Gaiola das Cabeçadas x Gaiola das Popozudas:

uma análise sobre a representatividade e os conflitos do funk carioca no YouTube

SIMONE EVANGELISTA CUNHA*

RESUMO: *O presente artigo explora o debate em torno dos embates e fronteiras presentes nas estratégias discursivas adotadas por diferentes segmentos sociais no âmbito cultural para analisar tensões e representações do funk carioca no YouTube. A partir das discussões, pensaremos as articulações de mediação cultural em torno do gênero tomando como objeto vídeos do grupo Gaiola das Popozudas e a paródia Gaiola das Cabeçadas, que alcançaram enorme repercussão ao fazer referência a funks famosos em uma “aula” que cita diversas referências intelectualizadas.*

PALAVRAS-CHAVE: *Mediações culturais; funk; YouTube; representações.*

Gaiola da Cabeçadas and Gaiola das Popozudas: analysis of representation and conflict related to funk carioca on YouTube

ABSTRACT: *The article explores the debate about the conflicts and boundaries present in the discursive strategies adopted by different segments of society in cultural sphere to analyze the representations of the funk from Rio de Janeiro on YouTube. From these observations, we will discuss cultural mediation about genre, taking as objects videos of the group Gaiola das Popozudas and the parody Gaiola das Cabeçadas, which achieved enormous repercussion when referencing famous funk in a “class” that combines classic and famous funks with lots of intellectual references.*

KEYWORDS: *cultural mediations; funk; YouTube; representations.*

O gênero musical funk carioca, cuja faceta erotizada e bem-humorada constitui uma das principais vertentes apresentadas ao grande público no século XXI (SÁ, 2007), encontra na plataforma de vídeos do YouTube um

* Simone Evangelista Cunha é jornalista graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e mestranda em Comunicação pelo PPGCOM da Universidade Federal Fluminense. **E-mail:** si.evangelista1@gmail.com.

canal para uma considerável ampliação de sua circulação, seja através de vídeos de artistas que se apresentam como funkeiros ou de apropriações de músicas e sonoridades.

Segundo Burgess e Green (2009), o YouTube pode ser considerado um sistema cultural intermediado que faz parte do cenário contemporâneo da mídia de massa e tem influência sobre a cultura popular, com práticas que apresentam diversas possibilidades investigativas. Neste artigo, optamos por analisar as tensões envolvendo as representações do funk carioca neste universo sob o viés de autores que problematizam a relação entre diferentes segmentos sociais no processo da criação de estratégias discursivas na cultura, aqui compreendida enquanto prática social.

Partimos deste debate para pensar as articulações de mediação cultural em vídeos relacionados ao gênero no YouTube, tomando como objeto vídeos do grupo Gaiola das Popozudas e a paródia Gaiola das Cabeçadas, que alcançaram enorme repercussão ao fazer referência a funks famosos em uma “aula” que cita diversas referências intelectualizadas.

A paródia foi criada pelos humoristas Marcelo Adnet e Rafael Queiroga após a sugestão de um internauta, ainda quando os ambos apresentavam o programa “15 minutos”, na MTV¹. Cerca de um ano depois, em junho de 2010, a produção estreou no próprio canal, no programa “Comédia MTV”, também comandado por Adnet. Seguindo os preceitos da cultura da convergência possibilitada pelas tecnologias digitais (JENKINS, 2008), obteve números expressivos de audiência no YouTube e gerou milhares de comentários na rede.

Em um primeiro momento, optamos por traçar um breve histórico da consolidação do funk carioca no cenário cultural contemporâneo e suas representações midiáticas para refletir sobre o processo de resignificação dos bens culturais de acordo com seus usos sociais. Neste contexto, a cultura emerge como um espaço de disputas discursivas e relações de poder - em uma aproximação com o objeto deste artigo, destacamos a importância de considerar a existência desses espaços também no ciberespaço, ainda que este se caracterize pela multiplicidade de locais de fala.

¹ Informações disponíveis na reportagem “Funk ‘Gaiola das cabeçadas’, do ‘Comédia MTV’, é fenômeno na internet”, publicada pelo Jornal Extra em 17 de agosto de 2010. Disponível em: <http://extra.globo.com/tv-e-lazer/funk-gaiola-das-cabecudas-do-comedia-mtv-phenomeno-na-internet-366377.html>

Em um segundo momento, analisamos os vídeos descritos à luz de reflexões de autores como Bhabha, Certeau e D'Amaral, que destacam as estratégias discursivas enquanto arena de luta, onde certas narrativas, ainda de que de forma não proposital, são capazes de desarticular lógicas binárias e homogeneizantes ao explicitar e enfrentar as diferenças entre os diferentes sujeitos da esfera social.

A cultura como prática social: narrativas, embates e fronteiras

A concepção universalista da construção do conhecimento pautou uma pressuposição ilusória ao longo dos últimos quatro séculos: a de que seria possível encontrar uma “verdade” sobre o mundo através da análise e interpretação de observadores externos, sem qualquer tipo de relação estabelecida com os objetos de investigação. Segundo Gumbrecht (1998), a criação da imprensa reiterou um processo que teve início nos primórdios da Modernidade, com a descoberta do novo mundo e a concepção do “outro” enquanto instância a ser interpretada. Através do registro de determinadas visões de mundo, buscava-se “a” verdade, capaz de ordenar o mundo objetivamente de acordo com o paradigma cientificista ocidental.

Embora o pós-colonialismo, definido por Hall (1997, p. 101) como “o processo geral de descolonização que, tal como a própria colonização, marcou com igual intensidade as sociedades colonizadoras e colonizadas (de formas distintas, é claro)”, tenha trazido questionamentos em relação a essa concepção de representatividade, fazendo emergir “a proliferação de histórias e temporalidades, a intrusão das diferenças e da especificidade nas grandes narrativas generalizadoras do pós-Iluminismo eurocêntrico” (HALL, 1997, p. 111), as narrativas midiáticas contemporâneas ainda trazem, em sua maioria, a marca dessa busca pela interpretação objetiva do que é o outro de acordo com paradigmas hegemônicos.

A história do funk carioca é marcada por representações estigmatizadas que, implícita ou explicitamente, relacionavam o gênero à criminalidade. Sucesso em bailes e rádios do Rio de Janeiro nos anos 1970 ainda com sonoridades e letras norte-americanas, o funk iniciou um processo de nacionalização no final da década se-

guinte (ESSINGER, 2005). De acordo com Vianna (1987), apesar da popularização crescente na capital fluminense, com direito a bailes frequentados por milhares de jovens a cada fim de semana², o gênero ainda era retratado pela imprensa como uma “novidade”.

Nos anos 1990, o funk consolidou uma identidade genuinamente carioca, com letras e português que retratavam questões relativas ao cotidiano de favelas e bairros da periferia do Rio de Janeiro. Ao longo da década, as representações do gênero na mídia se intensificaram, sendo marcadas por uma forte associação entre o gênero e a violência (HERSCHMANN, 2000)³.

No entanto, o discurso dessa mesma mídia assentou as bases para a glamourização do gênero, que ganhou espaço também nas seções culturais de grandes veículos de comunicação do país (HERSCHMANN, 2000). Atualmente, o funk carioca convive simultaneamente com estigmas associados à violência – bailes ainda são proibidos em diversas comunidades cariocas, por exemplo – e com um momento de ascensão na mídia e no cenário cultural contemporâneo, circulando em espaços distintos de seus bailes de origem, como casas noturnas de classe média, academias e novelas da Rede Globo (SÁ, 2007). Embora muitas destas narrativas ainda sejam caracterizadas por juízos de valor que denotem uma visão preconceituosa (SOUSA; SANTOS, 2011), elas podem produzir “frestas” nas quais as diferenças podem emergir (HERSCHMANN, 2000).

As transformações sociais vividas pelo funk carioca ao longo de sua história, bem como o processo de surgimento de espaços midiáticos onde é possível enxergar o gênero musical além de discursos homogeneizados nos remetem à concepção da cultura enquanto um processo cambiante. Em seu trabalho seminal, Barbero (1987) problematiza as relações de recepção e apreensão das mensagens difundidas pela mídia e propõe a teoria das mediações, que remete a paradoxos e ambiguidades no processo de negociações de sentido entre a produção e a recepção. O autor en-

² Segundo Vianna (1987), um baile com 500 pessoas era considerado um fracasso de público por seus organizadores.

³ Como mostra Herschmann (2000), os arrastões e tumultos de outubro de 1992 no Rio de Janeiro contribuíram para reforçar um imaginário permeado por narrativas que, de forma escancarada ou subentendida, contribuíam para uma associação entre o gênero e a criminalidade, associando-o ao narcotráfico e organizações ligadas ao crime.

tende a comunicação enquanto prática social, o que significa afirmar que entre esses dois processos há um espaço em que a cultura cotidiana se concretiza. Neste sentido, Hall (1997, p.17) afirma que “toda prática social depende e tem relação com o significado. Consequentemente, a cultura é uma das condições constitutivas da existência dessa prática”.

Tal paradigma ajuda a explicar as diferentes ressignificações dos bens culturais quando passam de um sistema cultural a outro, onde irão se inserir em novas relações sociais e simbólicas, ainda que guardem traços do sentido “original”. Para Canclini (2009), parte da dificuldade de falar da cultura deriva-se do fato de que ela se produz, circula e consome na história social. Os estudos de recepção e reapropriação de bens e mensagens nas sociedades contemporâneas mostrariam como um mesmo objeto pode se transformar através dos usos sociais. Em uma via de mão dupla, as ressignificações podem se refletir na maneira como a mídia representa e difunde significados em torno dos sujeitos.

Tal reflexão remete à Teoria da Enunciação elaborada por Benveniste (1995), que coloca a relação entre o locutor e o destinatário no centro da reflexão. Segundo Resende (2007), o autor faz a distinção entre o enunciado, já concretizado, e a enunciação, a ação de produzir o enunciado.

Benveniste concentra-se na enunciação, a forma pela qual o sujeito se marca naquilo que diz, estabelecendo, assim, o que se convencionou chamar de Teoria da Enunciação. Nesse sentido, a comunicação seria consequência da constituição do sujeito (capacidade do locutor de, ao dizer, se propor como sujeito). Para Benveniste, ‘eu não emprego eu a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocação um tu’. (RESENDE, 2007, p.87)

Bhabha (1998) aposta na cultura enquanto um processo enunciativo, um jogo discursivo no qual a criação dos enunciados e a relação entre os estes e os sujeitos vão construir a enunciação. Esse local de enunciação é o que o autor chama de terceiro espaço, onde é possível enxergar a cultura enquanto prática. Segundo o teórico, os enunciados têm uma vontade de verdade, mas se desfazem na experiência entre os sujeitos.

Sua concepção de hibridismo como o terceiro espaço, lugar que possibilita novas posições e negociações de sentido e de representação, pode ser comparada a sua definição do trabalho fronteiriço da cultura, uma arte que “renova o passado, refigurando-o como um ‘entrelugar’ contingente, que inova e irrompe a atuação do

presente. O 'passado-presente torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (BHABHA, 1998, p. 27)

No entanto, Canclini (2009) destaca que essa análise intercultural não deve ignorar as relações de poder. Ressalva semelhante também é feita por Hall, segundo o qual “a desconstrução de conceitos-chave pelos chamados discursos ‘pós’ não foi seguida pela extinção ou desaparecimento dos mesmos, mas por sua proliferação” (HALL, 1997, p.111).

O ciberespaço como arena de disputa

Com o desenvolvimento das Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs), principalmente na fase posterior à chamada web 2.0 (O'REILLY, 2005), a questão da diversidade de lugares de fala ganha maior relevância no debate sobre a pluralidade dos discursos. Visões otimistas de teóricos como Pierre Lévy (1998) e Castells (2005) podem levar a crer que as possibilidades trazidas pela cibercultura são capazes de superar o conflito entre diferentes atores sociais, uma vez que todos teriam espaço e voz no ciberespaço. Entretanto, a análise das disputas em torno das representações do funk carioca na internet explicita o fato de que a multiplicidade de discursos não elimina a existência de agentes que dispõem de maior força para moldar a significação dos objetos, como veremos mais adiante.

Ainda que seja possível reconhecer a presença de vozes dissonantes e, por conseguinte, os conflitos, é preciso lembrar que a busca pela verdade está sempre em jogo (FOUCAULT, 1996). É preciso observar, portanto, as estratégias de poder utilizadas para assumir um lugar de fala prioritário na relação entre os sujeitos.

Bhabha (1998) alerta para o perigo de percepções celebratórias em torno do que classifica como “presentismo” e simultaneidade na rede. Para o pensador indiano, tais concepções podem “privar a vida cotidiana da sua memória histórica e da capacidade de registrar os embates provocados pela diferença cultural” (BHABHA, 1998 p. 111). A negação deste conflito entre os sujeitos e, consequentemente, da produção das diferenças, vai de encontro à concepção da cultura como produção de

sentidos e inscrição de identidades, uma vez que estas lutas têm no discurso um dos lugares possíveis para a correlação de forças.

O ciberespaço emerge, desta forma, como mais uma arena de disputas simbólicas, estratégias discursivas e representações de poder de diferentes segmentos sociais. Plataforma utilizada como base para a este artigo, o portal de vídeos YouTube se constitui como um “importante mecanismo de mediação para a esfera cultural pública” (BURGESS; GREEN, 2009, p. 107). Espaço de circulação de vídeos de representantes da mídia tradicional, organizações diversas e pessoas comuns, “o site se constitui como um instrumento de viabilização de encontros de diferenças culturais e o desenvolvimento de “audição” política entre sistemas de crenças e identidades” (BURGESS; GREEN, 2009, p. 107).

Gaiola das Cabeçadas e Gaiola das Popozudas: o outro no processo de mediação cultural

Para falar das representações do funk na internet, é preciso, primeiro, entender as mudanças e as características que marcam o gênero no novo século. O funk carioca do século XXI tem, em sua vertente mais popular, características como humor e erotismo (SÁ, 2007). Aliada à polêmica que sempre circulou em torno do gênero (HERSCHMANN, 2000), a mistura reverbera na internet, que garante uma ampliação de visibilidade na esfera pública social - tanto para artistas ligados ao estilo, quanto para seus fãs e anti-fãs⁴.

Entre discussões sobre a legitimidade das manifestações culturais associadas ao funk carioca e declarações de identificação, vídeos sobre o gênero atingem milhões de visualizações no YouTube. Um deles, com a música “Sou foda”, do grupo Os Avassaladores, atingiu grande repercussão e alçou seus protagonistas - em especial o vocalista - ao posto de celebridade da internet.

Outro grupo que acumula números impressionantes de audiência no YouTube é a Gaiola das Popozudas. O grupo carioca, formado apenas por mulheres, tem como líder a vocalista Valesca Popozuda. Criado em 2000, desde o início foi bem

⁴ Para mais informações sobre as categorizações de fãs, anti-fãs, *trolls* e *haters*, ver AMARAL; MONTEIRO, 2012.

recebido no cenário carioca do funk, mas alcançou sucesso nacional – e internacional – a partir de 2007, com as músicas *Late Que Eu Tô Passando* e *Agora Sou Solteira*, apresentadas nos DVDs “Tsunami” e “Tsunami II”, respectivamente.

Apesar de ter sido um dos primeiros grupos relacionados ao neofeminismo dentro do funk, as músicas produzidas pela Gaiola das Popozudas são motivo de muita polêmica. Apesar de muitas delas exaltarem uma mulher independente, poderosa e dona de suas vontades, suas letras são extremamente sexualizadas e fazem uso de palavras de baixo calão. O grupo, inclusive, costuma preparar versões suavizadas das composições para angariar mais espaço na mídia. Na internet, são muitos os vídeos relacionados ao grupo. Os mais populares, em geral, apresentam gravações de shows, que integram os DVDs da banda e seus sucessos mais recentes, como “Quero te dar”, “My Pussy”, “Larguei Meu Marido” e “Tô Que Tô Pegando Fogo” contam com milhões de visualizações.

Além dos números de audiência, chama a atenção nestes vídeos a reprodução da relação de amor e ódio vivida entre o funk e a mídia tradicional ao longo da trajetória do gênero (HERSCHMANN, 2000). Nos comentários disponíveis na página de cada vídeo, é possível perceber manifestações daqueles que se identificam como fãs do trabalho do grupo e manifestações em igual ou maior número daqueles que se dizem horrorizados com elementos como figurinos e danças sensuais, letras com apelo erotizado e palavras de baixo calão – características essas que são aclamadas pelos admiradores da Gaiola, sobretudo da vocalista Valesca Popozuda.

A associação entre o gosto pelo gênero e a identidade de classes menos abastadas é explicitada em diversos comentários. Como exemplo, escolhemos uma das versões da música “Agora eu sou solteira” que circulam no YouTube, um vídeo oficial com o registro de um show do grupo para o DVD Tsunami II. Até o momento, o vídeo já tem mais de 12 milhões de visualizações e três mil comentários. Entre as opiniões registradas na página do vídeo, destacam-se visões de mundo de pessoas que se apresentam como representantes de uma cultura mais “legítima” em oposição aos fãs da música, que seriam “favelados” e “sem cultura”.

pois é classe C(favelados) enche esse povo de grana(a grana de vcs) depois eles compram uma puta casa na zona sul e vão na favela fazer show de novo para tirar o dinheiro de vcs de novo! kkk ... simplesmente pq vcs. sao burros sem cultura e só conhecem isso! kkkk ... pobre burro tem q mais é se f... pegar DST, engravidar na adolescencia e sempre, sempre continuar burro pq assim é menos concorrência p mim no mercado de trabalho! Vão viver de bolsa familia!

Cyna1987 10 meses atrás

Figura 1 - Comentário registrado na página do vídeo “Gaiola das Popozuda – agora to solteira (Tsunami 2)”.

É curioso notar, no caso desta música específica, que existem duas versões em circulação no próprio YouTube: a “oficial”, registrada no DVD Tsunami II, e a “proibida”, na qual o verso “agora eu sou solteira” se transforma em “agora eu sou piranha” e abundam palavras de baixo calão. Um dos vídeos, que traz uma série de montagens toscas e a versão mais pesada da música, tem mais audiência do que a versão “light” divulgada pela mídia tradicional: até o momento, são mais de 18 milhões de visualizações. Os comentários (mais de 2.800) seguem a mesma tônica de disputa entre defensores e acusadores do gênero.

eu amo funk *.* estudo em Colegio Militar, minha familia é dona de muitas lojas do meu estado, tenho condiçoes, esse papo de que as unicas pessoas que gostam de funk é pobre, TA TOTALMENTE ERRADO, funk é cultura *.* nas boates grande daqui da capital, só o que tem é as patricinhas, dançando e cantando os proibidão e as outras musicas de funk, na minha opinião, gosto é gosto e não se discuti, se não gosta, beleza (: fique na sua. Isso não incentiva nada, nem todo funk é de sexo ou coisas do tipo.

Binhazinha95 1 ano atrás

Figura 2 - comentário registrado na página do vídeo “Sem Calcinha - Gaiola das Popozudas”.

Em uma análise superficial, é possível notar que muitos dos que se identificam com o conteúdo do vídeo o fazem ressaltando que não pertencem à favela – possivelmente, uma defesa contra o argumento de que gostar do funk carioca seria sinônimo de uma “ausência de cultura” sintomática das condições sociais, como vimos nos comentários anteriores.

Tais manifestações representariam, na prática, a relação dialógica apontada por Bhabha (1998) entre identidade e identificação na cultura pós-colonial. Segundo o autor indiano, identidade e identificação não estão em oposição ou sinergia; em determinados momentos, a identidade do sujeito (relacionada com a “tradição”, um conceito amplo que também é fruto de uma negociação em andamento) pode se apresentar como fronteira, em outros não. A análise das representações dos bens culturais deve, portanto, considerar essa relação para buscar entender como diferentes objetos e discursos se entrelaçam e se distanciam. No caso do exemplo observado, os fãs fazem questão de ressaltar que, apesar de sua identificação com o funk, não pertencem ao lugar (aqui entendido tanto em termos geográficos quanto de classe social) associado ao gênero musical.

Em uma direção distinta, porém complementar, Lévinas (1997) fala sobre a importância da alteridade radical na prática cultural. De acordo com o teórico, a alteridade trata de reconhecer a diferença, mas enfrentá-la. O conceito, assim, é representado pela relação dialógica entre as diferenças, que tem como preceito a diferença que é dada no próprio humano. A alteridade é ancorada no paradoxo da incomunicabilidade, segundo o qual é impossível apreender a totalidade dos sujeitos – estas seriam da ordem do infinito. Através do embate entre as diferenças, é possível construir a cultura enquanto transcendência, ultrapassando a concepção do sujeito que olha apenas para si. Como veremos adiante, por meio da paródia, o vídeo “Gaiola das Popozudas” pode se configurar enquanto narrativa que busca, direta ou indiretamente, revelar as disputas discursivas entre os sujeitos.

Neste contexto, a narrativa se constitui enquanto um campo fértil para pensarmos um local representativo do deslocamento ou manutenção de sentidos e da alteridade na prática cultural. Ao afirmar que a escrita é um lugar de inscrição de poder, capaz de criar e reafirmar sentidos, Certeau (1982, p. 207) encontra como alternativa a busca pelo in-audito, “precisamente aquele que é ouvido, mas não compreendido, e, portanto, arrebatado do trabalho produtivo: a palavra sem escrita, o canto de uma enunciação pura, o ato de falar sem saber”. Esse “resto” discursivo seria, para o teórico, uma “recaída, um efeito segundo desta operação, um dejetos que ela produz ao triunfar, mas que não visava a produzir” (CERTEAU, 1982, p. 207).

Para o teórico, a escrita (ou o discurso) sempre vai colocar em xeque as relações de poder existentes, pois a palavra é “o corpo que significa” (CERTEAU, 1982, p. 196), materializa as relações entre os sujeitos. Através do in-audio, seria possível identificar o embate entre as diferenças, dando lugar a esse espaço da cultura enquanto lugar de deslocamentos, o que remete ao conceito do terceiro espaço citado por Bhabha.

Um ato de linguagem tem a possibilidade de ressignificar enunciados já cristalizados pelo seu uso corrente num determinado contexto na medida em que desloca sentidos daquele contexto para repeti-los com diferença, sendo essa gerada pelas contingências de um novo contexto de fala. (BHABHA, 1998, p. 16)

A ideia do discurso enquanto espaço de luta também é explorada por D’Amaral (2004), para quem todos os atores, sejam eles dominantes ou dominados, adotam estratégias para fazer valer seus posicionamentos. O discurso da mídia tradicional sobre o funk carioca em sua vertente mais erotizada esforça-se por encontrar uma ordem para este universo – em geral, as danças e roupas sensuais são mantidas, mas as letras de baixo calão e que possam ofender a moral e os bons costumes, como é o caso da música “Agora eu sou piranha”, são suavizadas em uma negociação entre a mídia e os próprios artistas, que já criam tais versões para que obtenham autorização para circular nestes espaços.

No entanto, o fato de que é possível encontrar as versões “proibidas” ao alcance de um clique pode se configurar como um rompimento nesta ordem, dando a ver, para aqueles que não frequentam os espaços físicos de circulação destas versões – sobretudo as comunidades cariocas – o conflito com as diferenças. Nada garante, contudo, que esta visibilidade possa se configurar como um espaço para aceitação destas práticas, como mostram as reações já mencionadas aos dois vídeos.

O que vigora são tão-somente estratégias. E o que uma estratégia indica, ao contrário de uma lei, é que *sempre* é possível *perder*. É mesmo o mais provável. Lutar, portanto, sob o domínio das estratégias é gozar do acaso: *faz parte do perigo e do risco*, é da mesma ordem do sofrimento. (D’AMARAL, 2004, p. 20, grifos do autor)

Outro terreno prolífero para explicitar o conflito com as diferenças no ciberespaço pode ser configurado no que Felinto (2007) classifica como a cultura do *spoof* – paródia ou imitação de um vídeo. O autor destaca o caráter participativo da

paródia pós-moderna como um traço fundamental desta cultura. Linda Hutcheon, citada por Felinto, afirma que “a paródia funciona para distanciar e, ao mesmo tempo, envolver o artista e a plateia numa atividade hermenêutica de participação” (1991 apud FELINTO, p.37). Para o pesquisador brasileiro, “ela implica um jogo de proximidade e distância que presta homenagem ao original ao mesmo tempo em que o desqualifica”.

A paródia “Gaiola das Cabeçudas” foi produzida para a televisão, mas é possível inferir a referência a diversos vídeos populares sobre o funk carioca disponíveis no YouTube e, portanto, acessíveis para uma parte considerável da população brasileira (o que pode ser atestado nos números expressivos de audiência destes vídeos). As associações não se resumem às semelhanças nas letras ou sonoridades, mas em elementos estéticos que são marcantes nas imagens, como o vestuário, a maquiagem e, principalmente, as danças sensuais.

No caso deste vídeo, o jogo de proximidade/distância e homenagem/desqualificação torna-se ainda mais explícito, uma vez que as letras originais das músicas são substituídas por citações a cerca de 40 intelectuais, entre escritores, músicos, escultores, cientistas, filósofos, pintores e dramaturgos. Trata-se de uma inusitada mistura de ‘Dança da Motinha’, ‘Dança do Créu’, ‘Chatuba de Mesquita’, ‘Rap da diferença’, ‘Surra de bunda’, entre outros hits, com Martinho Lutero, Immanuel Kant, Constantin Stanislavski, Alexander Graham Bell, Johann Wolfgang von Goethe, Leon Tolstói, Tarsila do Amaral, Leonardo da Vinci, Bertold Brecht e muitos outros.

Vestidos como mulheres, os integrantes do “Comédia MTV” fazem uso de perucas esvoaçantes, batons com cores fortes e roupas sensuais. Tal qual as meninas do grupo Gaiola das Popozudas e outros grupos musicais do gênero, abusam das coreografias erotizadas. Em um dos momentos mais surpreendentes da paródia, interpretam a dança que ficou conhecida como “surra de bunda”, popularizada pelo grupo “Tequileiras do Funk”. No entanto, a palavra “bunda” dá lugar a Schubert, em mais uma referência a intelectuais.

Figura 3 – Integrantes do Comédia MTV fazem múltiplas referências ao funk carioca no vídeo “Gaiola das Cabeçadas”

O YouTube, neste sentido, torna-se um local para o surgimento do paradoxo da fronteira de Certeau (1982): um espaço que possibilita a separação e o encontro entre os sujeitos. As referências a diversos elementos que remetem ao funk carioca possibilitam esse encontro com o outro, mostram que existe pontos de identificação. No entanto, a menção aos intelectuais volta a estabelecer um espaço de separação, no qual a identidade dos protagonistas enquanto representantes de uma classe artística intelectualizada torna-se dominante.

Cabe destacar, neste ponto, uma possível coexistência de duas práticas de distinção (BOURDIEU, 2008) que remetem aos apontamentos feitos por Castellano (2011). Por um lado, o conceito de capital subcultural defendido por Thornton (1995), nos ajuda a pensar sobre o acúmulo de um conhecimento que não está diretamente ligado à erudição, mas ao contato com práticas culturais diversas que vão contribuir para o compartilhamento de referências que não fazem parte de um universo relacionado ao público *mainstream* (aqui tratado enquanto sujeito ideal, imaginado para dar sentido ao grupo que partilha este capital subcultural). Por outro lado, o conceito de capital cultural (BOURDIEU, 2008) é manifestado através da expressão de conhe-

cimentos acumulados através da apreensão intelectual adquirida durante toda a vida – formação esta ligada à posse do capital econômico, embora não se limite a ele.

Em agosto de 2010, o vídeo já tinha cerca de meio milhão de visualizações no Youtube - o sucesso motivou uma continuação meses depois. Como a MTV não disponibiliza oficialmente suas produções neste site de compartilhamento de vídeos, alguns dos links acabaram retirados do ar – justamente os que tinham mais visualizações e eram citados como referência em diversas matérias e blogs. Contudo, os próprios usuários se encarregaram de recolocar os vídeos no ar - os links com maior audiência contam com cerca de 650 mil e de 922 mil visualizações no Youtube, respectivamente.

Não por acaso, muitos comentários disponíveis em ambas as páginas mostram elogios pela construção de um “funk inteligente” e o orgulho de conseguir identificar as múltiplas referências aos intelectuais da paródia, o que poderia reafirmar a condição de pertencimento a uma classe intelectualizada e culturalmente “superior”.

Figura 4 – comentário registrado na página do vídeo “Comédia MTV - Gaiola das Cabeçudas”.

Tal posicionamento dos internautas suscita uma questão que reforça o lugar da cultura enquanto arena de luta entre os sujeitos e que merece ser explorada com maior profundidade em trabalhos futuros: os elogios para o “funk inteligente” do Gaiola das Cabeçudas possivelmente refletem o conhecimento prévio por parte do público a respeito dos funks originais, uma vez que as referências são fundamentais para a compreensão de qualquer conteúdo que se apresente enquanto paródia. Ao legitimar o funk do grupo da MTV enquanto música de qualidade, o público (ainda que de forma implícita) reconhece também o lugar de fala dos autores

dos funks parodiados, sem os quais o trabalho de Marcelo Adnet e companhia não poderia existir.

Desta forma, o vídeo “Gaiola da Cabeçudas” trata-se de uma narrativa que traz, implícita ou explicitamente, o hibridismo, uma forma de significação que, para Bhabha (1998, p. 17), “desarticula a lógica dos binarismos e seus efeitos homogeneizadores”. Ao dessacralizar a Academia e parodiar diversos ícones do funk carioca, o vídeo apresenta a possibilidade de espreitar os trânsitos ambíguos presentes nas práticas discursivas e políticas nos lugares da cultura.

Considerações finais

Ao analisar as articulações de mediação cultural entre diferentes segmentos sociais em vídeos ligados ao funk carioca no YouTube, esperamos contribuir para análises futuras que possam dar conta de novos desafios que se impõem com as diferentes manifestações culturais diretamente relacionadas ao desenvolvimento e popularização de novas Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs).

Entendido aqui enquanto sistema cultural, o YouTube se apresenta como uma plataforma capaz de potencializar reflexões acerca dos entrelaçamentos e distanciamentos entre discursos e sujeitos no ciberespaço. Neste trabalho, procuramos explorar, ainda que de forma breve, as negociações de sentido e de fronteiras entre a identidade e a identificação dos sujeitos que produziram, assistiram e manifestaram suas opiniões acerca dos vídeos analisados.

O debate em torno de disputas simbólicas e relações de poder envolvendo as manifestações e apropriações do funk carioca em diferentes esferas culturais evidencia o caráter de conflito entre os sujeitos e apresenta diversas possibilidades de investigação, como as estratégias de distinção por meio do capital cultural/subcultural dos atores sociais e os elementos discursivos de narrativas nas quais é possível encontrar o hibridismo, em uma lógica que revela espaços onde há lugar para a negociação de sentidos e de representações.

Em um momento no qual a circulação de produções sobre funk carioca no YouTube torna-se fundamental para o surgimento de novos artistas e a configuração

de novas manifestações culturais associadas, como a Batalha do Passinho (SÁ, 2012), pensar as rupturas e as continuidades em torno das estratégias discursivas e alteridades relacionadas ao gênero musical dentro do portal de vídeos pode trazer contribuições relevantes para o debate em torno das transformações dos bens culturais e suas ressignificações dentro de sistemas culturais diversos.

Contudo, para compreender as relações dialógicas entre produtores, consumidores e produtos nestas novas arenas de embate entre diversos segmentos da sociedade, é necessário ampliar as discussões. Questões como o papel desses dispositivos nos processos de mediação cultural e as diferentes experiências sociais possibilitadas por narrativas associadas a estes dispositivos são fundamentais para o enriquecimento dos debates.

Referências bibliográficas

BHABHA, Homi K. *O Local da cultura*. Ed. UFMG, 1998

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas*. São Paulo: Edusp, 2008, 192pp.

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. *YouTube e a Revolução Digital: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade*. São Paulo: Aleph, 2009.

CASTELLS, M. *A galáxia da Internet: reflexões sobre a Internet, os negócios e a sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

CASTELLANO, M. Distinção pelo “mau gosto” e estética trash: quando adorar o lixo confere status. *Comunicação & Sociedade*, São Paulo, v. 33, n. 55, p. 153-174, 2011.

CERTEAU, Michel. *A escrita da História*. Tradução Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

D’AMARAL, Marcio Tavares. *Comunicação e diferença: uma filosofia de guerra para uso dos homens comuns*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

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

FELINTO, Erick. Videotrash: o YouTube e a cultura do “spoof” na internet. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 16, p. 33-42, dez, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Tradução de Lawrence Flores Pereira, 1ª edição, São Paulo: 34, 1998.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Guacira Lopes Louro. 11. ed. , 1. reimp. – Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HERSCHMANN, Micael. As imagens das galeras funk na imprensa. In: PEREIRA, C. A. M. et al. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LÉVINAS, Emmanuel. *Entre Nós: ensaios sobre a alteridade*. Petrópolis: Vozes, 1997

LÉVY, P. *Cibercultura*. São Paulo: 34, 1999.ra. São Paulo: 34, 1999.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

O'REILLY, Tim. *What is Web 2.0?*. 2005. Disponível em: <<http://www.oreillynet.com/pub/a/oreilly/tim/news/2005/09/30/what-is-web-20.html>>.

RESENDE, Fernando. O discurso jornalístico contemporâneo: entre o velamento e a produção das diferenças. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 14, p. 81-93, dez. 2007.

SÁ, Simone Pereira de. Funk Carioca – Música popular eletrônica brasileira?!. *XVI Encontro da COMPÓS*, Curitiba: 2007.

_____. Apropriações Low-Tech no Funk carioca: a Batalha do Passinho e a Música Popular de Periferia. Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento do XII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Fortaleza, 2012.

THORNTON, Sarah. *Club cultures. Music, media and subcultural capital*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1996.

VIANNA JR, Hermano Paes. *O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1987. 108 p. Tese (Pós-Graduação), Museu Nacional; Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Rio de Janeiro, 1987.

Vídeos e matérias jornalísticas

ALMEIDA, Giselle de. Funk “Gaiola das cabeçadas”, do “Comédia MTV” é fenômeno na internet. *Jornal Extra*, Rio de Janeiro, 17 de agosto de 2010. Disponível em: <<http://extra.globo.com/tv-e-lazer/funk-gaiola-das-cabecudas-do-comedia-mtv-fenomeno-na-internet-366377.html>>. Acesso em: 06 jul. 2012.

Comédia MTV - Gaiola das Cabeçadas. Postado em 1 de agosto de 2010. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=kcHHQ2RV4nQ&feature=player_embedded>. Acesso em: 03 jul. 2012.

Gaiola das Cabeçadas Parte 2 - Aula nº 2 - Aula II - Parte II. Postado em 06 de outubro de 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=0XifYy3Ihv0>>. Acesso em 04 jul. 2012.