



III Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade Desafios para a Transformação Social

PPGTE - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia
UTFPR - Universidade Tecnológica Federal do Paraná
10 a 13 de novembro de 2009
Curitiba - Paraná - Brasil

ARTE E TECNOLOGIA NA PRODUÇÃO COLABORATIVA DO FUNK NA CIBERCULTURA

Lucina Reitenbach Viana¹

Resumo:

O presente artigo tem por objetivo investigar as estratégias colaborativas da produção musical do gênero conhecido como funk carioca, apontando a mediação por computador como objeto de desenvolvimento dessa colaboração e colocando a presença online dentro de plataformas de redes sociais dos produtores desse estilo como base desse trabalho. Através de entrevistas com os principais produtores e revisão bibliográfica do tema, pretende-se enquadrar toda a produção atual do segmento dentro das estratégias colaborativas, inclusive colocando o consumidor final dentro desse processo, através de sua presença dentro das mesmas plataformas de redes sociais e das estratégias de identificação entre fãs e produtores que desencadeiam no processo de consumo musical.

Palavras-chave: cibercultura, funk, colaboração.

Indústria Fonográfica:

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

¹ Mestranda em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná - UTP - PR, da Linha de pesquisa de Comunicação e Tecnologia. Desenvolve pesquisas no campo da Comunicação, sobre música e consumo participativo na cibercultura, realizada com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq – Brasil. Outros artigos disponíveis em <http://www.djangel.com.br/academico>. E-mail para contato: lucka@onda.com.br.



III Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade Desafios para a Transformação Social

PPGTE - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia
UTFPR - Universidade Tecnológica Federal do Paraná
10 a 13 de novembro de 2009
Curitiba - Paraná - Brasil

indies, bem menos pesquisadas quando comparadas ao estudo e detalhamento do histórico das grandes gravadoras, chamadas de *majors*.

A industrialização, como critério básico para se discutir a indústria cultural, até bem pouco tempo se apresentou defasada no Brasil em relação ao resto do mundo. É só em meados da década de 40 é que podemos considerar a existência no Brasil de uma “sociedade urbano-industrial.” (ORTIZ, 1994, p. 38)

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

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

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

Vicente (1996) apresenta o desenvolvimento da indústria fonográfica dividido em quatro fases, de acordo com a disponibilidade tecnológica de cada uma delas: a mecânica, datada do final do século XX, da qual o centro foram os aparelhos reprodutores de cilindros; a elétrica, a partir do ano de 1925, marcada pelo desenvolvimento da estereofonia e do microsulco²; a eletrônica, onde vigoravam os transistores e as gravações *high fidelity*, estúdios multi-canais e equipamentos portáteis³; e a digital, a partir do surgimento do CD⁴, e da incorporação de hardwares e softwares que interferiram no processo de produção musical, terminando por transformá-lo em virtual (VICENTE, 1996, pp. 2,3).

² Tecnologia de gravação que permitiu o surgimento dos LPs

³ Neste momento, o walkman

⁴ Compact disc



III Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade Desafios para a Transformação Social

PPGTE - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia
UTFPR - Universidade Tecnológica Federal do Paraná
10 a 13 de novembro de 2009
Curitiba - Paraná - Brasil

Cenário Atual

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)



III Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade Desafios para a Transformação Social

PPGTE - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia
UTFPR - Universidade Tecnológica Federal do Paraná
10 a 13 de novembro de 2009
Curitiba - Paraná - Brasil

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).

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.

Processos híbridos de remixagem cultural

Aquilo que conhecemos como cultura é algo estabelecido através do tempo e a partir de trocas diversas, que fundamentam as possibilidades de negociação onde indivíduos se identificam e replicam conteúdos através de praticas diversas de transmissão. Quando falamos



III Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade Desafios para a Transformação Social

PPGTE - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia
UTFPR - Universidade Tecnológica Federal do Paraná
10 a 13 de novembro de 2009
Curitiba - Paraná - Brasil

desta transmissão dentro dos contornos da cibercultura, estas práticas adquirem possibilidades advindas da adoção das facilidades tecnológicas que acabam promovendo uma prática de hibridação mais intensa do que quando as mesmas eram fruto de transmissão oral e pouco registro, características de momentos não tão distantes do atual.

Na cibercultura, novos critérios de criação, criatividade e obra emergem consolidando, a partir das últimas décadas do século XX, essa cultura remix. Por remix compreendemos as possibilidades de apropriação, desvios e criação livre (que começam com a música, com os DJ's no hip hop e os Sound Systems) a partir de outros formatos, modalidades ou tecnologias, potencializados pelas características das ferramentas digitais e pela dinâmica da sociedade contemporânea. (LEMOS, 2005)

Podemos admitir que os processos de remixagem cultural não sejam novos nas dinâmicas de existência e proliferação de informação adotados pelos indivíduos, mas sim que eles foram extremamente favorecido pelos avanços tecnológicos atuais.

Dessa forma, técnicas de apropriação são utilizadas para resgatar matéria-prima dentre o grande fluxo de informação existente, e a partir dela trabalhar numa dinâmica de reorganização ou reciclagem, criando novas possibilidades musicais.

A apropriação tem sempre uma dimensão técnica (o treinamento técnico, a destreza na utilização do objeto) e uma outra simbólica (uma descarga subjetiva, o imaginário). A apropriação é, assim, ao mesmo tempo forma de utilização, aprendizagem e domínio técnico, mas também forma de desvio (deviance) em relação às instruções de uso, um espaço completado pelo usuário na lacuna não programada pelo produtor/inventor, ou mesmo pelas finalidades previstas inicialmente pelas instituições. (LEMOS, 2006, p. 49)

A apropriação para Thompson (1995), é um aspecto da comunicação em que os grupos sociais recebem mensagens associando a elas significados e interagindo e integrando as mesmas no seu cotidiano, num processo chamado de “apropriação cotidiana dos produtos de comunicação de massa” (THOMPSON, 1995).

A partir da apropriação é que interagimos com a cultura, promovendo-a de acordo com nosso ponto de vista e retrabalhando as informações que recebemos de modo a conferir novos significados às práticas cotidianas de transmissão cultural.

Como base dessas atividades, temos o *sample*, resultado da prática de *sampling* onde os sons originais são transformados em seqüências e dados, e depois reorganizados para a



III Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade Desafios para a Transformação Social

PPGTE - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia
UTFPR - Universidade Tecnológica Federal do Paraná
10 a 13 de novembro de 2009
Curitiba - Paraná - Brasil

criação de novos produtos. Porém, mais do que uma prática associada à música, todo recorte cultural pode ser considerado como um *sample*, a partir do qual o conteúdo original será reordenado em práticas de remixagem cultural.

A história recente do Funk

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.



III Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade Desafios para a Transformação Social

PPGTE - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia
UTFPR - Universidade Tecnológica Federal do Paraná
10 a 13 de novembro de 2009
Curitiba - Paraná - Brasil

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 demo⁵ 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 BNegão⁶ 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

⁵ Fita demo é uma forma de divulgação utilizada pelas bandas iniciantes, que gravam seu trabalho como forma de demonstração (demo = demonstração).

⁶ 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”.



III Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade Desafios para a Transformação Social

PPGTE - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia
UTFPR - Universidade Tecnológica Federal do Paraná
10 a 13 de novembro de 2009
Curitiba - Paraná - Brasil

cultural foi acusada de promover um erotismo exacerbado ou pornografia nos bailes; c) e, finalmente, o momento atual, em que as narrativas midiáticas, em geral, condenam a falta de um conteúdo social ou político nas letras das músicas e/ou a suposta falta de qualidade deste tipo de produto cultural. (FILHO, HERSCHMANN, & PAIVA, 2004, p. 12)

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

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

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

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



III Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade Desafios para a Transformação Social

PPGTE - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia
UTFPR - Universidade Tecnológica Federal do Paraná
10 a 13 de novembro de 2009
Curitiba - Paraná - Brasil

experiência e materiais primitivos utilizados na produção, e após como forma de manter o discurso do *funk* presente nas composições feitas pelos produtores mais cuidadosos.

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

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

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

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

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



III Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade Desafios para a Transformação Social

PPGTE - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia
UTFPR - Universidade Tecnológica Federal do Paraná
10 a 13 de novembro de 2009
Curitiba - Paraná - Brasil

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

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

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

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

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

Esta característica de igual capacidade de pertencimento para com as redes sociais é uma das mais marcantes da quinta fase de desenvolvimento proposta nesta dissertação para a música em relação à tecnologia disponível. Aqui, as trocas entre artistas e seu público acontecem sem interferência da indústria fonográfica, mesmo que os artistas estejam ainda extremamente conectados a ela. Estas trocas deixam de ser especificamente musicais, pois



III Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade Desafios para a Transformação Social

PPGTE - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia
UTFPR - Universidade Tecnológica Federal do Paraná
10 a 13 de novembro de 2009
Curitiba - Paraná - Brasil

ambos estão expostos ao contato a partir das preferências e características descritas em seus perfis públicos. A partir do contato estabelecido em decorrência da apreciação mútua de perfis em plataformas de redes sociais, a condição de fã e ídolo se esvai, restando apenas a conexão entre pessoas com interesses em comum. Esta mudança é significativa principalmente em relação ao componente das trocas. Quando antes o artista estava distante do seu público pela diferença de plataformas – mediado por canais de mão única – esta conexão mais pessoal não era possível, nem fazia parte daquilo que era almejado por ambas as partes.

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

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,



III Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade Desafios para a Transformação Social

PPGTE - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia
UTFPR - Universidade Tecnológica Federal do Paraná
10 a 13 de novembro de 2009
Curitiba - Paraná - Brasil

não existem diferenças gritantes em termos de concepção ou construção musical, sobrando somente diferenciações simbólicas em termos regionais e de temáticas.

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

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

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



III Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade Desafios para a Transformação Social

PPGTE - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia
UTFPR - Universidade Tecnológica Federal do Paraná
10 a 13 de novembro de 2009
Curitiba - Paraná - Brasil

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



III Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade Desafios para a Transformação Social

PPGTE - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia
UTFPR - Universidade Tecnológica Federal do Paraná
10 a 13 de novembro de 2009
Curitiba - Paraná - Brasil

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



III Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade Desafios para a Transformação Social

PPGTE - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia
UTFPR - Universidade Tecnológica Federal do Paraná
10 a 13 de novembro de 2009
Curitiba - Paraná - Brasil

detalhes de produção, pois a forma como são mixadas é mais curta, mais baseada nas habilidades de corte e passagem dos DJs desse estilo.

Referencias Bibliográficas

- ADORNO, T., & HORKHEIMER, M. (1985). *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- ANDERSON, C. (2006). *A Cauda Longa*. Rio de Janeiro: Elsevier.
- BASTOS, M. (2004). A cultura da reciclagem. In: G. e. ALZAMORA, *Cultura em fluxo*:. Belo Horizonte: PUC Minas.
- BASTOS, M. (2003). Samplertrófia - a cultura da Reciclagem. *Anais do XXVI Congresso brasileiro de Ciencia da Comunicação* .
- DIAS, M. T. (2000). *Os Donos da Voz. Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura*. São Paulo: Boitempo.
- ENDRES, F. (4 de junho de 2009). Influências gerais e o Funk em sua História. (L. R. VIANA, Entrevistador)
- ESSINGER, S. (2005). *Batidão. Uma História do Funk*. Rio de Janeiro: Record.
- FILHO, J. F., & HERSCHMANN, M. (agosto-dezembro de 2003). Funk Carioca: Entre a Condenação e a Aclamação da Mídia. *Revista ECO- Pós* , pp. 60-72.
- FILHO, J. F., HERSCHMANN, M., & PAIVA, R. (dezembro de 2004). Rio de Janeiro: Estereótipos e Representações Midiáticas. *Revista e-Compós* .
- FRERE-JONES, S. (2005). *1+1+1=1: The New Math of Mashups*. Acesso em julho de 2007, disponível em The New Yorker:
http://www.newyorker.com/archive/2005/01/10/050110crmu_music
- KATZ, M. (2005). *Capturing Sound. How technology has changed music*. California: University of California Press.
- LEMOS, A. (2006). Apropriação, desvio e despesa na cibercultura. *Revista FAMECOS: mídia,cultura e tecnologia, Brasil*, v. 1, n. 15 .
- LEMOS, A. (2005). Ciber-Cultura Remix. *Seminário "Sentidos e Processos" dentro da mostra "Cinético Digital", no Centro Itaú Cultural* .
- LESSIG, L. (2004). *Free culture. How big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity*. Penguin Press.
- MATTA, F. L. (21 de maio de 2009). O Funk no Brasil. (L. R. VIANA, Entrevistador)
- ORTIZ, R. (1994). *A moderna tradição brasileira*. (5a. Edição ed.). São Paulo: Brasiliense.
- SÁ, S. P. (2007). Funk Carioca: música eletrônica popular brasileira?! *e-compós* .
- THOMPSON, J. (1995). *Ideologia e cultura moderna: Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes.
- VICENTE, E. (1996). A música Popular e as Novas Tecnologias de Produção Digital. *Dissertação de Mestrado não Publicada*. Campinas: IFGH/UNICAMP.