



## **O FUNK NO BRASIL: MÚSICA DESINTERMEDIADA NA CIBERCULTURA**

Lucina Reitenbach Viana

### **RESUMO:**

O presente artigo pretende apresentar o histórico do funk brasileiro inserido na indústria fonográfica como bem cultural, propondo uma revisão das teorias a ele aplicadas, a fim de estabelecer critérios ciberculturais para a análise das relações estabelecidas entre produtores e consumidores no processo de interação desintermediada dentro das plataformas de redes sociais.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Funk, cibercultura, desintermediação, indústria fonográfica, consumo

### **INTRODUÇÃO: 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.

O ponto determinante é que,

embora a tecnologia tenha de fato desencadeado a fuga de clientes, ela não se limita a criar condições para que os aficionados contornem a caixa registradora. Também oferece enorme variedade de escolhas em termos de o que podem ouvir. [...] os ouvintes não só pararam de comprar tantos CDs quanto antes, mas também estão perdendo o gosto pelos grandes sucessos. (ANDERSON, 2006, p. 31)

As recentes transformações tecnológicas, principalmente no ramo da micro-informática 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.

### **ORIGENS DO FUNK**

A raiz de todo o movimento *funk* que hoje se apresenta como tradução cultural da periferia do Brasil não é brasileira. Sua origem está ligada aos Estados Unidos, como derivado da *soul music*, que é o resultado da mistura do *rhythm & blues* e da música gospel:

Descendente direto do soul, do rhythm & blues e do jazz, o funk nasce oficialmente nos anos 1960 por meio de uma intervenção genial de James Brown (...) apontado como *godfather of soul* (padrinho do soul), Brown é apontado como invento do funk graças a sua mudança rítmica tradicional de 2:4 para 1:3. (MEDEIROS, 2006, p. 14)

A origem do termo está fortemente associada ao sexo: “tratava-se de uma gíria dos negros americanos para designar o odor do corpo durante as relações sexuais” (MEDEIROS, 2006, p. 13). Foi por volta de 1968 que a gíria “*funky*” perdeu seu significado pejorativo e passou a remeter seu sentido a algo como orgulho negro. Assim, conforme apresenta Hermano Vianna, “tudo pode ser funky: uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de andar e uma forma de tocar música que ficou conhecida como funk” (VIANNA, 1988, p. 20).

O lastro do *funk* no Brasil é originário do final dos anos 1970, quando ele invade a periferia carioca, porém os primeiros bailes foram realizados na Zona Sul. Foi somente com o crescimento da MPB e a tomada do Canecão<sup>1</sup> para shows desse gênero que os bailes chamados de “Bailes da Pesada”, produzidos por Big Boy e Ademir Lemos foram transferidos para o subúrbio, e passaram a acontecer a “cada fim de semana num bairro diferente” (VIANNA, 1988, p. 24). Os bailes eram promovidos pelos seguidores do filão aberto pelos precursores desses bailes que “tiveram de investir na compra de equipamentos, boa parte deles importados” (HERSCHMANN, 2000, p. 23), transformando-se em equipes:

As pessoas que freqüentavam os Baile da Pesada foram pro subúrbio e começaram a fazer bailes... como se fossem o Baile da Pesada... E eles começaram a criar nomes pras festas: festa Soul Grand Prix, festa Som 2000, Uma Mente Numa Boa, Tropabagunça, Cash Box... Essas festas eram semanalmente... mas em clubes diferentes, nunca no mesmo clube... Essa semana era no Renascença, na outra semana era no Grajaú, na outra semana em Caxias... a mesma festa, com o mesmo equipamento... (DJ MARLBORO in MACEDO, 2003, p. 43)

Em meados de 1976 a imprensa brasileira descobre o *funk* e seus bailes, e nos anos seguintes eles se espalham pelo país em movimentos locais. É em decorrência

---

<sup>1</sup> Local onde originalmente os bailes aconteciam



dessa expansão que a indústria fonográfica representada pelas grandes gravadoras descobre o *funk* no Brasil, que até então era totalmente independente de intermediários. Era um movimento da massa para a massa, produzido na periferia para consumo direto e desintermediado da própria periferia.

A abordagem das gravadoras para dominar o mercado do *funk* desencadeou grandes investimentos na produção de coletâneas e na produção de artistas nacionais de *soul*. A tentativa foi fracassada, pois “a sonoridade dos arranjos nacionais, com exceção dos de Tim Maia, não agradou aos dançarinos cariocas” (VIANNA, 1988, p. 31). Depois disso, tanto as gravadoras quanto a imprensa deixaram de lado os bailes e as equipes de som que passaram todo o período da febre da *disco music* no Brasil em ostracismo.

A temática *funk* que dominou os anos 1980 teve origem no final dos anos 1970, quando se estabeleceram as equipes de som que “dominariam a cena *funk* dos anos 80” (MEDEIROS, 2006, p. 15). Apresentando as produções de *miami bass* com vocais em inglês, as equipes de som comandavam o movimento das “melôs”:

um jeitinho brasileiro de se cantar essas músicas. Os freqüentadores faziam as suas próprias versões em português, utilizando palavras que soassem como a letra original. Aí surgiram as “melôs”. E essa febre dos anos 1980 não perdoava ninguém, do pop ao rock. Exemplos são a Melô da verdade (*Girl You Know it's True*, de Milli Vanilli) e a Melô do neném (*Back on The Chain Gang*, da banda Pretenders). (MEDEIROS, 2006, p. 16)

Teríamos então o que seria a primeira incursão brasileira no *funk*, como “uma primeira forma de apropriação criativa, que resulta num produto obviamente híbrido: músicas americanas tocadas em versões instrumentais com refrões gritados pelo público dos bailes em português” (SÁ, 2009, p. 6). Porém, o cenário de dominação das produções americanas só vai mudar na virada da década, quando entra em cena Fernando Luís Mattos da Matta - o DJ Marlboro – que ganha um concurso nacional de DJs e recebe como prêmio uma viagem à Londres, de onde traz novidades e a vontade de iniciar um desdobramento de *funk* genuinamente brasileiro.

DJ Marlboro se apresentava como DJ nos bailes desde 1977, e suas primeiras experiências como produtor são de meados de 1985, quando ganhou uma bateria eletrônica do pesquisador Hermano Vianna, que naquele momento trabalhava nas pesquisas para a sua dissertação de mestrado<sup>2</sup>.

A bateria que eu ganhei do Hermano em 1985, era o que eu precisava... eu podia fazer música dentro do baile, eu podia revolucionar, fazer minhas próprias músicas. Com a bateria você pode fazer o tipo de batida que você quiser... A batida é a coisa principal do

<sup>2</sup> A dissertação de Hermano Vianna é material seminal para as pesquisas sobre o funk no Brasil, e deu origem ao livro “O mundo funk Carioca”. Foi desenvolvida na Universidade Federal do Rio de Janeiro, dentro do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, intitulada “O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos”, no ano de 1987.



baile... Eu tendo uma bateria pra programar, fazer minha própria batida, eu achava aquilo muito bom, porque era a maneira de eu me expressar... e em cima daquela batida eu juntava outras coisas, outros sons (...) quando ele me deu a bateria, eu fui e comprei um tecladinho. (DJ MARLBORO in MACEDO, 2003, p. 62)

Das experimentações com a bateria eletrônica nos bailes surgiram as primeiras produções totalmente nacionais. O primeiro disco de Marlboro foi lançado com o nome *Funk Brasil*, em 1989, e “o sucesso alcançado por essa coletânea redimensionou o mercado fonográfico nacional” (HERSCHMANN, 2000, p. 28).

Quando eu fiz lá o *funk* em português, e fiz o *funk* nacional e lutei por aquilo que quase ninguém acreditava, nem os próprios DJs do próprio meio; falavam que eu não ia chegar em lugar nenhum (...) eu sabia que ia chegar (...) eu não sabia que eu ia estar na ativa vendo aquilo acontecer, isso eu não sabia (...) sabia até que ia ter um reconhecimento internacional como movimento cultural, que ia estar na boca de todo mundo, que ia ser um movimento popular mas eu achava que fosse quando eu estivesse bem velhinho ou não estivesse mais nesse mundo, que isso ia acontecer. Mas eu vi isso acontecer, na ativa, tocando, assistindo na atividade o que está acontecendo com o *funk* no mundo inteiro. (MATTA, 2009)

Nesse disco estavam diversas produções de Marlboro, com versões de músicas americanas, vasta utilização de *samples* e “até músicas que já apontavam uma produção de *funk* carioca original” (MEDEIROS, 2006, p. 17). Por volta de 1994, “as equipes só tocam músicas com letras cem por cento nacionais” (SÁ, 2007, p. 11), adentrando a fase de consolidação do *funk* nacional. A despeito de todas as questões atuais sobre a pirataria, Marlboro e “seu projeto *Funk Brasil* continua fazendo sucesso à prova do tempo, lançando novos nomes do cenário funk carioca. Em 2006, com o hit “Ela só pensa em beijar” de MC Leozinho, entre outras 25 faixas, o sétimo volume conseguiu conquistar disco de platina. Isso em plena era da pirataria.” (MEDEIROS, 2006, p. 18).

## A HISTÓRIA DO *FUNK* ENTRE OS ANOS 1990 E 2000

Após o período de consolidação nacional, o *funk* encontrou espaços nunca antes imaginados, adentrando a televisão brasileira pela emissora de maior influência no país, e pela mão da então mais importante apresentadora:

O sonho dourado dos funkeiros se tornou realidade em junho de 1994, quando a apresentadora infantil Xuxa inaugurou em 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, pp. 135, 136)



Foi na fase de consolidação da produção nacional entre os anos de 1994 e 1995 que o *funk* produzido na periferia do Rio de Janeiro enfrentou seu momento de maior desafio: lidar com o preconceito e a difamação por parte dos meios de comunicação, quando “o funk sofreu a maior perseguição e estigma da mídia, da polícia e dos “formadores de opinião”, que acenaram reiteradamente com os argumentos do pânico moral para analisar o fenômeno” (SÁ, 2009, p. 9). Neste mesmo momento, temos a máxima aproximação entre os jovens consumidores de *funk* e seus produtores:

O fato é que, nos primeiros meses de 1995, a aproximação da juventude do *asfalto* com o mundo funk já era uma realidade - e das mais vistosas, difícil de negar. A onda da garotada em busca de emoções – ao menos aquelas que as boates da moda não podiam oferecer. (ESSINGER, 2005, p. 134)

Em meio a essa aproximação, o *funk* continua a enfrentar ondas de associação criminal, porém a indústria cultural se encanta novamente pelo gênero. Mesmo com toda a repercussão e barulho dos *funkeiros* e com todos os recordes de vendas de suas produções, o gênero não emplaca como sendo de primeira linha e permanece estigmatizado como subproduto cultural, no sentido de ser classificado como produção menor dentro das gravadoras que ainda apostavam no *funk*:

Tão rapidamente quanto chegou, a onda do funk em 1995 quebrou na arrebenção. Por um lado, o movimento deixou de ser um estranho na indústria fonográfica – mesmo que isso implicasse em ser tratado como um gênero de segunda ou terceira classe. Por outro lado, uma vez passado o “armistício cultural” (...) o signo da violência voltou a marcar a cena dos bailes – que é onde o funk nasce, cresce e morre. (ESSINGER, 2005, p. 183)

A prova cabal de que o *funk* havia tomado corpo, e de que a despeito de toda a discriminação ele era o gênero escolhido pela massa como representativo de seus integrantes aconteceu em 1997, quando foi incorporada a “paradinha *funk*” dentro de uma apresentação no desfile de escolas de samba do carnaval daquele ano, demonstrando que o encantamento conquistado anteriormente continuava:

O ano de 1997 começou com uma demonstração da irreversibilidade cultural do funk. Em pleno desfile de carnaval da Marquês de Sapucaí, a bateria da Viradouro, sob o comando do mestre Jorjão, fez uma intervenção miami bass no meio do samba, cujo enredo era “Luz, trevas, a explosão do universo”. Foi uma das raras vezes naquele ano em que a música dos bailes despertaria uma discussão puramente cultural – na maior parte das vezes as páginas policiais é que acolham o assunto. (ESSINGER, 2005, p. 185)

Foi somente no ano de 2000 que os bailes foram regulamentados, quando a Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro, através da Lei Estadual 3.410, de 29 de maio de 2000 aprovou o funcionamento dos bailes, num período onde a indústria fonográfica



se encontrava “totalmente fechada para o gênero” (ESSINGER, 2005, p. 196). Foi ainda nesse mesmo ano de 2000, que pela primeira vez “um político seria eleito para defender os interesses do funk (...) Verônica Costa. Candidata a vereadora pelo Partido Liberal (PL), ela teve 37 mil votos – foi o quarto vereador mais votado daquela eleição.” (ESSINGER, 2005, pp. 196, 197).

## **O ARRASTÃO DO *FUNK* E A VIOLÊNCIA**

A associação entre o *funk* e a violência não é assunto novo, e figura em praticamente todos os trabalhos de pesquisa que pretendam abordar o tema de maneira completa. A referência clássica a respeito da violência nos bailes é de Hermano Vianna, que descreve a origem do refrão “é o bicho, é o bicho” (VIANNA, 1988, p. 83). Segundo o pesquisador, o refrão surgiu durante um acerto de contas entre gangues de traficantes, que invadiram o baile encapuzados, e assassinaram um dos dançarinos.

Desde os episódios acontecidos no início da década de 1990, que desencadearam a associação entre o *funk* e as facções criminosas, até o momento do lendário “arrastão” em outubro de 1992 na praia do Arpoador, que o estigma da violência é relacionado ao *funk*. Hermano Vianna vê esse episódio como uma

tentativa das galeras de diferentes favelas cariocas (veja bem, eu não falo de galeras de funkeiros) de encenar na areia da praia o “teatro da violência” que inventaram nas pistas de dança de centenas de bailes *funk* realizados semanalmente em quase todos os bairros da cidade. (VIANNA, 2006, p. 2)

O autor ainda aponta esse episódio como sendo a porta de entrada do *funk* no inconsciente coletivo da população, num “processo, quase diria violento, de familiarização com sons e imagens provenientes do mundo funk” (VIANNA, 2006, p. 3). Essa entrada do *funk* na mídia pelos cadernos policiais marcou para sempre o momento criminal que acontecia no início da década de 1990, quando “num início de década tristemente identificado com as chacinas da Candelária e de Vigário Geral, foram os arrastões ocorridos no Arpoador que deram visibilidade aos funkeiros” (FACINA, 2009 ).

A violência desses eventos, associados ao cenário político da época, desencadearam um sentimento de medo em relação aos “*funkeiros*” por parte da elite da população carioca (MEDEIROS, 2006, p. 22), mas também é necessário ressaltar que:

toda a campanha de estigmatização e a criação de uma onda de pânico moral em torno do funk carioca – nos noticiários de TV e nas páginas da grande imprensa – acabou, de certa forma, contribuindo para que o estilo de vida e a produção cultural dos jovens funkeiros tenham exercido enorme fascínio entre grupos sociais situados muito além dos morros e domínios da cidade do Rio de Janeiro. (FILHO & HERSCHMANN, 2003, p. 62)



A discussão em torno do *funk* e sua associação com o crime, sobre a violência dos bailes e a respeito da cobertura da mídia frente aos eventos marcantes, perdurou durante os anos 1990:

Seguiu-se um enorme debate e a associação entre os bailes funk e a violência atravessou a década de 90, presente no imaginário da mídia, das autoridades policiais e da classe média, com medidas de repressão, cartas nos jornais e ondas de demonização do fenômeno na mídia. O que em nada diminuiu a força do funk na periferia do Rio de Janeiro. (SÁ, 2007, p. 12)

Os anos 1990 passaram com a visibilidade midiática relacionada ao *funk*, ganhos de todas as partes com a criminalidade e iniciativas internas para sua descriminalização, fundamentando toda a nacionalização do gênero na luta entre manter sua essência e não se perder em meio à criminalidade que transborda:

Enquanto os bailes de corredor organizados por algumas equipes oficializavam os confrontos entre galeras, dividindo os bailes em lado A e lado B, fazendo da violência uma mercadoria lucrativa, fruto de uma sociedade profundamente desigual e opressora com os de baixo, um outro movimento surgia no meio do funk. Em meados dos anos 1990, donos de equipes e DJs começaram a organizar festivais de galeras, buscando canalizar em outras direções não violentas as rivalidades territoriais. Entre suas várias etapas que se assemelhavam às gincanas, os festivais passaram a incluir a etapa dos raps, músicas que deveriam falar sobre as comunidades de origem das galeras e também pedir paz nos bailes. O que surgiu daí foi mais um passo no processo de nacionalização do funk, que agora passava a contar com a poesia da favela, feita por aqueles que curtiam o ritmo e se identificavam com seus estilos de vida. (FACINA, 2009 )

O reconhecimento que o *funk* obteve pela aproximação entre os jovens da classe média e alta carioca e os jovens da periferia através do consumo exacerbado das produções do gênero em meados de 1994 e 1995 não durou muito. Foi barrado por uma nova onda de violência associada, após a chacina com o resultado de 10 mortos no Morro do Turano, na mesma época em que o traficante Elias Maluco assumiu patrocinar bailes *funk* na favela de Vigário Geral:

Ele admitiu que patrocinava bailes em Vigário Geral, mas ressaltava que aquilo não tinha nenhuma relação com seus negócios. "Não tem nada a ver. O funkeiro é duro, não tem dinheiro para pagar uma cerveja. O pessoal financia os bailes porque é um lazer para a comunidade. (ESSINGER, 2005, p. 183)

Toda a movimentação da mídia em publicar e especular sobre fatos relacionados ou não com o *funk* e seus bailes acabaram por desencadear uma dinâmica de estigmatização para com o gênero, seus artistas e seu público.



## ESTIGMA E PRECONCEITO ASSOCIADO PELA MÍDIA:

Compreendendo que a mídia ocupa papel fundamental na formação dos conceitos que entendemos como estando associados a universos dos quais não fazemos parte ao atuar como fonte de informação, que é “através dela, de modo geral, que se adquire visibilidade e que se constroem os sentidos de grande parte das práticas culturais” (HERSCHMANN, 2000, p. 90), e adotando a definição de estigma de Goffman, podemos fazer um paralelo com a associação da violência ao *funk* e os *funkeiros* a partir do arrastão de 1992, quando

um indivíduo que poderia ter sido facilmente recebido na relação social cotidiana possui um traço que pode-se impor à atenção e afastar aqueles que ele encontra, destruindo a possibilidade de atenção para outros atributos seus. (GOFFMAN, [1963] 1982, p. 14)

Considerando que “um estigma é, então, na realidade, um tipo especial de relação entre atributo e estereótipo” (GOFFMAN, [1963] 1982, p. 13), no caso dos *funkeiros*, o estigma é “uma linguagem de relações, e não de atributos” (GOFFMAN, [1963] 1982, p. 13). Neste caso, o que se espera de um estereótipo construído pela mídia. No caso dos arrastões de 1992, eles não eram um fenômeno “propriamente novo ou inusitado, mas aqueles, particularmente, foram fundamentais para a retificação de uma certa imagem estigmatizada dos jovens de segmentos populares do Rio.” (HERSCHMANN, 2000, p. 16).

Como resultado do estigma imposto pela mídia, nos anos 1990 “o termo “*funkeiro*” substitui o termo “pivete” passando a ser utilizado emblematicamente na enunciação jornalística como forma de designar a juventude “perigosa” das favelas e periferias da cidade.” (HERSCHMANN, 2000, p. 69).

As conseqüências desse processo de estigmatização caminham em duas direções. Por um lado, provocou uma histeria em torno do assunto, a demonização, como tratam os autores, e por outro, despertou o interesse geral pela produção cultural associada ao *funk*. Herschmann afirma que a imagem do *funk*, apesar do constante processo de estigmatização, “exerce um enorme fascínio sobre um grande número de jovens que parecem ter encontrado nesses grupos sociais, na sociabilidade e nos estilos que promovem formas fundamentais de expressão e comunicação.” (HERSCHMANN, 2000, p. 20).

A lógica que rege o movimento da aparição do *funk* na mídia é controversa, pois “a mesma mídia que demoniza é aquela que abre espaço nos jornais e programas de televisão” (HERSCHMANN, 2000, p. 90). Alguns autores chegam a defender que existem interesses ocultos nessa alternância entre promoção e ostracismo, e no trânsito entre os cadernos policiais e de cultura em que as matérias e reportagens sobre o *funk* aparecem. Marlboro afirma que “não dá pra saber exatamente quem são os interessados diretos nessa dinâmica de desgastar e denegrir a imagem do *funk*. Mas



existe isso, não há como negar.” (SALLES & MARLBORO, 1996, p. 42), observando que talvez seja interessante para aqueles que trabalham com as tendências musicais provocar uma alternância de gêneros em moda na música.

O que precisa ser considerado no caso do *funk* é o ponto oposto, onde este promove formas alternativas de existência dentro dos limites impostos pela violência real vivida dentro da periferia.

Vários jovens dos segmentos populares continuam identificando nesta atividade uma opção, uma via de ascensão social neste país marcado por um modelo sociopolítico e econômico excludente e autoritário. É possível afirmar que o funk, ao lado do futebol e do mundo do crime, apresenta-se como alternativa de vida mais atraente a esses jovens do que se submeter a um estreito mercado de trabalho que lhes impõe empregos ‘sem futuro’, com tarefas massacrantes e monótonas. Este tipo de ‘carreira’ parece promover, em um contexto marcado pela experiência cotidiana árdua, uma difícil sintonia entre as expectativas das famílias e as aspirações juvenis. (HERSCHMANN, 2000, p. 256)

Considerando as possibilidades que o *funk* e sua produção oferecem, a associação de um estigma, de características impostas àqueles que estão de alguma forma envolvidos nesse segmento pode ser considerada como uma forma de impor limites dentro de um universo considerado por muitos como sendo periférico. Se a falta de alternativa de crescimento que enfrentam os jovens da periferia é igualada pela mídia ao processo que de certa forma permite possibilidades de desenvolvimento, então estamos realmente tratando de uma dinâmica discriminatória e estigmatizante como um todo.

## **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 abriam 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 HISTÓRIA RECENTE DO *FUNK*: 2000 E BONDES**

Na virada do século, o *funk* ressurge, “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.

Em meados de 1995 despontava em Porto Alegre o que seria a fagulha dessa legitimação, quando surgia no mercado paralelo de rock a primeira fita demo<sup>3</sup> da banda Comunidade Ninjitsu, composta por uma mescla de batida de *funk*, guitarra de *hard rock* e vocais de *rap*. Era a música “Detetive”, que obteve sucesso no circuito nacional, sendo até mesmo premiada pela MTV em seu VMB, em meados de 1997. A banda optava por inserir uma base pré gravada no lugar do baterista, como forma de manter a base *funk* em suas apresentações. Também por volta de 1997 o rapper BNegão<sup>4</sup> e sua banda The Funk Fuckers apontavam com o disco “Bailão Classe A”, onde a batida do *funk* era a marca principal.

A influência do *funk* permaneceu constante dentro do trabalho da banda Comunidade Ninjitsu, e acabou transbordando para os trabalhos de outros conterrâneos: o grupo De Falla, que lançou seu álbum “Miami Rock 2000”, que continha a clássica música “Popozuda rock’n’roll”.

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

<sup>3</sup> Fita demo é uma forma de divulgação utilizada pelas bandas iniciantes, que gravam seu trabalho como forma de demonstração (demo = demonstração).

<sup>4</sup> BNegão foi rapper da banda Planet Hemp, quando dividia o palco com o cantor Marcelo D2, além de atuar como letrista. Sua principal banda foi a “The Funk Fuckers”.



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.

## **NOMENCLATURA 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 obvio 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.

## HIBRIDAÇÃO E IDENTIFICAÇÃO

É da diversidade do *funk* e de sua multiculturalidade que advém o encantamento daqueles que se identificam com ele. E a identificação múltipla que o *funk* permite vem da experimentação e das diversas possibilidades que temos em seu processo criativo, onde tudo pode ser aproveitado e reestruturado em algo novo, onde o resultado é maior do que a soma das partes, mas mesmo assim ainda podemos identificá-las na equação.

O *funk* não poderia ter sido criado em outro lugar a não ser no Brasil. O *funk* é multicultural. Você pega um *funk* com vários tipos de musicalidade dentro dele. Pode



ser uma guitarra de rock, pode ser uma melodia de axé, de forró. Pode ser politizado, pode ser romântico, pode ser irreverente, pode ser erótico, pode ter melodia de samba enredo num *funk*, ao mesmo tempo pode ter um sampler de uma música eletrônica mais moderna do lado de fora, então ele aglutina e se alimenta de tudo. Isso pra mim mostra que ele é cada vez mais brasileiro porque ele é a mistura de cultura como o brasileiro é. (MATTA, 2009)

A melhor interpretação do que seria o *funk* para Marlboro veio de seus contatos em viagens, quando procurou saber como era ouvido pelo público estrangeiro. Ao perguntar a um DJ alemão amigo, Marlboro descobriu que o Brasil sempre foi muito respeitado no exterior pela sua musicalidade. Quando houve a febre da música eletrônica mundial, adeptos do mundo inteiro esperaram a reação brasileira e a incorporação do tempero brasileiro ao estilo, mas mesmo com alguns sucessos, não se reconheceu a musicalidade visceral brasileira, até que veio o *funk* e apresentou características culturais brasileiras dentro de sua forma peculiar de composição, como a multiculturalidade e a forma de acabamento onde o que mais importa é a idéia e não sua execução.

A hibridação característica do *funk* ao acolher diversas formas de conteúdo de varios segmentos musicais permite que a identificação aconteça também em diferentes níveis. De alguma forma, em algum momento, quem se identifica com o *funk* percebe nele elementos culturais com os quais tem contato dentro de suas preferências:

quando o cara ouve *funk* ele se identifica porque tem um pouco da cultura dele ali, mesmo que fracionada, e ele identifica. E isso faz com que o *funk* tenha essa popularidade mundial. (MATTA, 2009)

Dentro disso, a multiculturalidade brasileira aparece marcante dentro das composições do *funk*, mas é principalmente a característica de permissividade dessas composições que fazem com que elas admitam outras influências, muitas delas ligadas às influencias pessoais de cada produtor. Percebemos claramente que o *funk* é a base para a montagem e desenvolvimento de criações muito pessoais, mesmo que utilizando bases e influências repetidas ou parecidas. A utilização de *samples* de forma pessoal faz com que cada música se torne produto único.

## **O IMPACTO DA TECNOLOGIA NA CADEIA DE PRODUÇÃO MUSICAL - DESINTERMEDIAÇÃO**

Os dados do relatório de música digital publicado pela IFPI (International Federation of the Phonographic Industry) apontam as vendas de música digital com uma participação de 15% dos lucros da receita fonográfica mundial no ano de 2007. Em 2008, a participação já é de 20%, e estima-se chegar a 25% em 2009. (IFPI, 2009). No



Brasil, o mesmo relatório aponta que a venda de música digital quase dobrou em tamanho em 2008, e que abarca quase 10% das vendas de música no país.

O IFPI ainda aponta que no ano de 2008, mais de 40 bilhões de arquivos foram transferidos ilegalmente, o que comparado aos dados de vendas legais totaliza 95% de todas as músicas adquiridas por download sem nenhum tipo de pagamento a artistas ou qualquer companhia.

É dentro dessa porcentagem que se encontra a fatia que tratamos aqui, na qual os artistas e produtores disponibilizam sua produção musical online sem nenhum tipo de troca monetária primária envolvida na negociação.

Cada vez que a distância entre produtores e consumidores diminui, encontramos um processo de desintermediação, clássico nos estudos de marketing onde mercados são construídos a fim de obter maior lucro.

Os autores Li & Bernoff tratam esse processo como o nome de *Groundswell*: (LI & BERNOFF, 2008), que pode ser traduzido como lombada ou onda abrupta. Tudo o que diz respeito à aproximação entre produtores e consumidores através da mediação por computador pode ser incluído nesse conceito, como também a música produzida e distribuída dentro das plataformas de redes sociais. Em termos técnicos, *groundswell* seria “uma tendência social na qual pessoas usam tecnologia para conseguir as coisas que querem umas das outras, ao invés de instituições tradicionais como corporações”<sup>5</sup>(LI & BERNOFF, 2008, p. 9). Ainda segundo os autores citados, é a colisão de três forças que traz a desintermediação: pessoas, tecnologia e a forma como a economia é considerada no universo online.

As pessoas e a necessidade de dependência delas umas para com as outras apoiadas na forma como a tecnologia potencializou esses contatos, e considerando que na nova configuração econômica todo fluxo online equivale a dinheiro fazem com que o fenômeno da desintermediação tome força a cada instante.

A fagulha do processo de desintermediação no mercado da música brasileira foi a banda chamada ManyMais, que é conhecida pelo pico de sucesso instantâneo e oportunidades a partir da divulgação via redes de troca *peer to peer* de seu primeiro sucesso intitulado “Segura o Chuck” ainda no ano 2000, antes mesmo que esse tipo de acontecimento se tornasse assunto corrente nas principais publicações do gênero ou pensasse em fazer parte de pesquisas acadêmicas<sup>6</sup>.

É cada vez menos raro encontrar casos de sucesso derivados dos processos de desintermediação do mercado musical, onde bandas e artistas independentes tratam sua produção musical como meio de divulgar seu trabalho como “artistas de palco”, promovendo suas apresentações através do compartilhamento de músicas em

---

<sup>5</sup> Tradução da autora: “a social trend in which people use technology to get the things they need from each other, rather than from traditional institutions like corporations”.

<sup>6</sup> Para maiores detalhes sobre a história da banda, ver a reportagem em anexo, constante no anexo número 3, ou as referências de internet:

<http://www.myspace.com/manymais> ou <http://manymais.blogspot.com/2005/10/comdia-projetada.html>



plataformas de redes sociais. Também é raro encontrar entre a juventude que permanece boa parte do tempo online, exemplos de indivíduos que nunca tenham experimentado manipulação de sons através de práticas de remixagem. Desta forma, não só o conceito de artista fica difícil de ser precisado, como fica também difícil de descobrir quem são os artistas em meio a tantas possibilidades.

Esta dificuldade deriva do já citado sistema de pertencimento às redes sociais, onde artistas e consumidores ocupam papéis dentro da mesma hierarquia de perfis, não sendo possível através de técnicas simples diferenciar quem é quem. Nas plataformas de redes sociais não existe o palco para separar as duas categorias, e suas definições ficam restritas a análises mais profundas, sem contar que se considerarmos as práticas colaborativas desenvolvidas entre ambos, essa barreira fica ainda mais difícil de ser localizada.

Toda essa desintermediação no segmento da música foi criado por pessoas, que ao caminharem juntas ao que consideram mais interessante, acabam gerando uma força de modificação maior do que a que o mercado global pode combater.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO. (1987). A indústria Cultural. In: G. COHN, *Comunicação e Indústria Cultural* (5a. Edição ed., pp. 287-295). São Paulo: T.A Queiroz.

ADORNO, T., & HORKHEIMER, M. (2000). A Indústria Cultural: O Iluminismo como Mistificação de Massa. In: L. C. (Org.), *Teoria da Cultura de Massa* (pp. 169-216). São Paulo: Paz e Terra.

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

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

BECK, A. (2002). *Cultural Work: Understanding the Cultural Industries*. New York: Routledge.

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

DOMINGUES, D. (1997). *A arte do século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP.

DURÃO, F. A., ZUIM, A., & VAZ, A. F. (2008). *A Indústria Cultural Hoje*. São Paulo: Boitempo.

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

FACINA, A. (1 de Janeiro de 2009). *O funk no contexto da criminalização da pobreza*. Acesso em 12 de junho de 2009, disponível em Brasil de Fato: <http://www.brasildefato.com.br/v01/agencia/analise/o-funk-no-contexto-da-criminalizacao-da-pobreza>

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*.

GOFFMAN, E. ([1963] 1982). *Estigma: Notas Sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada*. Rio de Janeiro: LTC- Gen.

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

IFPI. (jan de 2009). *IFPI - Digital Music Report*. Acesso em 14 de maio de 2009, disponível em <http://www.ifpi.org/content/library/DMR2009.pdf>

KURZWEIL, R. ([1999] 2007). *A era das maquinas espirituais*. São Paulo: Aleph.

LI, C., & BERNOFF, J. (2008). *Goundswell. Winning in a world transformed by social technologies*. Boston, Massachusetts: Harvard Business Press.

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

MEDEIROS, J. (2006). *Funk Carioca: crime ou cultura?* São Paulo: Terceiro Nome.

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

RUDIGER, F. ([1999] 2002). *Comunicação e Teoria Crítica da Sociedade. Adorno e a escola de Frankfurt*. Porto Alegre: EDIPUCRS.

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*.

SÁ, S. P. (2009). Som de preto, de proibidão e tchuchucas: o Rio de Janeiro nas pistas do funk carioca. In: A. PRYSTON, & P. CUNHA, *Ecos Urbanos - As Cidades e suas Articulações Midiáticas*. Porto Alegre: Sulina.

SALLES, L., & MARLBORO. (1996). *DJ Marlboro por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Mauad.

VIANA, L. (2009). Indústria Cultural, Indústria Fonográfica, Tecnologia e Cibercultura. In: M. J. BALDESSAR, *Comunicação multimídia: objeto de reflexão no cenário do século 21* (pp. 101-110). Florianópolis: CCE/UFSC.

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

VIANNA, H. (1988). *O mundo Funk Carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

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