suas respostas por meio das práticas de consumo, uma vez que

> [...] ser cidadão não tem a ver apenas com os direitos reconhecidos pelos aparelhos estatais para os que nasceram em um território, mas também com as práticas sociais e culturais que dão sentido ao pertencimento [...]. (CANCLINI, 2008, p. 35)

Isso implica na máxima, amplamente discutida pelo autor: o consumo serve para pensar. Pensar sobre a nossa existência cidadã; nossos modos de nos relacionarmos com o outro e com a própria identidade; pensar sobre outras formas possíveis de agenciamento e participação social, cultural e política.

É, ainda, importante enfatizar a inventividade do universo infantil que remonta às falas das crianças. Por vezes, fomos surpreendidos com diálogos que articulavam *mansões de doces*, gastos com *mil reais de balas*, características que partem de alusões ao universo visto como adulto, mas que também são atravessadas por aspectos que fazem parte da infância. Entendemos que isso retoma às considerações de Corsaro sobre o processo de reprodução interpretativa que constitui as culturas infantis, ou seja:

> As crianças se apropriam criativamente de informações do mundo adulto para produzir suas próprias culturas de pares. [...] transformam as informações do mundo adulto a fim de responder às preocupações de seu mundo. (CORSARO, 2011, p. 53)

Baseando-se em toda a trajetória delineada nesta dissertação, localizamos outro ponto de confluência entre as crianças e as narrativas do funk ostentação. Ambas se encontram, justamente, nos **"entres"**; nas fraturas do igual e do diferente; da criatividade e da reprodução; da "imaginação que ostenta" e do "heroísmo de sobrevivência".

Assim, acreditamos que muitas das discussões mobilizadas neste processo investigativo serão adensadas no momento oportuno de doutoramento. Nesta ocasião de mestrado, fica-nos evidente a enorme relevância que tais dimensões existenciais – a saber, periferias e infâncias, em suas práticas e produções culturais e midiáticas – possuem para o

campo de estudos da interface comunicação/consumo. Convém ainda salientar que a partir das análises mobilizadas nesta pesquisa, intentamos para a real necessidade de olhares mais cuidadosos e escutas mais sensíveis sobre questões que tocam as crianças, especialmente àquelas que vivem em contextos de vulnerabilidade social, haja vista a invisibilidade e a mudez crônica às quais estes atores sociais são submetidos na sociedade.

Além disso, as abordagens dialógicas e participativas contribuem para a construção de um saber cientifico empenhado com o cotidiano das infâncias e os fenômenos midiáticos contemporâneos, demandando de nós, pesquisadores da comunicação, reflexões mais "implicadas", menos moralizantes e tampouco restritas e esgotadas nas paredes da academia. Ao considera-las desde a concepção do projeto, a execução das atividades e nas análises do nosso objeto de reflexão, identificamos os desafios, as fragilidades e potencialidades das produções midiáticas e das relações de consumo. As acepções partilhadas nessa pesquisa sinalizam para a necessidade de ações pedagógicas e de espaços de diálogo que repercutam e ampliem os horizontes das práticas de consumo cultural e midiático das crianças, principalmente das que vivem nas bordas urbanas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A VIDA DO LADO DE CÁ. **Documentário**. 4 jul. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PAVGjuhV3LI>. Acesso em: 05/01/2017.

ABRAMOVAY, Miriam; CASTRO, Mary Garcia; PINHEIRO, Leonardo de Castro; LIMA, Fabiano de Sousa; MARTINELLI, Cláudia da Costa. **Juventude, Violência e Vulnerabilidade Social na América Latina:** Desafios para Políticas Públicas. Brasília: Unesco, 2002.

ABRAMOWICZ, Anete. A pesquisa com crianças em infâncias e a sociologia da infância. In: FARIA, Ana Lúcia Goulart de; FINCO, Daniela (Orgs.). **Sociologia da Infância no Brasil.** Campinas: Autores Associados, 2011, p. 17-36.

AMORIM, Márcia Fonseca de. **O discurso da e sobre a mulher no funk brasileiro de cunho erótico:** uma proposta de análise do universo sexual feminino. Tese (Doutorado em Linguistica) – Programa de Pós-Graduação em Linguistica. Universidade Estadual de Campinas, Campinas – 2009.

APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização:** a modernidade sem peias. Lisboa: Editorial Teorema, 2004.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família.** Rio de Janeiro: FTC, 1981.

BACCEGA, Maria Aparecida. Comunicação e Consumo. In: CITELLI, Adilson; BERGER, Christa; BACCEGA, Maria Aparecida; LOPES, Maria Immacolata Vassallo; FRANÇA, Vera Veiga (Orgs.) **Dicionário de comunicação** – escolas, teorias e autores. São Paulo: Contexto, 2014.

BACCEGA, Maria Aparecida. Construindo a cidadania nas interrelações comunicação, educação e consumo. **Revista Conexiones**, Barcelona: Red Interuniversitaria de Estudios en Comunicación (RIEC), v.2, n. 2, 2010, p. 29-40.

BAITELLO JUNIOR, Norval. A cultura do ouvir. **Biblioteca Virtual Cisc,** 1997. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/ouvir.pdf>. Acesso em: 15/04/2016.

BAITELLO JUNIOR, Norval. Comunicação, mídia e cultura. **Revista São Paulo em Perspectiva,** São Paulo: SEADE – Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados, v.12, n.4, out./dez. 1998, p. 11-16. Disponível em: <http://produtos.seade.gov.br/produtos/spp/v12n04/v12n04_02.pdf >. Acesso em: 25/05/2016.

BAITELLO JUNIOR, Norval. O corpo em fuga de si mesmo. **Revista do LUME,** Campinas: Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais Unicamp, v.1, n.1, p. 9-12, 2012. Disponível em: <http://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/147/146>. Acesso em: 25/05/2016.

BANKS, Marcus. **Dados visuais para pesquisa qualitativa.** São Paulo: Artmed, 2009.

BARBOSA, Camila Cornutti. **Celebridades e apropriações humorísticas em blogs:** uma análise do "Morri de Sunga Branca" e do "Te dou um dado". Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

BARREIROS, Renato. Kondzilla: O diretor dos milhões. **Carta Capital.** 30 mai. 2012. Disponível em: <http://farofafa.cartacapital.com.br/2012/05/30/kondzilla-o-diretor-dos-milhoes/>. Acesso em: 07/04/2016.

BARROS, Carla; ROCHA, Everardo. Entre mundos distintos: notas sobre comunicação e consumo em um grupo social. In: BACCEGA, Maria Aparecida (Org.). **Comunicação e Culturas do Consumo.** São Paulo: Atlas, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo.** Lisboa: Edições 70, 2005.

BELA ROSA. MC Livinho. São Paulo: Produtora Kondzilla, 2014. (3min17ss). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gAQzpP7IDsM>. Acesso em: 06/12/2016.

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

BIRMAN, Patricia. Apresentação. In: CUNHA, Neiva Vieira da; FELTRAN, Gabriel de Santis (Orgs.). **Sobre periferia:** novos conflitos no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: Lamparina, 2013.

BORGES, Eliane Medeiros. Corpo, espetáculo e consumo: novas configurações midiáticas para a infância. **Media & Jornalismo,** Portugal: n. 11, 2007, p. 91-103. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/mediajornalismo/article/viewFile/5795/5250>. Acesso em: 06/11/2016.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRANDÃO, Marinez Villela Macedo; JURDI, Andrea; MORELL, Maria Graciela González de *et. al.* Organização social do território e desigualdades de oportunidades educacionais na Região Metropolitana da Baixada Santista, In: MORELL, Maria Graciela González de; BRANDÃO, Marinez Villela Macedo; SANTOS, André Rocha (Orgs.). **Baixada Santista:** transformações na ordem urbana. Rio de Janeiro: Letra Capital, Observatório das Metrópoles, 2015.

BUCKINGHAM, David. As Crianças e a Mídia: uma abordagem sob a ótica dos Estudos Culturais. **Revista Matrizes**, São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, ano 5, n.2, p.93- 121 jan./jun. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/MATRIZes/article/viewFile/8140/7506>. Acesso em: 12/01/2017.

BUCKINGHAM, David. **Crescer na era das mídias eletrônicas.** São Paulo: Editora Loyola, 2007.

BUMBUM GRANADA. MC Zaac e MC Jerry. São Paulo: Produtora Kondzilla, 2016. (3min20ss). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EWcOY14GWwM>. Acesso em: 06/12/2016.

BUSS-SIMÃO, Márcia. Antropologia da criança: uma revisão da literatura de um campo em construção. **Revista Teias,** Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Educação – ProPEd/UERJ, v.10, n.20. jul. 2009, p. 1-16. Disponível em: <http://www.periodicos.proped.pro.br/index.php/revistateias/article/view/441>. Acesso em: 15/04/2016.

BUSS-SIMÃO, Márcia; ROCHA, Eloísa Acires Candal. Crianças, Infâncias, Educação e Corpo. **Revista Nuances,** Presidente Prudente: Programa de Pós-Graduação em Educação Unesp, v.14, n.15, jan./dez. 2007, p. 185-204. Disponível em: <http://revista.fct.unesp.br/index.php/Nuances/article/view/165/232>. Acesso em: 15/04/2016.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros:** crime, segregação e cidadania em São Paulo. São Paulo, Editora 34/Edusp, 2000.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. Enclaves Fortificados: a nova segregação urbana. **Revista Novos Estudos,** São Paulo: Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebrap), n. 47, mar. 1997, p. 155-176. Disponível em: <http://novosestudos.org.br/v1/files/uploads/contents/81/20080626_enclaves_fortificados.pdf>. Acesso em: 20/12/2016.

CALDEIRA, Teresa Pires do. Qual a novidade dos rolezinhos? Espaço público, desigualdade e mudança em São Paulo. **Revista Novos Estudos,** São Paulo: Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, n. 98, p. 13-20, mar. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002014000100002&lng=en&nrm=iso >. Acesso em: 01/04/2016.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos:** conflitos multiculturais da globalização. 7 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

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

CARDOSO, Ruth. Aventuras de antropólogos em campo ou como escapar das armadilhas do método. In: CARDOSO, Ruth. (Org.). **A aventura antropológica**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

CARDOSO, Sérgio. O olhar do viajante. In: NOVAES, Adauto. **O olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CASTRO, Janaína. **Como funciona o Facebook?**. 2016. Disponível em: < http://revistaescola.abril.com.br/formacao/formacao-continuada/como-funciona-facebook-624752.shtml >. Acesso em: 11/04/2016.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano.** 3 ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1998.

CINCO MENTES. MC Davi e MC Pedrinho. São Paulo: Produtora Kondzilla, 2016. (3min7ss). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a4gwAb3WJrY>. Acesso em: 30/10/2016.

COHN, Clarice. **Antropologia da Criança.** Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

COHN, Clarice. Concepções de infância e infâncias: um estado da arte da antropologia da criança no Brasil. **Revista Civitas**, Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, vol.13, n.2, p. 221-244, mai./ago. 2013. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/viewFile/15478/10826>. Acesso em: 15/04/2016.

CORSARO, William A. Entrada de campo, aceitação e natureza da participação nos estudos etnográficos com crianças pequenas. **Revista Educação e Sociedade**, Campinas: vol. 26, n. 91, p. 443-

464, mai./ago. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/es/v26n91/a08v2691.pdf>. Acesso em: 01/05/2016.

CORSARO, William A. **Sociologia na infância**. Porto Alegre: Artmed, 2011.

DAOLILO, Jocimar. **Da cultura do corpo.** Campinas, São Paulo: Papirus, 1995.

DIÁRIO DO LITORAL. **Raio-X DL: Do maior porto à maior favela em palafitas.** 2015. Disponível em: <http://www.diariodolitoral.com.br/conteudo/59952-raio-x-dl-do-maior-porto-a-maior-favela-em-palafitas>. Acesso em: 10/12/2015.

DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO ONLINE. 2016. Disponível em: <http://www.etimo.it/?term=periferia>. Acesso em: 25/12/2016.

DINHEIRO. MC Lon. São Paulo: Produtora GR6, 2016. (3min11ss). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ccKT01whN3A>. Acesso em:30/10/2016.

É O FLUXO. MC Nego Blue. São Paulo: Produtora KondZilla, 2012. (3min6ss). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fzGf061Envk>. Acesso em: 30/10/2016.

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

EMPREENDEDORES DA PERIFERIA DE SP FATURAM COM FUNK E ESTILO OSTENTAÇÃO. **Mundo S/A.** Rio de Janeiro: Globonews, 28 jul. 2015. Programa de TV. Disponível em: <http://g1.globo.com/globo-news/mundo-sa/videos/v/mundo-sa-empreendedores-da-periferia-de-sp-faturam-com-funk-e-estilo-ostentacao/4351328/>. Acesso em: 13/06/2016.

ENCONTRO DE MILHARES DE JOVENS PROVOCA CONFUSÃO EM SHOPPING DA ZONA LESTE. **Jornal SP TV**. São Paulo: Rede Globo de Televisão, 09 dez. 2013. Programa de TV. Disponível em: < http://globoplay,globo.com/v/3006603 >. Acesso em: 06/04/2016.

ENNE, Ana Lúcia; GOMES, Mariana. "É tudo nosso": disputas culturais em torno da construção da legitimidade discursiva como capital social e espacial das periferias do Rio de Janeiro. In: DANTAS, Aline; MELLO, Marisa S.; PASSOS, Pâmella (Orgs.). **Política Cultural com as periferias:** práticas e indagações de uma problemática contemporânea. Rio de Janeiro: IFRJ, 2013, p. 47 – 60.

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

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

FREIRE FILHO, João. Mídia, estereótipo e representação das minorias. **Revista Eco-pós**, Rio de Janeiro: v.7, n.2, ago./dez. 2004, p. 45-71. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1120>. Acesso em: 06/01/2017.

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

FRÚGOLI JR., Heitor. O urbano em questão na antropologia: interfaces com a sociologia. **Revista de Antropologia**, São Paulo: Universidade de São Paulo, v. 48, n.1, 2005, p. 133-165. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012005000100004>. Acesso em: 29/12/2016.

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

GARCIA, Giselle. Entenda a crise econômica. **Agência Brasil**, 15 mai. 2016. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2016-05/entenda-crise-economica>. Acesso em: 21/12/2016.

GERBAUER, Günter; WULF, Christoph. **Mimese na cultura:** agir social, rituais e jogos, produções estéticas. São Paulo: Annablume Editora, 2004.

GOFFMAN, Erving. **Estigma:** notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. São Paulo: Coletivo Sabotagem, 2004.

GOMES, Mariana. "**My *pussy* é o poder" - representação feminina através do funk:** identidade, feminismo e indústria cultural. Dissertação (Mestrado em Cultura e Territorialidades) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2015.

GR6 PRODUTORA. 2016. Disponível em: <http://www.gr6eventos.com.br/produtora.html>. Acesso em: 11/11/2016.

GRAUE, Elisabeth.; WALSH, Daniel. **Investigação etnográfica com crianças:** teorias, métodos e ética. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

GUEDES, Brenda Lira. Sobre a criança consumidora de mídia. In: GUEDES, Brenda; ALCÂNTARA, Alessandra (Orgs.). **Culturas infantis do consumo:** práticas e experiências contemporâneas. São Paulo: Pimenta Cultural, 2014, p. 56-73.

GUIZZO, Bianca Salazar. Identidades de gênero masculinas na infância e as regulações produzidas na educação infantil. **Revista Ártemis.** Paraíba: Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal da Paraíba, v.6, jun. 2007, p. 38-48. Disponível em: < http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/artemis/article/view/2123>. Acesso em: 01/11/2016.

GUSMÃO, Neusa Maria Mendes de. Linguagem, cultura e alteridade: imagens do outro. **Cadernos de Pesquisa,** São Paulo: n. 107, p. 41-78, jul. 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cp/n107/n107a02.pdf>. Acesso em: 27/10/2016.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna:** uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 2009.

HENAO, Myriam Salazar; GÓMEZ, Patricia Botero. Política, niñez y contextos de vulnerabilidad. In: LLOBET, Valeria (Org.). **Pensar la infancia desde América Latina:** un estado de la cuestión. Buenos Aires: CLACSO, 2013, p. 133-157.

HERSCHMANN, Micael. Cenas, Circuitos e Territorialidades Sônico-Musicais. In: JANOTTI JR., Jader Silveira (Org.) **Cenas Musicais**. Guararema, São Paulo: Anadarco, 2013, p. 41-62.

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

HIRATA, Daniel. Gangsta'rap: possibilidades analíticas e tipo social. **Revista Antropolítica**, Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense, n. 38, p. 61-67, jan./jun. 2015. Disponível em: < http://www.revistas.uff.br/index.php/antropolitica/article/viewArticle/337>. Acesso em: 20/06/2016.

INSTITUTO BRASILEIRO DE ESTATÍSTICA E GEOGRAFIA. **Censo demográfico 2010 – aglomerados subnormais.** Disponível em: < http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/aglomerados_subnormais/tabelas_pdf/tab2.pdf >. Acesso em: 02/12/2015.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Acesso à Internet e à Televisão e Posse de Telefone Móvel Celular para Uso Pessoal 2013.** Disponível em: <http://ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/acessoainternet2013/default.shtm>. Acesso em: 05/12/2016.

JANOTTI JR., Jeder Silveira; PIRES, Victor de Almeida Nobre. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. In: JANOTTI JR., Jeder Silveira; LIMA, Tatiana Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre (Orgs.). **Dez anos a mil**: Mídia e Música Popular Massiva em Tempos de Internet. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011

KOOL AND THE GANG WEBSITE. **History**. 2016. Disponível em: <http://koolandthegang.com/history/>. Acesso em: 12/05/2016.

LANNA, Lígia. As contradições da Fama da periferia: a celebrização de Tati Quebra-Barraco. In: FRANÇA, Vera; FILHO, João Freire; LANA, Ligia; SIMÕES, Paula. **Celebridades no século XXI:** transformações no estatuto da fama. Porto Alegre: Sulina, 2014.

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

LOURO, Guacira Lopes. Corpo, escola e identidade. **Educação e Realidade,** Porto Alegre: Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 25, n. 2, jul./dez. 2000, p. 59-76. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/viewFile/46833/29119>. Acesso em: 01/11/2016.

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

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Comunicação plural: alteridade e sociabilidade. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 9, p. 39-48, agos. 1997. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36304/39024>. Acesso em: 05/01/2017.

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

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Ofício de Cartógrafo.** São Paulo: Editora Loyola, 2004.

MC GUI. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCm5jZCIJ5VY0euhV30yRVyQ>. Acesso em: 06/12/2016.

MELO, Cristina Teixeira Vieira de. Cidade dos Homens: a periferia no universo do visível. In: PRYSTHON, Angela (Org.). **Imagem da cidade:** espaços urbanos e cultura contemporâneas. Porto Alegre: Sulina, 2006, p. 58 – 75.

MEMÓRIA GLOBO. **Antônia**. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/antonia.htm>. Acesso em: 05/07/2015.

MENDONÇA, Luciana F. Moura. Sonoridades e Cidade. In: FORTUNA, Carlos; LEITE, Rogério Proença (Orgs.) **Plural de cidade:** novos léxicos urbanos. Coimbra: Editora Almedina, 2009.

MINHA CASA MINHA VIDA. 2016. Disponível em: <http://www.minhacasaminhavida.gov.br/>. Acesso em: 02/01/2017.

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

MORDUCHOWICZ, Roxana. **El capital cultural de los jóvenes.** Buenos Aires: FCE, 2003.

MORELL, Maria Graciela González de; BRANDÃO, Marinez Villela Macedo; SOUZA Felipe Granado de; SABINO, Wilson; SANTOS, André Rocha. Estrutura social e organização social do território da Região Metropolitana da Baixada Santista. In: MORELL, Maria Graciela González de; BRANDÃO, Marinez Villela Macedo; SANTOS, André Rocha (Orgs.). **Baixada Santista:** transformações na ordem urbana. Rio de Janeiro: Letra Capital, Observatório das Metrópoles, 2015.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no século XX** – o espírito do tempo 1 – neurose. 9 ed. São Paulo: Editora Forense Universitária, 2002.

NASCIMENTO, Érica Peçanha. A periferia de São Paulo: revendo discursos, atualizando o debate. **Revista Rua,** Campinas: Laboratório de Estudos Urbanos, Universidade Estadual de Campinas, v. 2, n. 16, 2010, p. 111 -127. Disponível em: <http://www.labeurb.unicamp.br/rua/anteriores/pages/home/capaArtigo.rua?id=96>. Acesso em: 14/12/2016.

NASCIMENTO, Maria Letícia Barros Pedroso. Reconhecimento da sociologia da infância como área de conhecimento e campo de pesquisas: algumas considerações. In: FARIA, Ana Lúcia Goulart de;

FINCO, Daniela (Orgs.). **Sociologia da Infância no Brasil.** Campinas: Autores Associados, 2011, p. 37-54.

NO FLUXO. **Documentário**. 11 jan. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zy8pwbeqIQw>. Acesso em: 01/05/2016.

NOSSO AMOR. MC Pedrinho. São Paulo: Produtora Kondzilla, 2016. (4min4ss). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AwAMEZsQBGI>. Acesso em: 06/12/2016.

OBICI, Giuliano. **Condição de escuta:** mídias e territórios sonoros. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

OLIVEIRA, Ohana Boy. **"O que o mundo separa, o *Esquenta!* junta?"**: como representações e mediações ambivalentes configuram múltiplos territórios. Dissertação (Mestrado em Cultura e Territorialidades) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2015.

OLIVEIRA, Ohana Boy. Tudo junto e misturado: práticas discursivas do programa *Esquenta!*. In: Congresso Internacional em Comunicação e Consumo - COMUNICON, São Paulo, *Anais...* Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, out. 2014. Disponível em: <http://www.espm.br/download/Anais_Comunicon_2014/gts/gt_nove/GT09_OHANA_OLIVEIRA.pdf>. Acesso em: 04/07/2015.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. Discursos sobre masculinidade. **Revista Estudos Feministas,** Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, v. 6, n. 1, 1998, p. 91-112. Disponível em: < https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/12036>. Acesso em: 01/11/2016.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O trabalho do antropólogo**. 3ª ed. Brasília / São Paulo: Editora UNESP, 2006.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS NO BRASIL. **Comitê da ONU sobre os Diretos das Crianças critica violência policial e discriminação 'estrutural' no Brasil.** 09 out. 2015. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/comite-da-onu-sobre-os-diretos-das-criancas-critica-violencia-policial-e-discriminacao-estrutural-no-brasil/>. Acesso em: 13/12/2016.

ORGANIZAÇÕES DAS NAÇÕES UNIDAS NO BRASIL. **Por que falamos de cultura do estupro?**. 31 mai. 2016. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/por-que-falamos-de-cultura-do-estupro/>. Acesso em: 12/12/2016.

OROFINO, Maria Isabel. Culturas infantis do consumo em suas muitas faces. In: ALCÂNTARA, Alessandra; GUEDES, Brenda (Orgs.). **Culturas infantis do consumo:** práticas e experiências contemporâneas. São Paulo: Pimenta Cultural, 2014.

OROFINO, Maria Isabel. O ponto de vista da criança no debate sobre comunicação e consumo. **Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud,** Manizales: Cinde, v. 13, 2015, p. 369-38. Disponível em: < http://www.scielo.org.co/pdf/rlcs/v13n1/v13n1a23.pdf>. Acesso em: 15/03/2015.

OROZCO GOMEZ, Guillermo. **Una coartada metodológica** – abordajes cualitativos en la investigación en comunicación, medios y audiencias. Mexico: 2004, Editorial Tintable.

PALOMBINI, Carlos. Soul brasileiro e funk carioca. **Revista Opus,** Goiânia: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, v.5, n.1, p.37-61, jun. 2009. Disponível em: < http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/261/241>. Acesso em: 10/05/2016.

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

PEREIRA, Alexandre Barbosa. Rolezinho no shopping: aproximação etnográfica e política. **Revista Pensata,** São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo, v.3, n.2, mai. 2014, p. 8-16.

PEREIRA, Simone Luci. Consumo e escuta musical, identidades, alteridades. Reflexões em torno do circuito musical "latino" em São Paulo/ Brasil. **Revista Chasqui,** Equador: CIESPAL, n.128, abr./jul. 2015, p. 237-251. Disponível em: http://www.chasqui.ciespal.org/index.php/chasqui/article/download/1610/128_inf02. Acesso em: 24/12/2015.

PEREIRA, Simone Luci. **Escutas da memória:** os ouvintes das canções da Bossa Nova (Rio de Janeiro, décadas de 1950 e 1960). Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004.

PEREIRA, Simone Luci; BORELLI, Silvia Helena. Música "alternativa" na Vila Madalena: práticas musicais juvenis na cidade. **Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos:** Porto Alegre, n.17, p. 281-289, set./dez. 2015. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2015.173.02>. Acesso em: 28/11/2016.

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

PINO, Rafael. O funk ostentação em São Paulo. **Revista Época Online**, 8 set. 2012. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/cultura/noticia/2012/09/o-funk-da-ostentacao-em-sao-paulo.html>. Acesso em: 07/05/2016.

POCHMANN, Marcio. Políticas sociais e padrão de mudanças no Brasil durante o governo Lula. **SER Social**, Brasília: v. 13, n. 28, p. 12-40, jan./jun. 2011. Disponível em: <http://www.periodicos.unb.br/index.php/SER_Social/article/viewFile/5620/4668>. Acesso em: 09/12/2016.

PORTAL BRASIL. **Brasil é exemplo na redução da pobreza, segundo relatório da ONU.** 2015. Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2015/09/brasil-e-exemplo-na-reducao-da-pobreza-segundo-relatorio-da-onu>. Acesso em: 02/01/2017.

PORTAL CRIANÇA E CONSUMO. **Tempo de crianças e adolescentes assistindo TV aumenta em 10 anos**. 2015. Disponível em: <http://criancaeconsumo.org.br/noticias/tempo-diario-de-criancas-e-adolescentes-em-frente-a-tv-aumenta-em-10-anos/> Acesso em: 06/12/2016.

PORTAL DA AGÊNCIA BRASIL. **Censo Escolar:** 3 milhões de alunos entre 4 e 17 anos estão fora da escola. 27 mar. 2016. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2016-03/censo-escolar-3-milhoes-de-alunos-entre-4-e-17-anos-estao-fora-da-escola> Acesso em: 05/12/2016.

PORTAL DA PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTOS. **Programa Escola Total completa 10 anos de atividades.** 31 mai. 2016. Disponível em: <http://www.santos.sp.gov.br/?q=noticia/893383/programa-escola-total-completa-10-anos-de-atividades>. Acesso em: 05/12/2016.

PORTAL DA PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTOS. **Santos sem enchentes.** 2016. Disponível em:<http://www.santos.sp.gov.br/santossemenchentes/node/2>. Acesso em: 10/01/2017.

PORTAL EXAME.COM. **Crescimento de rende aumenta poder de compra do trabalhador.** 21 set. 2012. Disponível em: <http://exame.abril.com.br/brasil/crescimento-de-renda-aumenta-poder-de-compra-do-trabalhador/>. Acesso em: 04/01/2017.

PORTAL F5. **Para MC Guimê, fama o fez ser 'respeitado como ser humano'.** 22 out. 2015. Disponível em: <http://f5.folha.uol.com.br/celebridades/2015/10/1696179-para-mc-guime-fama-o-fez-ser-respeitado-como-ser-humano.shtml>. Acesso em: 11/04/2016.

PORTAL FOLHA DE SÃO PAULO. **Programação infantil vive queda na televisão aberta.** 21 jun. 2015. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/06/1645333-programacao-infantil-vive-queda-na-televisao-aberta.shtml>. Acesso em: 05/12/2016.

PORTAL G1 MÚSICA. **"Funk paulista" vira moda no YouTube com carros, motos e notas de 100.** 14 ago. 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/musica/noticia/2012/08/funk-paulista-vira-moda-no-youtube-com-carros-motos-e-notas-de-100.html>. Acesso em: 07/05/2016.

PORTAL G1 SANTOS E REGIÃO. **Bombeiros controlam incêndio que atingiu comunidade em Santos, SP.** 03 jan. 2017. Disponível em: <http://g1.globo.com/sp/santos-regiao/noticia/2017/01/bombeiros-controlam-incendio-que-atingiu-comunidade-em-santos-sp.html>. Acesso em: 05/01/2017.

PORTAL G1 SÃO PAULO. **MC Pedrinho, de 13 anos, é proibido de fazer shows, após liminar do MP.** 26 mai. 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/musica/noticia/2015/05/mp-obtem-liminar-que-proibe-shows-de-mc-pedrinho-cantor-de-13-anos.html>. Acesso em: 26/12/2016

PORTAL NOTÍCIAS DO DIA. **Funk ostentação é a isca para menores ingressarem no tráfico de drogas em Florianópolis**. 29 out. 2013. Disponível em: <http://ndonline.com.br/florianopolis/noticias/funk-ostentacao-e-a-isca-para-menores-ingressarem-no-trafico-de-drogas-em-florianopolis>. Acesso em: 10/11/2016

PORTAL NOVO MILÊNIO. **A urbanização da Zona Noroeste.** 2016. Disponível em: <http://www.novomilenio.inf.br/santos/h0230o3.htm>. Acesso em: 02/06/2016.

PORTAL OBSERVATÓRIO DAS METRÓPOLES. **2016.** Disponível em: <http://www.observatoriodasmetropoles.net/index.php?option=com_content&view=article&id=46&Itemid=142&lang=pt#>. Acesso em: 14/01/2017.

PORTAL ÚLTIMO SEGUNDO. **Após causar pânico nos EUA e na Europa, palhaços assustadores chegam ao Brasil.** 11 out. 2016. Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/2016-10-11/palhacos-assustadores-chegam-ao-brasil.html>. Acesso em: 12/12/2016.

PORTAL UOL ENTRETENIMENTO. **Em alta nas novelas globais, favela é protagonista de "I Love Paraisópolis".** Disponível em: <http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2015/05/11/em-alta-nas-novelas-globais-favela-e-protagonista-de-i-love-paraisopolis.htm> . Acesso em: 05/07/2015.

PRECIADO, Beatriz. **Texto Yonqui:** sexo, drogas y biopolíticas**.** Buenos Aires: Paidós Espacios del Saber, 2014.

PRODUTOR DE VIDEOCLIPES DE FUNK, KONDZILLA TEM MILHARES DE SEGUIDORES NAS REDES. **Estúdio i.** Rio de Janeiro: Globonews, 10 jun. 2016. Programa de TV. Disponível em: <http://g1.globo.com/globo-news/estudio-i/videos/v/produtor-de-videoclipes-de-funk-kondzilla-tem-milhares-de-seguidores-nas-redes/5085461/>. Acesso em: 13/06/2016.

PROUT, Alan. Reconsiderando a nova sociologia da infância. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cp/v40n141/v40n141a04.pdf >. Acesso em: 01/03/2016.

QVORTRUP, Jens. A infância enquanto categoria estrutural. **Revista Educação e Pesquisa,** São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, v. 36, n. 2, mai./ago. 2010, p. 631-643. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ep/v36n2/a14v36n2.pdf>. Acesso em: 10/01/2017.

REZENDE, Aline da Silva Borges. Entre o olhar da pobreza e o som da ostentação*:* os imaginários do consumo na construção midiática da infância na cena musical do *funk ostentação.* In: Congresso Internacional em Comunicação e Consumo - COMUNICON, São Paulo, *Anais*... Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, out. 2015. Disponível em: <http://www2.espm.br/sites/default/files/pagina/gt_03.pdf>. Acesso em: 08/11/2016.

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

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

RIO DE JANEIRO. Lei n. 3410, de 29 de maio de 2000, oriunda do Projeto de Lei nº 1.392, de 2000. Dispõe sobre a realização de bailes tipo funk no território do Estado do Rio de Janeiro. Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, mai. 2000. Disponível em: <http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/CONTLEI.NSF/c8aa0900025feef6032564ec0060dfff/756831a75d413aa4032568ef005562d8?OpenDocument>. Acesso em: 29/04/2016.

ROCHA, Rose de Melo. **Estética da violência:** por uma arqueologia dos vestígios. Tese (Doutorado em Ciências/Jornalismo) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

ROCHA, Rose de Melo. Felicidade, consumo e consumação: manual de (in)suportabilidades. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; FILHO, João Freire; HERSCHMANN, Micael (Orgs.). **Entretenimento, Felicidade e Memória** – forças moventes do contemporâneo. São Paulo: Anadarco, 2012, p. 115-130.

ROCHA, Rose de Melo. Imaginários do excesso e sedução do artifício: hiper-mulheres e seus paraísos infernais. In: XXV Encontro Anual da Compós, Goiás, *Anais...* Goiânia, Universidade Federal de Goiás, 7 a 10 de jun. de 2016. Disponível em: < http://www.compos.org.br/biblioteca/rocha_imaginariosdoexcessoeseducaodoartificio_3406.pdf> . Acesso em: 01/11/2016.

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

ROCHA, Rose de Melo; SILVA, Josimey Costa da; PEREIRA, Simone Luci. Imaginários de uma outra diáspora: consumo, urbanidade e acontecimentos pós-periféricos. **Revista Galáxia**, São Paulo: Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica - PUC-SP, n. 30, p. 99-111, dez. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-25532015000200099&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 21/03/2016.

ROJEK, Chris. **Celebridade.** Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

ROLNIK, Raquel. Espaços em transformação. **Entrevista concedida a Mariana Sgarioni e Rafael Tonon**. São Paulo: Revista Continumm, v. 26, 2010, p. 34-35.

SÁ, Simone Pereira de. As cenas, as redes e o ciberespaco: sobre a (in)validade da utilização da noção de cena musical virtual. In: JANOTTI JR., Jader (Org.) **Cenas Musicais**. Guararema, São Paulo: Anadarco, 2013a, p. 29-40.

SÁ, Simone Pereira de. Em busca dos rastros e das materialidades das cenas virtuais. In: XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Manaus, *Anais...* Amazonas: Universidade Federal do Amazonas, set. 2013b. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-1420-1.pdf>. Acesso em: 29/03/2016.

SÁ, Simone Pereira de. Funk carioca: música eletrônica popular brasileira?!. **Revista E-compós,** v. 10, p. 1-18, 2007. Disponível em: <http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/195/196>. Acesso em: 21/03/2016.

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

SAMPAIO, Inês Silvia Vitorino. Publicidade e infância: uma relação perigosa. In: VIVARTA, Veet (Org.). **Infância e Consumo:** estudos no campo da comunicação Brasília: Instituto Alana, 2009, p. 9-21.

SAMPAIO, Inês Silvia Vitorino. Reconfigurações das culturas infantis sob a égide do consumo e da convergência midiática. In: FONTENELLE, Lais (Org.). **Criança e consumo:** 10 anos de transformação. São Paulo: Instituto Alana, 2016.

SAMPAIO, Inês Silvia Vitorino. **Televisão, publicidade e infância.** São Paulo: Annablume, 2000.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização:** do pensamento único à consciência universal. 6 ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SARMENTO, Manuel Jacinto. Infância, exclusão social e educação como utopia realizável. **Revista Educação & Sociedade,** Campinas: Centro de Estudos Educação e Sociedade – Cedes, Universidade de Campinas, n. 78, abril 2002, p. 265-283. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/es/v23n78/a15v2378.pdf>. Acesso em: 10/01/2017.

SARMENTO, Manuel Jacinto. **Sociologia da Infância: Correntes e Confluências.** 2008. Disponível em:<http://www2.fct.unesp.br/simposios/sociologiainfancia/T1%20Sociologia%20da%20Inf%E2ncia%20Correntes%20e%20Conflu%EAncias.pdf>. Acesso em: 27/10/2016.

SARMENTO, Manuel Jacinto; PINTO, Manuel. As crianças e a infância: definindo conceitos, delimitando o campo. In: SARMENTO, Manuel Jacinto; PINTO, Manuel (Orgs.). **As crianças: contextos e identidades**. Braga, Portugal: Centro de Estudos da Criança, 1997.

SARTI, Cynthia Andersen. **A família como espelho: um estudo sobre a moral dos pobres.** Campinas: Autores Associados, 1996.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo:** uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SÉCULO 21. MC Davi e MC Hariel. São Paulo: Produtora GR6, 2016. (3min48ss). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4v6jVUTHYyw>. Acesso em:

SILVA, Aracy; MACEDO, Ana Vera Lopes da Silva & NUNES, Ângela (Orgs). **Crianças Indígenas:** ensaios antropológicos. São Paulo: Global. 2002.

SILVA, Armando. **Imaginários Urbanos.** 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SILVA, César Augusto Marques da. **Em busca da resiliência?:** urbanização, ambiente e riscos em Santos (SP). Tese (Doutorado em Demografia) – Departamento de Demografia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2014.

SOARES, Natália Fernandes. A investigação participativa no grupo social da infância. **Revista Currículo Sem Fronteiras,** Portugal: Universidade do Porto, v.6, n.1, p.25-40, jan./jun. 2006. Disponível em: <http://www.curriculosemfronteiras.org/vol6iss1articles/soares.pdf>. Acesso em: 20/10/2016.

SOARES, Natália Fernandes; SARMENTO, Manuel Jacinto; TOMÁS, Catarina. Investigação da infância e crianças como investigadoras: metodologias participativas dos mundos sociais das crianças. **Revista Nuances – estudos sobre educação:** São Paulo, v. 12, n. 13, jan./dez. 2005. Disponível em: <http://revista.fct.unesp.br/index.php/Nuances/article/view/1678/1593>. Acesso em: 27/10/2016.

SOARES, Thiago. **A construção imagética dos videoclipes:** canção, gêneros e performance na análise de audiovisuais da cultura midiática. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2009.

SOARES, Thiago. **A estética do videoclipe.** João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

SOBRAL, Jacqueline. **Você gosta de alguém?** Representações de amor, erotismo e sexo construídas por crianças em contextos populares a partir da cultura midiática. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Práticas de Consumo) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo, Escola Superior de Propaganda e Markerting – ESPM, SP, 2014.

STUCKER, Ananda. **A periferia nos seriados televisivos Cidade dos Homens e Antonia**. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

TIC KIDS ONLINE BRASIL. **Pesquisa sobre o uso da internet por crianças e adolescentes no Brasil [livro eletrônico].** São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2016. Disponível em: <http://cetic.br/publicacao/pesquisa-sobre-o-uso-da-internet-por-criancas-e-adolescentes-no-brasil-tic-kids-online-brasil-2015/>. Acesso em: 05/12/2016.

TIRO PRA CA*LHO.** MC Igor Almeida. São Paulo: Produtora Kondzilla, 2016. (3min6ss). Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=0_Bm2Mfd1ww>. Acesso em: 06/12/2016.

TOMMASI, Livia de. Culturas de periferia: entre o mercado, os dispositivos de gestão e o agir político. **Política & Sociedade**, Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política da Universidade Federal de Santa Catarina, v. 12, n. 23, jan./abr. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/2175-7984.2013v12n23p11/24752>. Acesso em: 17/12/2016.

TORRES; Haroldo da Gama; MARQUES, Eduardo; FERREIRA, Maria Paula; BITAR, Sandra. Pobreza e espaço: padrões de segregação em São Paulo. **Estudos Avançados,** São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, n. 47, v. 17, jan./abr. 2003, p. 97-128. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v17n47/a06v1747.pdf>. Acesso em: 20/12/2016.

TRAGÉDIA. MC Moreno. São Paulo: Produtora Kondzilla, 2016. (4min13ss). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9lbFp56mqMk>. Acesso em: 06/12/2016

TROTTA, Felipe da Costa. A música que incomoda: o funk e o rolezinho. In: Encontro Anual da Compós, Pará, *Anais...* Pará: 2014, Universidade Federal do Pará, Belém. Disponível em: <

http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT06_COMUNICACAO_E_SOCIABILIDADE/trotta2014_2180.pdf >. Acesso em: 19/01/2016.

UOL EDUCAÇÃO. **James Brown.** 2016. Disponível em: <http://educacao.uol.com.br/biografias/james-brown.htm>. Acesso em: 12/05/2016.

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

VIANNA, Hermano. Paradas do sucesso periférico. **Sexta-feira**, São Paulo: n. 8, v. 34, 2006, p.19-29. Disponível em: <www.overmundo.com.br/banco/paradas-do-sucesso-periferico>. Acesso em: 30/12/2016.

VILLAÇA, Nizia. **A periferia pop na idade mídia.** São Paulo: Estação das Letras, 2011.

VIVA LA VIDA. MC Charles e MC Davi. São Paulo: Produtora GR6, 2016. (3min15ss). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nJoJa3fmTTU>. Acesso em: 06/12/2016.

WACQUANT, Loïc. A estigmatização territorial na idade da marginalidade avançada. **Revista Sociologia**, Portugal: Departamento de Sociologia da Faculdade do Porto. n. 16, p. 27-39, 2006. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4618.pdf>. Acesso em: 20/12/2016.

WACQUANT, Loïc. **Os condenados da cidade:** estudos sobre marginalidade avançada. Rio de Janeiro: Revan, 2005.

WILSON PICKETT WEBSITE. **Biography.** 2016. Disponível em: <http://www.wilsonpickett.com/biography/>. Acesso em: 12/05/2016.

WULF, Christoph. Linguagem, imaginação e performatividade: novas perspectivas para a Antropologia Histórica. In: BAITELLO JÚNIOR, Norval (Orgs.). **Os símbolos vivem mais que os homens:** ensaios de comunicação, cultura e mídia. São Paulo: Annablume Editora, 2006.

YOSHIURA, Eunice Vaz. **Video arte, vídeo clipe:** investidas contra a "boa forma". São Paulo: Porto de Ideias, 2007.

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

ZANETTI, Daniela. Cenas da periferia: auto-representação como luta por reconhecimento. **E-compós**, São Paulo: v. 11, n.2, 2008, p. 1-16. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/218/272>. Acesso em: 16/12/2016.

ANEXOS

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO DOS PAIS

Eu_____,
portador(a) do RG n. _____ e CPF n. _____,
responsável por _____,
permito a participação da criança na pesquisa sobre o consumo midiático do funk ostentação entre as infâncias da comunidade do Dique da Vila Gilda, desenvolvida pela pesquisadora Aline da Silva Borges Rezende, sob orientação de Rose de Melo Rocha, e permito que obtenha fotografia, filmagem ou gravação da criança para fins de pesquisa científica. Tenho conhecimento sobre a pesquisa e seus procedimentos metodológicos.

Autorizo que o material e informações obtidas possam ser publicados em aulas, seminários, congressos, palestras ou periódicos científicos. Porém, não deve ser identificado por nome em qualquer uma das vias de publicação ou uso.

As fotografias, filmagens e gravações de voz ficarão sob a propriedade do pesquisador pertinente ao estudo e, sob a guarda dos mesmos.

São Paulo, ... de ..... de 2015

_____

Nome completo do pesquisado

TERMO DE PARTICIPAÇÃO DA CRIANÇA

Eu quero participar da pesquisa sobre consumo de funk ostentação, desenvolvida pela pesquisadora Aline da Silva Borges Rezende, sob a orientação da professora Rose de Melo Rocha, realizada entre os meses de setembro, outubro e novembro de 2016, na sede das Missionárias da Caridade, em Santos, SP.

Nome do(a) pesquisado(a): _____

Idade: _____

Nome do(a) pesquisado(a): _____

Idade: _____

Nome do(a) pesquisado(a): _____

Idade: _____

Nome do(a) pesquisado(a): _____

Idade: _____

Nome do(a) pesquisado(a): _____

Idade: _____

Nome do(a) pesquisado(a): _____

Idade: _____

Nome do(a) pesquisado(a): _____

Idade: _____

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu_____,
portador(a) do RG n. _____ e CPF n. _____, permito a realização da pesquisa sobre o consumo midiático do funk ostentação entre as infâncias da comunidade do Dique da Vila Gilda, desenvolvida pela pesquisadora Aline da Silva Borges Rezende, sob orientação de Rose de Melo Rocha, na Sede da Congregação das Missionárias da Caridade. Permito que obtenha fotografia, filmagem ou gravação da criança para fins de pesquisa científica. Tenho conhecimento sobre a pesquisa e seus procedimentos metodológicos.

Autorizo que o material e informações obtidas possam ser publicados em aulas, seminários, congressos, palestras ou periódicos científicos. Porém, não deve ser identificado por nome em qualquer uma das vias de publicação ou uso.

As fotografias, filmagens e gravações de voz ficarão sob a propriedade do pesquisador pertinente ao estudo e, sob a guarda dos mesmos.

São Paulo, ... de ..... de 2015

_____

Missionária da Caridade

Roteiro de perguntas – *Conversas em profundidade*

Dados Gerais

- Qual é a sua idade?
- Com quem você mora?
- Seus pais trabalham? Se sim, o que eles fazem?
- Você vai à escola? Em que série da escola você está?

Consumo midiático

- Na sua casa tem som/rádio? O que você costuma escutar?
- Você tem televisão na sua casa? Quantas? O que você mais gosta de assistir?
- Você tem computador? Se sim, com que frequência você costuma usar? O que você costuma fazer no computador?
- Você tem celular? Se não, alguém da sua família possui celular? Ele/ela deixa você usar o celular? Tem internet no celular que você usa? Se sim, o que você costuma ver na internet?
- Tem internet na sua casa?
- Você tem perfil no Facebook ou em outra rede social?

Práticas e escutas musicais do funk ostentação

- Como e onde você mais escuta funk ostentação?
- Você costuma assistir aos vídeos das músicas de funk ostentação? Como?
- Você já foi em algum baile funk? Se sim, você pode me contar como foi? Do que você mais gostou do baile? E o que não gostou?
- Você tem alguma música de funk ou de funk ostentação favorita? Qual é?

Imaginários do Consumo e celebrização

- Para você, o que é ostentação?
- E você já viu essa "ostentação" aqui no bairro?
- O que você acha sobre as crianças escutarem funk? E de serem MCs?
- E se você fosse um(a) MC muito famoso(a), o que você acha que mudaria na sua vida?
- Você acha que tem alguma desvantagem ou lado ruim de ser famoso?
- O que você acha das danças de funk? Tem diferença entre meninos e meninas?

Periferia

- Você gosta de morar aqui nesse bairro?
- O que você mais gosta do lugar onde você mora? E o que você não gosta tanto?
- Se você fosse o(a) prefeito(a) do seu beco, o que você mudaria?
- E o que você mudaria no mundo?

Roteiro com sugestões de temas e perguntas para análise de vídeos com as crianças

Temas para explorar:

- Imaginários do consumo
- Percepções sobre marcas
- Objetos de distinção (roupas, acessórios, carros)
- Percepções sobre classes sociais
- Representações do feminino
- Representações do masculino
- Percepções sobre a "ostentação"
- Modos de representação do dinheiro nos videoclipes
- Danças performativas do funk ostentação
- Percepções sobre fama e sucesso
- 4 M – *Músicas, Mulher, Money Mafumafu*
- Crianças no circuito musical do funk ostentação

MC DAVI E MC HARIEL – Século 21 (GR6): https://www.youtube.com/watch?v=4v6jVUTHYyw

- Os MCs aparecem em lugares diferentes. Quais são eles?
- Como os MCs estão vestidos?
- Tem meninas no vídeo? O que elas estão fazendo? Como elas são de aparência? Como elas estão vestidas?
- O que os MCs fazem com o dinheiro? O que será que significa jogar dinheiro para o alto?
- No meio do clipe aparecem umas imagens bem corridas... o que elas mostram? Tem a ver com a música?
- Como termina o vídeo?
- Na música eles cantam: *"Século 21 pros 4M tá susu..."*. O que será que significa 4M?

MC LON – Dinheiro (GR6): https://www.youtube.com/watch?v=ccKT01whN3A

- Onde o MC Lon e seus amigos aparecem no início do vídeo?
- Como eles estão vestidos?
- Há um atrito no vídeo entre os MCs e outros jovens. Qual seria o motivo?
- Vocês conhecem os carros de luxo que aparecem no vídeo?
- O MC canta sobre o dinheiro o tempo todo e aparece muito no vídeo com isso também. O que ele faz com o dinheiro? O que ele conseguiu comprar ou conquistar com esse dinheiro?
- Tem meninas no vídeo? Como elas estão vestidas? O que elas estão fazendo?
- Vocês acham que se o MC Lon não tivesse dinheiro e não fosse famoso, ele teria conquistado tantas mulheres?

MC NEGO BLUE – É o fluxo (Kondzilla): https://www.youtube.com/watch?v=fzGf061Envk

- Onde o Nego Blue aparece? Ele está acompanhado? Por quem?
- Como ele está vestido?
- Tem meninas no vídeo? O que elas estão fazendo? Como elas são de aparência (é loira, morena, negra, ruiva)? Como elas estão vestidas?
- O modo do MC dançar é diferente da forma como as meninas dançam?
- O que será que quer dizer o "fluxo"?

MC DAVI E MC PEDRINHO – 5 mentes (Kondzilla): https://www.youtube.com/watch?v=a4gwAb3WJrY

- O que as crianças estão fazendo no vídeo?
- Esse vídeo é diferente dos outros que a gente viu? Qual é a diferença?
- Quando as crianças estão juntas, o que elas estão fazendo?
- O que Pedrinho e Davi deram para os meninos?
- Qual foi a reação das crianças com os presentes, o passeio e a possibilidade de viagem de jatinho?
- Dá para saber se as crianças são pobres ou não apenas pelas imagens do vídeo?