

O CONSUMO DO FUNK COMO FATOR DE APROXIMAÇÃO ENTRE O MORRO E O ASFALTO: DO FUNK CARIOCA AO FUNK DE APARTAMENTO.

LUCINA REITENBACH VIANA – UTP-PR

RESUMO

Este artigo pretende apresentar o consumo do funk como mecanismo através do qual acontece a aproximação entre a produção cultural proveniente dos morros cariocas e os jovens de classe média do restante do país. Partindo de uma revisão histórica, objetiva-se apontar a mídia e a forma como o funk é apresentado por esta, como fator de incentivo a essa aproximação intermediada pelo consumo e suas manifestações. Paralelamente são apresentadas as dinâmicas que causaram a proliferação das atividades de produção musical entre jovens de classe média, como consequência da adoção da tecnologia nos processos comunicacionais mediados pelo computador.

PALAVRAS CHAVE

Comunicação, música, funk, sociabilidade, consumo, juventude

ORIGENS DO FUNK

A raiz de todo o movimento que hoje se apresenta como tradução cultural da periferia do Brasil não é brasileira. Sua origem remonta 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 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 importadas” (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 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 frequentadores 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 com DJ nos bailes desde 1977, e suas primeiras experiências com 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 mestrado¹.

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 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).

¹ 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.

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. Apesar 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 Marques 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 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 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 processo 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 cartadas 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 entre 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 um processo 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 associados a universos dos quais não fazemos parte ao atuar como fonte de informação, e 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 o processo de associação da violência ao funk e aos 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 então 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 reificação de uma certa imagem estigmatizada dos jovens de segmentos populares do Rio” (HERSCHMANN, 2000, p. 16).

Como resultado do processo de 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 nesse processo 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 aqueles que estão de alguma forma envolvidos nesses processos pode ser considerada como uma forma de impor limites dentro de um universo considerado por muitos 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 um processo discriminatório 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 contenção, 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 facilita 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, HERSCHEMANN, & PAIVA, 2004, p. 8)

É devido à multivascularidade que se apresenta neste artigo, 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. (MATTÁ, 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 musica eletrônica brasileira, defendida das influências estrangeiras pela tampa do preconceito que permitiu que o peixe cozinhasse com tempero totalmente brasileiro.

A HISTÓRIA RECENTE DO FUNK: 2000 E BONDES

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.

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 demo² da banda “Comunidade Ninjitsu”, composta por uma mescla de batida de funk, guitarra de hard rock e 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 BNegão³ 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:

- 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

² Fita demo é uma forma de divulgação utilizada pelas bandas iniciantes, que gravam seu trabalho como forma de demonstração (demo = demonstração)

³ 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”.

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, intitulada 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, do chamado “funk de apartamento”, 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 momento vivenciado pelo uso das tecnologias por parte da juventude e dos produtores de funk gerou uma onda chamada por muitos 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 banda “Bonde do Rolê”, produzida por Fredi Endres, integrante da já citada banda “Comunidade Ninjitsu”. O Bonde do Rolê é um trio Curitibano que mistura música eletrônica, *samplers* de rock e de bandas conhecidas com as batidas do *funk* carioca, que passou do anonimato ao estrelato em pouco tempo através da rede social formada em torno do site *Myspace*.

A história da banda começou em 2005, quando as suas produções iniciais foram disponibilizadas nos perfis pessoais dos integrantes no site *Myspace*. Nesse momento, o *Myspace* era extremamente popular entre os americanos, mas no Brasil ainda era território dos músicos experimentais, DJs e artistas independentes que empregavam pela primeira vez ferramentas de largo alcance, interessantes e gratuitas de promoção do seu trabalho⁴.

Assim, a exposição do trabalho da recém criada banda tornou-se disponível para uma gama de entusiastas dessa nova categoria musical: produções despojadas, sem polimentos, onde importava mais a idéia do que a finalização. As letras cheias irreverência foram consideradas por muitos como uma grande piada *trash*, enquanto outros defenderam a bandeira do Bonde do Rolê como sendo a versão embrionária do que viria a ser a próxima onda musical do momento.

Numa segunda rodada de interações, foram as visualizações do perfil de Fredi Endres que promoveram o trabalho em parceria recém criado dentro do cenário internacional. A banda adentrava o circuito de produtores internacionais do que vinha sendo chamado internacionalmente de “*favela chic*”, “*baile funk*”, ou simplesmente “*brasilian funk*”, pelas mãos do então ascendente produtor Diplo, responsável pelas produções da cantora M.I.A, que dominavam as paradas internacionais.

Em 2007, após duas turnês internacionais e amplo reconhecimento, o “Bonde do Rolê” anuncia a saída de sua vocalista. Esse foi o ponto de virada da banda, que cruzou a linha midiática da internet e invadiu outras mídias de massa. A música da banda intitulada “Solta o frango” entrou como trilha sonora do “*FIFA SOCCER 08*”, um dos mais populares jogos do segmento desenvolvido pela Electronic Arts, que lançou versões para os principais consoles de vídeo game e também para telefones celulares, expandindo o sucesso da banda para todos os cantos do mundo. Aproveitando o sucesso, a banda se associou à MTV Brasileira, para a gravação de um *reality show* onde seria escolhida a sua nova vocalista.

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

⁴Afirmção feita com base na observação participativa feita pela autora, que possui perfil na plataforma desde 20/05/2006

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 O GRAU DAS RELAÇÕES 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 produzir híbridos da cultura popular, entre eles o *funk*. Desenvolvendo o que já era uma característica pertinente ao movimento *funk* desde seu início, misturas cada vez mais inusitadas transformaram um grupo de produtores amadores naquilo que vem sendo chamado de “*funk* de apartamento”.

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 musica 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 role. (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 do processo de 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 musica eletrônica, que simpatiza, 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, processos mediados de construção de sentido fazem parte dos processos mediados de construção de funk, sejam eles vivenciados entre conhecidos ou desconhecidos, entre pessoas famosas ou anônima 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.

Essa característica de igual capacidade de pertencimento para com as redes sociais é uma das mais marcantes da quinta fase de desenvolvimento proposta nessa 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. Essas 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. Essa mudança é significativa principalmente em relação ao componente das trocas. Quando antes o artista estava distante do seu público pela diferença de plataformas – mediados por canais de mão única – essa 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 dentro de plataformas de redes sociais onde ambos vivenciam o mesmo grau de participação que a interação versa a respeito de temas variados, tendo sempre a música como pano de fundo, mas permitindo também outras formas de relação.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BAUMAN, Z. (2008). *Vida para Consumo: a transformação das pessoas em mercadorias*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor.
- CANEVACCI, M. (2005). *Culturas Extremas*. Rio de Janeiro: DP&A.

- CETIC.br. (março de 2009). *TIC Domicílios 2008 - Pesquisa sobre os usos das Tecnologias de Informação e Comunicação no Brasil*. Acesso em abril de 2009, disponível em CETIC.: <http://www.cetic.br/usuarios/tic/2008/analise-tic-domicilios2008.pdf>
- 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.
- 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. ([1975] 2008). *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Editora Vozes.
- 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>
- MACEDO, S. (2003). *DJ Marlboro na Terra do Funk. Bailes, Bondes, Galeras e MC's*. Rio de Janeiro: Dantes.
- 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.
- SÁ, S. P. (2007). Funk Carioca: música eletrônica popular brasileira?! *e-compós* .
- SÁ, S. P. (2009). Som de preto, de proibição 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.
- VIANNA, H. (1987). *O Baile FUNK Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado não Publicada, UFRJ.
- 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.