

Música na Cibercultura: O Neofunk como produto da comunicação desintermediada ¹

Lucina Reitenbach Viana²

Universidade Tuiuti do Paraná – UTP-PR

Resumo

A partir da presença de produtores e consumidores dentro das mesmas plataformas de redes sociais através de suas ciber-representações, temos a desintermediação do esquema anteriormente regente do mercado dos bens culturais. Apresentando as características do neofunk como produto da aproximação das pessoas envolvidas nos processos desintermediados pretende-se apontar as possibilidades de troca e crescimento mútuos estabelecidos nas relações diretas entre pessoas engajadas, enquanto estas sociabilizam em ambientes mediados pelo computador.

Palavras-chave

Desintermediação, Cibercultura, participação, redes sociais

Indústria fonográfica

O quadro de estudos acerca da indústria fonográfica do Brasil não representa uma linha contínua. Fora trabalhos importantes (TINHORÃO, 1981; MORELLI, 1991; PAIANO, 1994; VICENTE, 1996; DIAS, 2000; SÁ, 2002, CASTRO, 2003), a maioria dos relatos está espalhada em pequenos pedaços ao longo de uma vasta bibliografia composta por artigos ou livros organizados a partir destes. Apesar dos inúmeros artigos acadêmicos publicados sobre o assunto, grande parte trata de dados regionais ou enfoca o assunto com o recorte de movimentos específicos. Mais precária é a história das gravadoras independentes, chamadas *indies*, bem menos pesquisadas quando comparadas ao estudo e detalhamento do histórico das grandes gravadoras, chamadas de *majors*.

A industrialização, como critério básico para se discutir a indústria cultural, até bem pouco tempo se apresentou defasada no Brasil em relação ao resto do mundo. É só em meados

¹ Artigo científico apresentado ao eixo temático “Redes sociais, identidade e sociabilidade”, do III Simpósio Nacional da ABCiber.

² Mestre em Comunicação e Linguagens da UTP-PR, com pesquisa em Consumo e Sociabilidade Online. Email: lu@gluemeon.com

da década de 40 é que podemos considerar a existência no Brasil de uma “sociedade urbano-industrial.” (ORTIZ, 1994, p. 38)

O conceito de indústria cultural conforme defendido por Adorno e Horkheimer (1985) só pode ser aplicado para estudos no Brasil a partir do final da década de 60 e início da década de 70, com a “consolidação de um mercado de bens culturais” (ORTIZ, 1994, p. 113), a partir do advento da televisão e seu processo de industrialização.

Não é possível discutir a indústria cultural mundial sem antes relacioná-la ao desenvolvimento econômico. Assim, a influência da atuação dos aglomerados das corporações transnacionais para a formação dos mercados da indústria cultural e por consequência da indústria fonográfica no Brasil, é inegável.

A indústria fonográfica como parte integrante da indústria cultural, apresenta histórico paralelo de evolução e uma íntima conexão com o desenvolvimento da tecnologia. Pode-se apontar o surgimento da indústria fonográfica a partir da possibilidade de gravação dos sons, anteriormente apresentados somente ao vivo. É este também o marco da “primeira grande onda de cultura popular” (ANDERSON, 2006, p. 26).

Assim, a evolução dos sistemas de gravação como resultado da própria evolução tecnológica de cada época é ponto de partida para estudos acerca da indústria fonográfica.

Vicente (1996) apresenta o desenvolvimento da indústria fonográfica dividido em quatro fases, de acordo com a disponibilidade tecnológica de cada uma delas: a mecânica, datada do final do século XX, da qual o centro foram os aparelhos reprodutores de cilindros; a elétrica, a partir do ano de 1925, marcada pelo desenvolvimento da estereofonia e do microsulco³; a eletrônica, onde vigoravam os transistores e as gravações *high fidelity*, estúdios multi-canais e equipamentos portáteis⁴; e a digital, a partir do surgimento do CD⁵, e da incorporação de hardwares e softwares que interferiram no processo de produção musical, terminando por transformá-lo em virtual (VICENTE, 1996, pp. 2,3).

O início do comércio musical no Brasil foi através da venda de fonógrafos fabricados por Thomas Edson e de fonogramas importados. As primeiras gravações brasileiras aconteceram nos primeiros anos do século XX.

³ Tecnologia de gravação que permitiu o surgimento dos LPs

⁴ Neste momento, o walkman

⁵ Compact disc

As grandes gravadoras internacionais do ramo fonográfico chegaram ao Brasil no final da década de 1920, no mesmo momento em que se desenvolvem as primeiras iniciativas de rádios comerciais (SÁ, 2002). Conjuntamente, este era o momento em que começava uma tentativa de padronização dos mecanismos de gravação. Depois do desaparecimento do fonógrafo e dos cilindros e da passagem pelo gramofone, “a década de 20 traz o advento das gravações elétricas, que substituíram os aparelhos mecânicos.” (DIAS, 2000, p. 35).

Uma série de fusões e disputas entre empresas produtoras de mídias e de reprodutores tomou lugar nas décadas seguintes, tendo como resultado a formação de um mercado internacional relativamente bem definido, a partir da constatação de que “os rumos da produção fonográfica vão estar sempre em estreita sintonia com suas necessidades de reprodução técnica.” (DIAS, 2000, p. 37).

Mas é somente “na década de 50 estão lançadas as bases objetivas para a padronização da produção da indústria fonográfica mundial” (DIAS, 2000, p. 37). O *long play* foi o padrão de suporte adotado nos anos 50, que permaneceu até os anos 80, com o lançamento do CD. Esse longo período baseado num único suporte, numa única tecnologia, permitiu uma ampla organização do setor, proporcionando sua implementação no mundo inteiro.

Entre as décadas de 1950 e 1960 a massificação atingiu seu ponto máximo e mais homogêneo, onde “era seguro supor que quase todo mundo no escritório tinha visto a mesma coisa no dia anterior” (ANDERSON, 2006, p. 26) A influência da televisão como ferramenta de massificação perdurou pelas décadas de 1970, 1980 e 1990, mas o fator preponderante da mudança de comportamento certamente permeou o campo da música e de seu consumo.

A comercialização do CD, como resultado do avanço tecnológico e da crise do setor na década de 1980 ocasionou a decisão de descontinuar a produção de outras mídias, o que juntamente com a estabilidade econômica vigente na época ampliaram o poder de consumo e deram força para o crescimento do setor.

No período compreendido entre as décadas de 1980 e 1990, a inovação tecnológica foi responsável principalmente pelo barateamento o processo de produção. Foi nesse momento que multiplicaram-se as gravadoras e os artistas independentes, responsáveis por uma reestruturação do mercado.

O ápice da indústria da música foi na virada do século, onde esta carimbou seus últimos *hits* com a receita de sucesso super experimentada outras tantas vezes: “as gravadoras finalmente haviam aperfeiçoado o processo de fabricação de arrasa-quarteirões e agora seus

departamentos de marketing podiam prever e, mais que isso, criar demanda com precisão científica.” (ANDERSON, 2006, p. 29).

A partir daí, com a produção do mercado fonográfico totalmente digitalizada e a disponibilidade tecnológica, cresceu também o mercado da pirataria. Nesse contexto, surgiram também diversas gravadoras independentes mais estruturadas que no período anterior, dentre elas a Trama Records, que abraçaram renegados e pequenos artistas.

Ao mesmo tempo, surgiram diversos estúdios especializados na gravação independente a partir da redução dos custos de produção e do aparato técnico necessário para sua realização.

Indústria Fonográfica na cibercultura

A configuração do que se pode chamar de uma indústria fonográfica da atualidade, inserida na cibercultura, teve início em meados da década de 1990, quando podemos considerar um novo ciclo de evoluções tecnológicas a partir do desenvolvimento da internet. As transformações advindas da rede alteram diversos aspectos do mercado musical, com mudanças não só dentro da indústria fonográfica, como principalmente por parte dos consumidores inseridos no processo de produção e distribuição de conteúdo. Hoje, percebemos que a evolução tecnológica e a já apontada mudança do papel do consumidor, proporcionaram uma mudança na lógica do mercado, invertendo ou anulando papéis dentro do cenário onde jogavam aqueles que estavam envolvidos na indústria fonográfica.

Os artistas, agentes da criação artística, aproximam-se do processo de produção, antes intermediado e realizado pela grande indústria que, na atual conjuntura, passa a ocupar-se especialmente das etapas de gerenciamento de produto, marketing e difusão. O mercado começa a oferecer uma profusão de estilos, subgêneros e mesclas de toda sorte. (DIAS, 2000, p. 41)

Diversos fatores atuaram de forma concomitante neste momento, ocasionando a dispersão dos ouvintes e desencadeando na transformação do que hoje entendemos por consumo da música. Dentre eles podemos elencar desde a quebra das pontocom, evoluções tecnológicas e a esmagadora adoção da internet, e obviamente, a pirataria, que encontrou aqui ambiente propício para se desenvolver. Entretanto, esses fatores em si não ocasionaram nem juntos nem sozinhos a destruição de um mercado fortemente estabelecido. Opta-se aqui por

tratá-los como fatores que alteraram o comportamento de consumo do setor, que por sua vez sim, estraçalharam a indústria fonográfica.

As recentes transformações tecnológicas, principalmente no ramo da microinformática são responsáveis por uma mudança sem precedentes no modelo de produção e consumo, que culminam numa redistribuição de papéis dentro da indústria cultural, onde o consumidor passa a ocupar papel chave na mudança de uma economia movida a *hits* para uma economia de nichos (ANDERSON, 2006, p. 17).

Quando no século passado a indústria do entretenimento encontrou uma receita de sucesso aplicável repetidas vezes, baseada em ingredientes sobre os quais exercia um poder intransponível, não imaginou que a revolução tecnológica exponencial iniciada na virada do século devolveria a possibilidade de controle aos consumidores. Como “produto de uma era onde não havia espaço suficiente para oferecer tudo a todos” (ANDERSON, 2006, p. 17), a economia baseada na criação de *hits* perde seu sentido primordial a partir da digitalização dos produtos, que se tornaram não mais que *bytes* no ciberespaço, deixando de ocupar espaço físico no mundo das prateleiras.

O consumo participativo como quadro atual da indústria fonográfica integrante da indústria cultural e é de extrema importância para o presente estudo, pois ocasiona interferência na criação, que por sua vez altera as características do que se produz sobre o signo da indústria cultural, em detrimento da alienação produzida nas massas receptoras, da perspectiva do determinismo cultural. Essas transformações alteram o cenário atual e confundem aspectos e papéis do mercado em que se insere a música.

Propõe-se então, a revisão da teoria de separação da indústria fonográfica proposta por Vicente (1996), baseada na relação entre o desenvolvimento tecnológico e as possibilidades fonográficas de cada época, adicionando às já citadas quatro fases, uma quinta, referente ao momento atual de desenvolvimento tecnológico, com base na inserção do consumidor na produção e distribuição musical através da mediação por computador.

Considerando as fases anteriores – mecânica, elétrica, eletrônica e digital – acrescenta-se a fase intitulada “em rede”, iniciada em meados dos anos 1990, a partir do surgimento e desenvolvimento da internet. As características principais dessa nova fase estão ligadas diretamente ao consumidor, que passa a co-habitar a mesma plataforma dos produtores, nesse caso a internet. Como desdobramento, temos uma nova hierarquia de produção e de distribuição, já que a aproximação entre eles é inevitável. Ainda como resultado dessa

aproximação, temos a formação de uma nova lógica de mercado, onde surgem novas funções, enquanto outras desaparecem, invertendo ou anulando papéis no cenário da música.

O preconceito como barreira de defesa: O caldo brasileiro do *funk*

Obviamente todo o preconceito pelo qual o *funk* passou acabou fazendo com que ele lidasse com uma barreira de contensão, que o impediu de romper as fronteiras brasileiras rapidamente. A violência associada aos bailes tem papel fundamental na motivação para a formação dessa barreira, quando “o baile, depois do arrastão, passou a ser visto como fenômeno, antes de qualquer coisa, violento. A violência, e não a diversão, se transformou na sua principal marca” (VIANNA, 2006, p. 4), e “tudo se passa como se o baile não fosse também um espaço de confraternização e de festa, de produção de identificação individuais e grupais, de encontro e de troca.” (HERSCHMANN, 2000, p. 149).

O funk, na medida em que alcançou destaque inusitado no cenário midiático, foi imediatamente identificado como uma atividade criminosa, uma atividade de gangue, que teve nos arrastões e na “biografia suspeita” dos seus integrantes a “contraprova” que comprovaria esse tipo de acusação. (HERSCHMANN, 2000, p. 51)

A facilidade em se apontar a violência, denúncias sexuais e exploratórias como estando associadas ao *funk* promove a instalação do preconceito como filtro através do qual se analisa qualquer manifestação cultural proveniente desse gênero. Porém,

é preciso estar mais atento para a multivascularidade da indústria cultural, como, também, para a complexidade da interação das audiências com os meios de comunicação e as possibilidades de reapropriação das representações hegemônicas. (FILHO, HERSCHMANN, & PAIVA, 2004, p. 8)

É a multivascularidade aqui apresentada e o papel de proteção do preconceito frente à maturação do *funk* enquanto enclausurado pela mídia e estereótipos, que impediram de certa forma o acesso e julgamento inoportuno de uma cultura enquanto essa tomava fôlego para se reinventar e romper as barreiras construídas pela sua representação associada à criminalidade. Assim, o *funk* brasileiro ficou restrito ao consumo interno, sem chegar ao internacional:

Aqui no Brasil o *funk* passava por um preconceito do próprio Brasil, porque aquilo estava crescendo, se desenvolvendo, e eu achei muito bom esse preconceito (...) vamos supor que você coloca um peixe para cozinhar, e esse peixe começa a cheirar muito bem, e todo mundo vai lá e come desse peixe. Daqui a pouquinho o peixe não cozinhou direito e você comeu o peixe antes dele estar no ponto. O preconceito fez como se essa panela com esse peixe e esse molho lá dentro estivesse tampado por muito tempo, e cozinhasse por mais

tempo e entranhasse os temperos naquele peixe, e quando as pessoas abriram o caldeirão, - caramba, tem um peixe aqui muito maravilhoso, muito gostoso que nós não tínhamos conhecimento, mas que está lá cozinhando faz um tempão. – E o preconceito fez essa barreira, e faz as pessoas se cegarem e não influenciarem no movimento para que não deixasse esse tempero encruar. (MATTA, 2009)

Além do período de maturação que o preconceito proporcionou ao *funk* brasileiro, também os períodos de alternância entre visibilidade e ostracismo foram fundamentais para fortalecer o segmento e proporcionar uma união interna, mesmo entre grupos rivais, quando se trata de defender a bandeira do *funk*:

É engraçado... mas cada baixo desses que dá... é um fortalecimento maior quando volta... O funk é tão “preconceituado” que acaba a gente tendo que se unir, pra fortalecer, pra poder passar por isso, entendeu? De repente essa coesão, essa união do movimento funk também é em virtude do preconceito... Na verdade o funk acabou sendo bode expiatório – ah, o brasileiro não é preconceituoso. É, só que ele não demonstra e assume como os outros povos. Quando pegam o funk, que podem descarregar todo o preconceito contra negros, pobres, favelados, eles descarregam. (DJ MARLBORO in MACEDO, 2003, p. 109)

Assim surgiu a verdadeira música eletrônica brasileira, defendida das influências estrangeiras pela tampa do preconceito que permitiu que o peixe do *funk* cozinhasse com tempero totalmente brasileiro.

A historia recente do funk

Na virada do século, o *funk* ressurgiu, “agora em espaços distintos de seus bailes de origem. Casas noturnas de classe média, academias, novelas da Rede Globo começam a tocar esse tipo de música” (SÁ, 2007, p. 12), numa vertente mais feminina, com direito a presença de mulheres comandando as pistas, com a temática do cotidiano vivido nas favelas em voga. Em meados de 2004, o *funk* volta então “a chamar a atenção dos formadores de opinião (...) num outro ciclo do gênero musical, mais marcado pela legitimação crítica e sucesso comercial que pela condenação.” (FILHO & HERSCHMANN, 2003, p. 67).

Porém, foi na virada do ano de 2001 que foi percebida a nova onda do *funk*, quando os “bondes” passaram a figurar no cenário das mais tocadas em todos os cantos do país. A formação desses novos grupos de *funk* tinha uma característica especial: eram formados por uma geração que cresceu nos bailes, podendo ser considerados uma nova geração na produção do *funk*:

Esses grupos assumiam coletivamente a denominação de bonde. Não o bonde que a classe média conhecia dos noticiários – o do comboio dos traficantes - mas o de grupos de funk formados por um ou mais MC's e um punhado de dançarinos. (ESSINGER, 2005, pp. 199,200)

A forte conotação sexual que envolvia as letras apresentadas pelos bondes era manifestada como sendo resultado de um senso de grupo muito grande, onde certas expressões poderiam ser entendidas de uma forma por quem não participava do universo das favelas, e de outra por aqueles que consumiam o *funk*. O resultado positivo dessa categoria temática do *funk* foi tanto, que transformou o gênero em sucesso de vendas novamente. Nesse momento, soluções paralelas foram utilizadas para bater de frente com as gravadoras e seus contratos restritivos, tal como a comercialização de CDs encartados em revistas, vendidos diretamente nas bancas de jornal.

A onda dos bondes despertou interesse inusitados em diversos artistas da MPB. Entre eles, encontra-se Caetano Veloso, que percebeu a forte associação das batidas utilizadas como base nos bondes com a sonoridade da Umbanda.

O jornalista Silvio Essinger aponta que o movimento dos bondes e seu sucesso poderia ser previsto ao observar manifestações paralelas provenientes de outros cenários, tal como o rock alternativo brasileiro. A legitimação do *funk* em outros segmentos advém dos anos 1990, quando fagulhas do *funk* adentraram o cenário do rock alternativo, permitindo que fosse notado fora de seu contexto e colaborando para sua validação como gênero musical genuinamente brasileiro.

Filho, Herschmann e Paiva descrevem três momentos na trajetória do *funk* no Brasil, conforme a figura 4.1, a partir de sua nacionalização:

a) um primeiro, entre 1992 e 1998, em que o funk esteve fortemente associado à violência e a criminalidade urbana da cidade; b) um segundo, de 1998 a 2002, em que essa manifestação cultural foi acusada de promover um erotismo exacerbado ou pornografia nos bailes; c) e, finalmente, o momento atual, em que as narrativas midiáticas, em geral, condenam a falta de um conteúdo social ou político nas letras das músicas e/ou a suposta falta de qualidade deste tipo de produto cultural. (FILHO, HERSCHMANN, & PAIVA, 2004, p. 12)

É possível acrescentar um novo momento a essa trajetória, que engloba o interesse da imprensa internacional pela música proveniente do Brasil, e o crescimento da visibilidade da produção contemporânea de *funk*. É nesse novo momento que se desenvolve a produção de *funk* dentro das características enumeradas como sendo pertencentes à quinta fase de desenvolvimento da indústria fonográfica, exposta anteriormente.

Esse momento pode ser observado a partir de 2005, quando as redes de contatos online estavam estabelecidas dentro das plataformas de redes sociais e foi possível desenvolver trocas relacionadas à produção musical dentro delas. Não é somente a partir da disponibilidade tecnológica que essas trocas passam a existir. Elas precisam além disso, de um componente social onde possam fecundar, cujos laços sociais estejam fortalecidos a ponto de permitir a colaboração na produção de bens culturais.

Como principal característica, temos um certo abandono as questões anteriores referentes à violência, criminalidade, erotismo e sexualidade, além das questões de qualidade, quando o foco é transferido para as questões de possibilidades sociais provenientes da produção do funk dentro das periferias. Obviamente as questões anteriores não são esquecidas, sendo comum observar que estas aparecem ainda vinculadas ao *funk*, ainda que esporadicamente.

O funk produzido dentro da quinta fase de desenvolvimento da indústria fonográfica é considerada por Sá como uma “possível linhagem de *música eletrônica popular brasileira*.” (SÁ, 2007, p. 3). Uma das bases para esta afirmação é a incorporação do “tamborzão”, batidas com forte influência africana, que deram característica única ao *funk* desenvolvido no Brasil, tanto pela mão dos cariocas quanto pela mão dos novos produtores, que passaram a construir suas músicas dentro de seus *home* estúdios baseados em seus computadores. Outro ponto importante para o desenvolvimento dessa linhagem brasileira foi o tratamento tosco e rudimentar dado às composições do estilo, primeiramente como decorrência da falta de experiência e materiais primitivos utilizados na produção, e após como forma de manter o discurso do *funk* presente nas composições feitas pelos produtores mais cuidadosos.

De um lado, era a rudeza com que os produtores tratavam o material sonoro, em seus programas de computador pouco atualizados, o que resultava em faixas com edições frenéticas e criativas na medida das suas impossibilidades. De outro lado, foi a adoção, quase que por todo o funk carioca, de passagens rítmicas feitas com atabaques, muito similares aos dos pontos de macumba, que se adequaram perfeitamente às batidas do Miami. (ESSINGER, 2005, p. 260)

O resultado dessa mistura de influências e influenciadores, do trânsito entre *underground* e *mainstream* e da persistência dos atores desse segmento, é hoje entendido como parte do movimento *funk*, um estilo que perpassa as estruturas tradicionais de classificação taxonômica musical e transpassa as linhas entre produtores e consumidores, num emaranhado tecnológico de interações.

Foi essa mescla que deu ao *funk* produzido no Brasil a qualidade de uma variação única, que mesmo quando feita em localidades ou segmentos sociais distintos, chegou ao ponto em que apresenta características culturais realmente brasileiras.

***Funk* de Apartamento e as relações desintermediadas nas plataformas de redes sociais**

As facilidades de produção derivadas da adoção da tecnologia por parte dos engajados em novidades na internet acabou por desenvolver toda uma classe de produtores dedicados a fabricar híbridos da cultura popular, entre eles o *funk*. Trabalhando o que já era uma característica pertinente ao movimento *funk* desde seu início, misturas cada vez mais inusitadas transformaram a produção de um grupo de amadores naquilo que vem sendo chamado de “*funk* de apartamento”, fazendo uma referência direta à forma como este é construído, nas salas e quartos da classe média brasileira que possui acesso à internet e tempo livre para empenhar na produção musical. O grande sucesso decorrente dessa modalidade é a já citada banda Bonde do Rolê:

Funk de apartamento eu quero dizer aquela coisa que não é feita na periferia do Rio, e nem como a Comunidade Ninjitsu que é uma banda de rock com influência de *funk* carioca, tocado com instrumento no show, e com o *beat* ali junto. (ENDRES, 2009)

Influenciados pelo sucesso adquirido por bandas como o Bonde do Rolê que foram descobertas quando ainda eram não muito mais que uma produção proveniente da sala de um apartamento, muitos produtores sentiram-se compelidos a tentar a mesma façanha:

Acabei influenciando essa galera que quer fazer *funk* em casa misturado com outras coisas. (...) Com os softwares de áudio todo mundo acha que pode fazer música em casa, e não é bem assim. Rolou uma febrezinha de *funk* de apartamento há um tempo atrás que parou, porque viram que não é bem assim. O melhor *funk* de apartamento de todos é o Bonde do Rolê. (ENDRES, 2009)

A frustração do não desenvolvimento por completo de todos esses projetos parece não fazer parte dos sentimentos desses produtores amadores em relação à sua produção. Isso se dá pelo fato de não ser sua principal motivação o sucesso, sendo este apenas uma delas. A troca, a experiência no decorrer da produção, de estar em contato com pares que demonstram os mesmos interesses musicais tende a ser a principal razão da dedicação em disponibilizar conteúdo:

De quatro anos para cá a gente tem a internet acessível e alta velocidade e Myspace. O que aconteceu é que eu tenho mais gente pra andar junto nessa (...) o que mudou é que tem um bando de produtor que simpatiza com o *funk*, gente que produz música eletrônica, que simpatiza e que gosta. O que aconteceu é que eu tenho mais gente pra trocar informação hoje em dia desse meio “não *funk*”. (ENDRES, 2009)

Dessa forma, dinâmicas mediadas de construção de sentido fazem parte dos processos mediados de construção de *funk*, sejam eles vivenciados entre conhecidos ou desconhecidos, entre pessoas famosas ou anônimas dentro da cena do *funk*, pois uma das características mais marcantes dessas atividades é que elas são desenvolvidas dentro de plataformas de redes sociais onde todos se encontram em iguais condições de exposição, podendo as relações serem estabelecidas entre pessoas de diferentes níveis de capital social ou representatividade, seja dentro da rede ou fora dela.

Esta característica de igual capacidade de pertencimento para com as redes sociais é uma das mais marcantes da quinta fase de desenvolvimento proposta nesta dissertação para a música em relação à tecnologia disponível. Aqui, as trocas entre artistas e seu público acontecem sem interferência da indústria fonográfica, mesmo que os artistas estejam ainda extremamente conectados a ela. Estas trocas deixam de ser especificamente musicais, pois ambos estão expostos ao contato a partir das preferências e características descritas em seus perfis públicos. A partir do contato estabelecido em decorrência da apreciação mútua de perfis em plataformas de redes sociais, a condição de fã e ídolo se esvai, restando apenas a conexão entre pessoas com interesses em comum. Esta mudança é significativa principalmente em relação ao componente das trocas. Quando antes o artista estava distante do seu público pela diferença de plataformas – mediado por canais de mão única – esta conexão mais pessoal não era possível, nem fazia parte daquilo que era almejado por ambas as partes.

Percebe-se que dentro das conexões estabelecidas entre artistas e fãs tendo como suporte as plataformas de redes sociais onde ambos vivenciam o mesmo grau de participação, a interação versa a respeito de temas variados, tendo sempre a música como pano de fundo, mas permitindo também outras formas de relação.

Nomenclaturas e derivações

A abertura da produção de *funk* para outras localidades do Brasil gerou uma dificuldade em estabelecer classificações de gênero e distinções entre o que era legitimado

como *funk* e o que era derivações, gerando muita confusão cercada de várias piadas, que quando contadas com seriedade acabaram por confundir toda a categorização do gênero.

A maior relação entre a produção do Rio de Janeiro e do restante do país é realmente a língua portuguesa, utilizada por ambos como base para toda a produção, diferentemente de outros estilos desenvolvidos no Brasil em idiomas estrangeiros. Obviamente os regionalismos estão presentes em ambos, acentuando o caráter identitário de cada um deles.

É tudo *funk*, na verdade as classificações musicais deveriam existir para você não se perder, e normalmente as pessoas acabam usando essas derivações para separar, e isso é muito ruim, então prefiro não ficar apegado às denominações. (...) As pessoas acabam descarregando preconceito em cima das derivações. (MATTA, 2009)

A primeira distinção de nomenclatura que precisa ser feita para decorrer toda a análise dessa dissertação é entre *funk* carioca e o restante da produção de *funk* no Brasil. Em suma, não existem diferenças gritantes em termos de concepção ou construção musical, sobrando somente diferenciações simbólicas em termos regionais e de temáticas.

O *funk* quando nasceu lá há muito tempo atrás, a gente era os desclassificados. Ninguém classificava a gente como nada. Fiquei muito feliz em estar viajando e as revistas de música falando de mim, e uma revista de música eletrônica lá fora falando do *funk* como se fosse música eletrônica, bootleg, músicas que têm pedaços de outras músicas, sampler. E as revistas de hip hop também falam do *funk* como se fosse o novo hip-hop, o hip-hop latente, feito no Brasil, que fala do dia a dia, do cotidiano, da proposta que é o hip hop verdadeiro. Então nós éramos os desclassificados, hoje estamos em várias classificações pelo mundo inteiro. (MATTA, 2009)

Quando falamos em “*funk* carioca”, geralmente pretendemos falar em *funk* brasileiro. É óbvio que nem todo *funk* feito no Brasil é produzido no Rio de Janeiro ou em sua periferia, mas ele ficou assim conhecido por conta de suas origens marcadas nessa região e pela pouca repercussão do *funk* originário do restante do país. Atualmente, duas tendências se sobrepõem em termos de nomenclatura: chamar toda a produção brasileira de “*funk*” simplesmente, ou adotar o termo “*funk* carioca” como denominação de uma vertente temática do *funk*, caracterizado pelos assuntos recorrentes da periferia carioca, independentemente de onde seja produzido. O que sobra no caso da segunda vertente, é nomeado a partir de sua localidade de origem, comumente chamado de “*funk* do sul”, ou a partir de sua forma de produção simplificada, tratado como “*funk* de apartamento”. Outra possibilidade ainda é tratá-lo como uma atualização mais abrangente do *funk* ao incluir novas temáticas, chamando-o de “*neofunk*”.

Adotamos todas as nomenclaturas no decorrer desta dissertação, utilizando cada uma delas de acordo com o enfoque que se pretende evidenciar em cada abordagem. Ao tratar do histórico, fala-se em *funk* carioca e tende-se a utilizar em algumas partes a nomenclatura de *funk* produzido no Brasil quando a intenção é evidenciar algum processo que seja comum a todas as vertentes e temáticas. Quando fala-se do *funk* do sul, normalmente a finalidade é restringir o assunto ao foco do recorte dessa dissertação. Por fim, ao falar em *neofunk*, a tendência é considerar aquilo que abrange temáticas diversas, mas que em comum tem o fato de ser produzido em esquemas simplificados de distribuição, normalmente de forma a estabelecer uma conexão direta entre produtores e consumidores.

O *neofunk* nos termos dessa dissertação é, portanto, o *funk* produzido dentro da quinta fase de desenvolvimento proposta nessa dissertação: a fase em rede. Dessa forma, o *neofunk* compreende o *funk* carioca quando desenvolvido nessa concepção e o *funk* produzido no sul, bem como as temáticas diferentes presentes em ambos. Trata-se então de uma nomenclatura a respeito da forma como o *funk* é produzido, e não de sua origem regional ou sua temática de letras.

A brincadeira de chamar o gênero produzido pela banda Bonde do Rolê de “pós-*funk*”, surgiu a partir da utilização de *samples* diferentes dos que eram usualmente utilizados pelos produtores de *funk* carioca, que já havia passado por algumas ondas de transformações, mas que mantinha as bases e os *samples* quase que inalterados.

Isso ocorre por causa da organização diferenciada dos dois tipos de *funk*. A produção do *funk* carioca está centralizada na figura do DJ Marlboro como representante da categoria e como porta de entrada para o sucesso dos pequenos produtores, a tendência de produção é manter a utilização dos mesmos *samples* e manter também as mesmas características de reorganização desses *samples*, com a finalidade de agradar à referência, facilitando o reconhecimento dos pequenos produtores por parte de quem rege o mercado. Já a produção do *neofunk*, do *funk* de apartamento e de todas as manifestações da fase atual fundamentadas nas trocas entre muitos, dentro das plataformas de redes sociais, o que dissimula as influências e resulta num processo bem mais fragmentado de derivações.

Podemos considerar que hoje esse quadro também não é mais a única corrente no *funk* carioca produzido dentro da quinta fase de desenvolvimento, que passou a trabalhar com influências diferentes após a virada do século e também se reinventa constantemente acrescentando *samples* novos a cada dia.

Observando a parte instrumental, o *background* de repertório dos produtores cariocas e o dos produtores do sul do Brasil são muito parecidos no que diz respeito ao *funk*, porém muito distintos em relação às outras influências. Enquanto no *funk* ambos cresceram escutando James Brown, George Clinton & Parliament Funkadelic e todas as vertentes originais relacionadas ao *funk* e *Black Music* americanos dos anos 1970, podemos dizer que suas influências gerais são outras: enquanto no sul a tendência é que estas estejam associadas ao *metal rock* e a música eletrônica, no Rio de Janeiro elas estão associadas ao *disco funk* e também aos gêneros brasileiros, principalmente ao samba e MPB além de toda a base de *soul* americano.

É importante considerar que no *neofunk*, o *funk* carioca é considerado como uma influência também, estando lado a lado com outras influências nos termos de hierarquia. Embora a sonoridade final do *neofunk* hoje seja praticamente a mesma do *funk* carioca, eles são resultados de formas de organização diferentes.

Outra diferença fundamental entre a produção do Rio de Janeiro e do Sul do país, é a utilização de instrumentos tocados, derivada da formação musical que os produtores do sul possuem e os do Rio de Janeiro em geral não têm. Esse fator é também derivado da posição social distinta em que ambos se encontram. Enquanto no Rio o *funk* deriva das classes mais desfavorecidas da população, no sul estamos falando de classes média e alta.

A utilização de instrumentos tocados desencadeia uma diferença fundamental na parte de composição do *funk* produzido no Rio de Janeiro e do *funk* do Sul do país. Enquanto no *funk* carioca a reutilização de *samples* e a duplicidade de batidas em músicas diferentes são constantes, o *funk* do Sul se caracteriza por uma produção mais voltada a utilização de sons originais. Obviamente esta é uma tendência que não inviabiliza que o oposto aconteça, principalmente quando analisamos produções mais recentes, permeadas pelo que chamamos aqui de o quinto momento dentro das fases de produção musical, intitulada de “Fase em rede”, onde a circulação do material que serve de matéria-prima, bem como o material final das produções circula no espaço da internet.

Finalmente, as músicas produzidas sob o signo do *neofunk* são mais longas que as produções originais do *funk* carioca. Isso é decorrente da forma como estas são apresentadas quando são mixadas por DJs em performances ao vivo. Como o *neofunk* é apresentado por DJs que descendem da linhagem da música eletrônica, as necessidades que estes têm de utilizar as músicas mais longas para promover mixagens também mais longas são

consideradas na hora da produção, além de entradas e saídas mais longas para facilitar a mixagem entre as músicas. O *funk* carioca que é tocado nos bailes não necessita destes detalhes de produção, pois a forma como são mixadas é mais curta, mais baseada nas habilidades de corte e passagem dos DJs desse estilo.

Referências bibliográficas

ADORNO, T., & HORKHEIMER, M. (1985). *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

ANDERSON, C. (2006). *A Cauda Longa*. Rio de Janeiro: Elsevier.

DIAS, M. T. (2000). *Os Donos da Voz. Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura*. São Paulo: Boitempo.

ENDRES, F. (4 de junho de 2009). Influências gerais e o Funk em sua História. (L. R. VIANA, Entrevistador)

ESSINGER, S. (2005). *Batidão. Uma História do Funk*. Rio de Janeiro: Record.

FILHO, J. F., & HERSCHMANN, M. (agosto-dezembro de 2003). Funk Carioca: Entre a Condenação e a Aclamação da Mídia. *Revista ECO- Pós*, pp. 60-72.

FILHO, J. F., HERSCHMANN, M., & PAIVA, R. (dezembro de 2004). Rio de Janeiro: Estereótipos e Representações Midiáticas. *Revista e-Compós*.

HERSCHMANN, M. (2000). *O Funk e o Hip-Hop Invadem a cena*. Rio de Janeiro: UFRJ.

MATTA, F. L. (21 de maio de 2009). O Funk no Brasil. (L. R. VIANA, Entrevistador)

ORTIZ, R. (1994). *A moderna tradição brasileira*. (5a. Edição ed.). São Paulo: Brasiliense.

SÁ, S. P. (2002). *Baiana Internacional: as Mediações Culturais de Carmen*. Rio de Janeiro: MIS Editorial.

SÁ, S. P. (2007). Funk Carioca: música eletrônica popular brasileira?! *e-compós*.

VIANNA, H. (2006). O Funk Como Símbolo da Violência Carioca. In: G. VELHO, & M. ALVITO, *Cidadania e Violência*. Rio de Janeiro: Editora FGV.

VICENTE, E. (1996). A música Popular e as Novas Tecnologias de Produção Digital. *Dissertação de Mestrado não Publicada*. Campinas: IFGH/UNICAMP.