

Funk carioca revisitado: alguns apontamentos para uma economia política do gênero

Pablo Laignier¹

Resumo: Ordenando elementos que permitam uma compreensão social do fenômeno conhecido como funk carioca, o artigo analisa as possibilidades de incluir este objeto dentro de uma perspectiva de Economia Política da Cultura e da Música. A primeira seção discute o funk carioca como objeto de estudo e a Economia Política como perspectiva analítica; a segunda apresenta o funk carioca como elemento sócio-histórico; a terceira discute os conceitos de cena, circuito e cadeia produtiva, articulando-os ao objeto estudado. Finalmente, são expostas algumas considerações finais, ainda que parciais e provisórias, a respeito da circulação do funk carioca e de alguns aspectos que podem ser usados em uma análise do objeto dentro de uma perspectiva de Economia Política da Cultura e da Música.

Palavras-chave: comunicação social; economia política; funk carioca

Abstract: Ordering elements for a social understanding of the phenomenon known as funk carioca, the article looks at ways to include this object in a perspective of Political Economy of Culture and Music. The first section discusses the funk carioca as an object of study from a political economy analytical perspective; the second section presents the funk carioca as a socio-historical element; and the third section discusses the concepts of scene, circuit and supply chain, linking them to the studied object. Finally, it exposes some brief final comments, albeit partial and provisional, on the diffusion of funk carioca and some aspects that can be used in an analysis of this object within a perspective of the Political Economy of Culture and Music.

Keywords: media; political economy; funk carioca

1. Funk carioca como objeto e economia política como perspectiva analítica

Discutir o funk carioca dentro de uma perspectiva acadêmica não é um fato original. Pesquisadores como Vianna (1997), na Antropologia, e Herschmann (2005), na Comunicação Social, desempenharam esta atividade nos anos 1980 e 1990, respectivamente. Trabalhos de jornalistas como Essinger (2005) e Medeiros (2006) também analisaram o assunto dentro de uma perspectiva não exatamente acadêmica, mas de grande valia em termos de apresentação de dados e de uma tentativa de se contar a história deste gênero

¹ Doutorando (PPGCOM/ECO/UFRJ). Pesquisador (LECC/UFRJ). Cv Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5889695179312593>.

musical (ESSINGER, 2005) e apontar algumas reflexões a seu respeito (MEDEIROS, 2006).

Existe ainda hoje um número significativo de trabalhos menos extensos ou ainda não publicados em livro a respeito do tema. Sá (2007; 2008) faz parte do primeiro grupo, articulando uma investigação pontual sobre o funk a partir de sua relação com temáticas conexas (como a música eletrônica). Facina (2009), por sua vez, integra o segundo grupo, tendo desempenhado nos últimos anos uma longa pesquisa, fruto de uma investigação de caráter antropológico. Além disso, uma pesquisa realizada pela Fundação Getúlio Vargas, intitulada *Configurações do mercado de funk no Rio de Janeiro* (FGV, 2008²), aponta números sobre a economia do funk carioca em 2007 e 2008, tentando apresentar um panorama geral a respeito dos circuitos de produção vinculados a este gênero musical enquanto atividade profissional.

Há, por outro lado, um fator complicador a mais ao se pesquisar o funk carioca. Em eventos acadêmicos, dependendo da área de pesquisa, o pesquisador é visto com um misto de desconfiança e euforia: o funk desperta paixões e ódios, reações emocionais, o que não pode ser explicado somente pela crueza (e mesmo pobreza ou simplicidade) de seus aspectos melódico-harmônicos, mas também pelos aspectos sócio-econômicos estreitamente ligados aos cenários de concepção, produção, difusão e recepção do funk. Se o samba, no passado, mais especificamente na primeira metade do século XX, como atestam Marcier e Oliveira (2004), já cantava a favela e seus habitantes e, por isso mesmo, incomodava certos setores da sociedade carioca pós-*belle époque* (O'DONNELL, 2008), a canção popular do final do século XX e início do século XXI que desempenha este papel passou a ser o funk. Cantando as “comunidades”³ nos anos 1990, o gênero musical aqui estudado passa a ser a voz de uma parcela dos habitantes desta cidade, que um dia já foi conhecida sob a alcunha de maravilhosa.

Herschmann (2005) havia chamado a atenção em sua obra sobre a mudança em termos simbólicos e concretos da Cidade do Rio de Janeiro nas últimas décadas. Tida no passado como “cidade maravilhosa”, o Rio de Janeiro do último quarto do século XX foi apresentando interna e externamente uma imagem cada vez mais de cidade fissurada, multifacetada, em que aspectos da beleza física se misturam a aspectos de uma crescente violência e informalidade que se materializa no plano político e coercitivo, através de poderes paralelos que hoje envolvem tanto os narcotraficantes de facções como Comando Vermelho (CV), Terceiro Comando (TC) e Amigos dos Amigos (ADA) como diversos grupos milicianos, em uma guerra urbana onde o Poder Público também se coloca de forma extremamente violenta⁴ (FORTES, 2008). Se

² Esta pesquisa está disponível no endereço eletrônico:

<http://www.observatoriodefavelas.org.br/userfiles/file/Configuracoes%20do%20mercado%20do%20funk%20no%20Rio%20de%20Janeiro%20-%20F%20GV%20Opiniao.pdf>, última consulta em 19/09/2011.

³ Neste caso, o termo “comunidade” significa comunidade de baixa-renda ou favela.

⁴ Segundo dados aferidos pelo autor citado, a polícia, no ano de 2007, matou mais de 1.300 habitantes no Estado do Rio de Janeiro (FORTES, 2008).

Herschmann aponta esta característica em sua obra sobre o gênero citado, a situação que se desenvolveu posteriormente acentuou este lado violento. Hoje, o Rio de Janeiro, como outras grandes metrópoles urbanas, apresenta uma teia complexa de significações e relações sociais, o que contribui para uma visão multifacetada a seu respeito. Porém, uma polarização um tanto esquemática entre o Rio “da beleza e do caos” (cantado por Fernanda Abreu) aparece em telejornais de amplitude nacional. É como se houvesse duas facetas predominantes no Rio de Janeiro atual: a tradicional imagem de cidade maravilhosa, ainda com diferentes recursos naturais que garantem beleza raramente vista em outras cidades do mesmo porte e onde uma cultura influente em termos internacionais se desenvolveu, podendo-se citar aí a bossa nova, o carnaval e o estádio do Maracanã como símbolos desta faceta; um segundo Rio contemporâneo no qual a “malandragem não é charmosa” (VENTURA, 1994) e onde a informalidade abala fortemente a autoridade e a regulação do Poder Público. O geógrafo Marcelo Lopes de Souza cunhou, a este respeito, o termo “fobópole” para tratar de grandes metrópoles contemporâneas (incluindo aí o Rio de Janeiro) que vêm construindo um imaginário de medo:

“Fobópole” é o resultado da combinação de dois elementos de composição, derivados das palavras gregas *phóbos*, que significa “medo”, e *pólis*, que significa “cidade”. Penso que a palavra condensa aquilo que tento qualificar como cidades nas quais o medo e a percepção do crescente risco, do ângulo da segurança pública, assumem uma posição cada vez mais proeminente nas conversas, nos noticiários da grande imprensa etc., o que se relaciona, complexamente com vários fenômenos de tipo defensivo, preventivo ou repressor, levados a efeito pelo Estado ou pela sociedade civil – o que tem claras implicações em matéria de desenvolvimento urbano e democracia (*lato sensu*) (SOUZA, 2008:9).

O autor citado acima não considera o Rio de Janeiro a única “fobópole”. Também não expõe que o medo em centros urbanos é proveniente da contemporaneidade. Porém, descreve uma situação contemporânea que apresenta o medo generalizado e a militarização da questão urbana como elementos componentes das grandes metrópoles atuais:

O medo de sofrer uma agressão física, de ser vítima de um crime violento não é, como já disse, nada de novo; ele se faz presente desde sempre e se faz presente, hoje, em qualquer cidade. Porém, em algumas mais do que em outras, e em algumas *muito*, *muitíssimo* mais que em outras. Uma “fobópole” é, dito toscamente, uma cidade dominada pelo medo da criminalidade violenta. Mais e mais cidades vão, na atual quadra da história, assumindo esta característica. As grandes metrópoles brasileiras podem ser vistas, contudo, como “laboratórios” privilegiados a esse respeito, a começar pelas duas metrópoles nacionais, São Paulo e Rio de Janeiro (SOUZA, 2008:9).

O funk carioca como gênero surge neste contexto e seu desenvolvimento é concomitante ao crescimento destes poderes paralelos e ao desenvolvimento de “circuitos de produção” ilegais (a circulação abrangente de produtos piratas, sobretudo fonográficos). O Rio de Janeiro do funk não é o mesmo do samba-canção, da bossa nova e de outros gêneros da canção popular. Filmes como

*Cidade de Deus*⁵ e *Tropa de Elite*⁶ apresentam o Rio de que se está aqui falando. Em *Cidade de Deus*, o desenvolvimento da favela homônima é mostrado no período que compreende as décadas de 1960 e 1980. Nos anos 1970, o baile *black* ou baile funk, ainda com uma outra sonoridade e vestuário, é mostrado no filme. O crescimento do narcotráfico e o envolvimento do Poder Público em uma relação promíscua e corrupta com a criminalidade (anterior ao domínio das milícias) também. Em *Tropa de Elite*, a violência tanto do narcotráfico quanto da polícia é mostrada, e o filme inicia-se com uma cena de tiros ocorrida em um baile funk na favela, já com a sonoridade conhecida como funk carioca ao fundo.

Se o funk pode ser compreendido como gênero e abordado, também, a partir de sua relação em termos de cenas, circuitos e com a cadeia produtiva da música, trata-se aqui, muito brevemente, de apresentar alguns elementos que permitam pensar o desenvolvimento dos aspectos político-econômicos do funk carioca, na medida em que a Economia Política insere os objetos de estudo em contextos sócio-culturais para lançar um olhar de totalidade sobre estes mesmos objetos e sua circulação (NETTO e BRAZ, 2009).

Ao traçar as origens da Economia Política e discutir suas relações no século XVIII, Netto e Braz afirmam que “à Economia Política interessava compreender o conjunto das relações sociais que estava surgindo na crise do *Antigo Regime*” (NETTO e BRAZ, 2009: 17). No século XIX, contudo, à Economia Política Clássica, teriam sucedido duas vertentes distintas: os estudos em Economia, de caráter mais conservador e interessando à classe burguesa que, ao contrário do século XVIII, perdia seu caráter revolucionário; e a vertente conhecida como Crítica à Economia Política, ou seja, os estudos de Marx e Engels, além de seus seguidores. Ao longo do século XX, a tradição dos estudos em Economia Política seguiu uma tendência marxista (mas não só), opondo-se à desintegração dos saberes das Ciências Sociais em diversas disciplinas isoladas que não constituíam uma visão de totalidade sobre os processos sociais. Há, atualmente, tendências distintas ao se tratar os estudos em Economia Política da Comunicação. Desde a obra de Herbert Schiller (datada de 1969), há uma tradição de estudos em Economia Política da Comunicação de caráter marxista. Ainda assim, há outras vertentes e tendências e, sobretudo, tentar inserir o objeto nesta área de estudos significa entender as relações de produção que envolvem o trabalho, o consumo e a circulação dos bens culturais, além das relações socioculturais e políticas dos agentes envolvidos nesta mesma produção.

Para uma abordagem deste tipo, é preciso, então, em primeiro lugar, contextualizar o objeto de estudo sócio-historicamente.

⁵Filme dirigido por Fernando Meirelles, em 2002.

⁶Filme dirigido por José Padilha, em 2007.

2. Apresentando o funk carioca como elemento sócio-histórico

O funk do Rio de Janeiro surgiu como um movimento de bailes de subúrbio durante os anos 1970 e 80, quando a *blackmusic* elétrica e de origem norte-americana (além de outros ritmos como o *soul* brasileiro de Tim Maia e Cassiano) foi sendo gradualmente substituída pelas batidas impactantes e eletrônicas do *Miami Bass* (dentre as quais se destacava a batida conhecida como *volt mix*).

Trata-se, neste sentido, de um elemento cultural de forte apelo transnacional, como também já afirmara Herschmann (2005). O nome vem diretamente do gênero norte-americano, uma espécie de variação mais pesada do *soul*, ou ainda variação mais “suíngada” do rock do início dos anos 1970, feita pelos negros norte-americanos (SHUSTERMAN, 1998). Se o nome foi diretamente importado, a conotação política enquanto música afirmativa da condição do negro não foi diretamente transposta para os bailes de subúrbio cariocas. Nestes, além de misturarem-se a outros ritmos, o funk norte-americano e a *blackmusic* brasileira da época não possuíam um caráter nitidamente afirmativo, mas representavam um elemento de lazer das classes trabalhadoras no contexto da cidade. Inclusive, um fator que não deve ser esquecido é a falta de domínio deste público sobre a Língua Inglesa; ou seja, havia uma incompreensão de muitos dos conteúdos que estavam a circular em termos de letras e formações discursivas.

Assim, o primeiro período, em termos históricos, do funk carioca, é o período dos bailes. Neste período, ao longo da década de 1980, começa a surgir uma sonoridade diferente, de base eletrônica, também importada. Trazida por DJs (ou encomendada por estes a amigos que viajavam ao exterior), os vinis que continham o chamado *Miami Bass* começam a conformar, no contexto já existente dos bailes e mobilizador de uma parcela significativa da população carioca (VIANNA, 1997), o que viria a ser musicalmente o gênero funk carioca.

É no contexto dos bailes que as canções de *Miami Bass* foram sendo difundidas e, com o passar do tempo, os frequentadores dos bailes começaram a cantar sobre a melodia na Língua Inglesa trechos em Português cuja sonoridade se aproximava da versão original. Por não saberem o Inglês, começa a haver uma apropriação dos conteúdos, como fora citado por Ventura (1994), ao descrever um baile funk na favela. Primeiramente, Ventura cita o autor de *Mundo funk carioca*: “Hermano Vianna já havia mostrado como em muitos bailes o público aproveita semelhanças sonoras para criar suas próprias letras. Assim, o refrão de ‘youtalk too much’ virou ‘taca tomate’ e a música recebeu o nome de ‘Melô do tomate’” (VENTURA, 1994:123-124).

Portanto, um segundo período começa a se delinear em meados dos anos 1980, tendo como característica a apropriação dos conteúdos em Inglês pelos frequentadores dos bailes funk do Rio de Janeiro e adjacências (municípios próximos). Deste modo, aos poucos uma criatividade até certo ponto espontânea e carregada de humor e deboche, além de boas doses de erotismo, inicia um momento em que se começa a perseguir algo além da diversão. As canções de funk são, neste contexto, as canções de *Miami Bass* lembradas pelos nomes de “melôs”.

Um terceiro período que uma análise histórica a respeito do funk carioca aponta é o momento em que, a partir do disco *Funk Brasil* (PolyGram, 1989), inicia-se um processo de circulação mais amplo (devido ao caráter fonográfico/midiático desta criação/produção) do funk brasileiro como gênero musical. Se já havia uma grande cena funkeira ocorrendo desde os anos 1970, esta cena agora (o mundo funk carioca analisado por Hermano Vianna na obra homônima) passa a incluir uma produção nacional que se torna símbolo para outros funkeiros.

Faz-se necessário aqui ressaltar que o que se entende por funk carioca é um gênero musical em que o elemento definidor é a batida. Comumente chamado de “batidão” ou “pancadão”, o impacto dançante e por vezes hipnótico deste gênero reside em uma explosão de energia que não apresenta sentido forte se analisado sob o viés da música ocidental mais tradicional. O último quarto do século XX viu surgirem não somente suportes materiais digitais para o registro sonoro como o CD e o DVD, mas também instrumentos eletrônicos e toda uma variação do que se costuma chamar de música eletrônica. *Lato sensu*, esta compreenderia não somente a música eletrônica das *Raves* (trance, tecno, *drum'n'bass*), mas ritmos/gêneros populares como o rap e o funk carioca.

A partir do momento em que este se desenvolve como gênero musical, pode-se acrescentar três fases historicamente constituídas à sua trajetória nos últimos vinte anos:

1) Um momento em que os festivais promovidos pelas equipes de som em bailes de clube, no início dos anos 1990, deram origem a uma produção original funkeira em que aspectos comunitários ficavam evidentes⁷ e que as letras do funk eram, sobretudo, vinculadas a questões de lazer, românticas ou conscientes/politizadas. Um elemento importante deste momento era o predomínio das duplas de MCs, como Júnior e Leonardo, William e Duda, Cidinho e Doca, Claudinho e Buchecha.

2) Um segundo momento, na metade final dos anos 1990, em que houve um predomínio de montagens sonoras de caráter semântico *non sense*, ou seja, um certo crescimento do poderio dos principais DJs e produtores musicais, deixando os MCs em segundo plano. Houve um esvaziamento do discurso politizado e uma diminuição da circulação dos funks românticos⁸. Isto ocorreu na época em que os “bailes de corredor” estavam bem difundidos e ocasionou uma proibição dos bailes funk em clubes durante um significativo período de tempo. A circulação oficial do funk começava a perder espaço e a informalidade crescia no que se refere a obras fonográficas e apresentações do gênero.

3) Há um terceiro momento, compreendendo a década atual, em que as vertentes temáticas ligadas ao erotismo, pornografia e às questões relativas às facções do narcotráfico circulam de modo informal, mas extremamente significativo. Pontos como a Uruguaiana e a Estrada do Portela, em Madureira,

⁷ Disputas territoriais nos bailes de corredor que, de alguma forma, ocasionavam uma reação dos MCs que pediam a paz nos bailes em suas letras, clamando por uma certa convivalidade pacífica entre os frequentadores do baile oriundos de diferentes favelas.

⁸ O funk romântico também era conhecido, à época, como funk *melody*.

vão apresentando uma produção fonográfica pirata cada vez maior. Isto faz com que outros tipos de produção funkeira percam espaço no que diz respeito a shows e gravações.

Recentemente, de 2008 para cá, há um movimento politicamente organizado de revalorização do funk politizado/consciente e de outras vertentes temáticas da produção funkeira um tanto esquecidas ou com poucas possibilidades de exposição e inserção nos circuitos de produção funkeiros mais estabelecidos. É cedo ainda para discutir este como um novo momento histórico, mas deve-se ressaltar que algumas conquistas importantes vêm ocorrendo nesta época mais recente. O 1º de setembro de 2009⁹ foi um marco para a movimento funkeiro e a APAFunk¹⁰ é uma instituição que tem promovido um trabalho sociocultural de revalorização do funk consciente já reconhecido por diferentes esferas do Poder Público.

3. Alguns elementos para o estudo da circulação fonográfica do funk: cenas, circuitos, cadeia produtiva

A questão da circulação fonográfica do funk carioca é assunto para uma investigação mais acentuada. Se outros gêneros possuem uma relação sistemática com a cadeia produtiva da música e, deste modo, pode-se aventar a análise sobre um circuito de produção independente como alternativa para os músicos que não conseguem (ou não querem) inserir-se nesta cadeia, as relações com o mercado apresentadas pela produção e circulação do funk carioca envolvem informalidade e formalidade em medidas variáveis e de difícil quantificação.

A ilegalidade está associada ao funk como gênero e seus distintos canais de circulação, que conformam diferentes circuitos de produção e difusão musicais. Neste sentido, faz-se necessário aqui lembrar, ainda que muito brevemente, a distinção entre cena, circuito e cadeia produtiva.

As cenas são contextos fluidos e reconfiguráveis; trata-se de um termo utilizado para caracterizar o que ocorre sem uma sistematicidade no que se refere à circulação musical em determinada área territorial, mas com regularidade suficiente para não ser considerado apenas um conjunto de acontecimentos aleatórios. Uma cena independente de rock na Zona Sul do Rio de Janeiro, por exemplo, indicaria um conjunto de bandas que, em determinado período de tempo, se apresentam constantemente por esta área da cidade, o que pode envolver, para além dos shows em si, venda de CDs e outros formatos fonográficos, ou difusão gratuita de música na internet através da divulgação

⁹ A este respeito, ver: <http://apafunk.blogspot.com/2009/09/deputados-revogam-lei-que-proibia-baile.html>. Última consulta em 19/09/2011.

¹⁰ A APAFunk (Associação de Profissionais e Amigos do Funk) foi criada em junho de 2008 por MCs e outras pessoas ligadas a este gênero musical, como a pesquisadora e professora de História da Universidade Federal Fluminense Adriana Facina. Mais informações a respeito da APAFunk podem ser encontradas em: <http://apafunk.blogspot.com/>.

dos *links* para o público presente nos shows. As cenas apresentam conexões entre pessoas físicas e não necessariamente instituições e pessoas jurídicas. A cena possui, portanto, caráter local e pode gerar, a médio e longo prazos, relações com circuitos mais amplos e até mesmo com a cadeia produtiva. Pode também, em muitos casos, desfazer-se. A cena envolve certo grau de informalidade e espontaneidade, sendo que a vontade dos músicos em apresentar uma determinada criação muitas vezes é mais forte do que as pretensões profissionais, pelo menos em um primeiro momento. Segundo Freire Filho e Marques,

a natureza versátil das cenas problematiza a noção de que um simples determinante (classe, gênero, raça) agiria como princípio organizador da expressão cultural coletiva. Graças ao seu caráter flexível e *antiessencialista*, às suas conotações de fluxo e corrente, movimento e mutabilidade, o conceito permite uma abordagem mais ampla tanto dos contextos industrial, institucional, histórico, social e econômico como das estratégias estéticas e ideológicas que sustentam a produção musical urbana (FREIRE FILHO e MARQUES, 2005: 5).

Os autores comentam também que a noção de cena permite compreender as relações afetivas e coletivas envolvidas no processo de criação, produção, circulação e recepção locais (FREIRE FILHO e MARQUES, op. cit.). Em geral, aborda-se o termo cena musical vinculando-o a contextos urbanos de grandes metrópoles ou de cidades periféricas destas mesmas metrópoles. Mas pode-se discutir uma cena musical rural e outras variações. Parece importante, contudo, que, ao usar o conceito de cena musical, esteja-se lidando com conjunturas pouco sistematizadas em termos jurídico/institucionais e que a relação cena/localidade seja um aspecto fundamental.

A noção de circuitos de produção, atrelada a uma perspectiva claramente de Economia Política da Cultura e da Música, pode ser usada quando a sistematicidade da cena começa a instituir uma segmentação de funções relacionadas à produção, circulação e consumo musicais que já não podem estar concentrados em poucas pessoas e nem depender de aspectos fundamentalmente afetivos. Circuitos envolvem planejamento, certo grau de fechamento que permite circularidade (como um circuito elétrico), regularidade, efetividade. Falar em circuitos significa pensar em apresentações artístico/musicais, mas também na forma como circulam outros produtos vinculados a estas apresentações. Circuitos podem ter um grau maior ou menor de localidade, mas indicam funções como motoristas (para transportar artistas, CDs, bebidas), distribuição de produtos diversos, aspectos jurídico/institucionais (que envolvem apresentações e consumo de produtos fonográficos) e uma pretensão maior de crescimento político-econômico. Um circuito pode potencializar uma carreira artística e, quando se fala em circuitos independentes de produção, se está atribuindo algumas das características da grande indústria a estas conjunturas, porém em menor escala e não necessariamente envolvendo uma pluralidade de discursos estéticos acentuada. Um circuito de rock independente, por exemplo, deixa de estar vinculado somente a uma zona da cidade para iniciar conexões com outros circuitos de municípios de outras regiões do Brasil, criando possibilidades de mobilidade e deslocamento (escoamento) desta produção local.

O conceito de cadeia produtiva da música remete à condição de industrialização, circulação e consumo que transcende a localidade e anseia pela globalidade. Trata-se de uma estrutura (mais do que uma conjuntura) que envolve: a) grandes empresas e conglomerados transnacionais; b) manifestações locais comumente vinculadas a esta estrutura maior (no caso de selos fonográficos, por exemplo); c) aspectos jurídico/institucionais que suplantam em muito os aspectos individuais no que se refere a questões de produção e circulação; d) forte poderio econômico que permite investimentos de grande porte; e) uma racionalização muito alta destes investimentos e do gerenciamento, de um modo geral, das diferentes camadas estratificadas que compõem este setor empresarial; f) a própria estratificação de funções e departamentos, inclusive internacionalmente falando, é também uma importante característica da cadeia produtiva da música.

O conceito de cadeia produtiva pode ser associado ao conceito de “indústria cultural”, cunhado por Horkheimer e Adorno nos anos 1940 e tão usado academicamente nos estudos de Comunicação Social (e outras áreas) desde então. Pode-se, inclusive, usar este conceito de maneira menos monolítica dos que os autores citados, como bem o faz Negus (2005), ao discutir aspectos da indústria fonográfica e analisar mais particularmente os gêneros *country*, rap e de música latina nos Estados Unidos da América. Negus não nega a importância do conceito, mas faz ressalvas a respeito de que a noção frankfurtiana incorre nos problemas de considerar que: 1) anteriormente ao século XX, não havia nenhum tipo de interesse comercial relacionado à arte, ou melhor, a arte não carregava a ideia de produto em si; 2) a indústria cultural estabelece padrões de standardização em sua produção que ocasionam uma homogeneização da produção e do consumo (NEGUS, 2005:21-23). Negus demonstra em seu livro que, apesar do caráter nitidamente industrial da cadeia produtiva da música, se o pesquisador se aproxima dos processos decisórios que envolvem esta mesma cadeia, percebe que, apesar de toda a racionalização e planejamento, fatores subjetivos e afetivos estão presentes nestes processos decisórios de grandes executivos dos departamentos de A&R (Artista e Repertório) destas grandes empresas.¹¹

Além disso, as mudanças no setor produtivo e de consumo da cadeia da música nos últimos anos apresentam um cenário em que a manipulação não parte somente da indústria, mas dos usuários, como já apontava Baudrillard (1981) com relação às possibilidades de apropriação que a “massa” poderia fazer no que se refere aos conteúdos. Porém, a apropriação de Baudrillard em relação ao excesso de signos figurava entre o ativo e o passivo. As redes telemáticas discutidas pelo autor evoluíram de modo a constituir, hoje, um novo cenário a este respeito. A pirataria e as novas formas de reprodução caseiras dos conteúdos fonográficos possibilitam uma manipulação dos conteúdos por parte do usuário que interfere significativamente nos lucros e, conseqüentemente, nas estratégias de difusão da cadeia produtiva da música. Como afirma Herschmann,

¹¹ No caso do livro citado, o autor está se referindo às *Majors* ou grandes gravadoras transnacionais da música.

com mais ou menos *lobby* das *majors* hoje, a impressão que se tem é a de que, apesar de possuir ainda um enorme poder simbólico, a comunicação não se resume mais aos meios de comunicação tradicionais. É preciso, por exemplo, destacar também a mobilização dos consumidores alcançada através das redes, seja pela internet e/ou pela divulgação boca a boca, e que indicam que os agentes sociais não se movem apenas de acordo com o mercado e as ferramentas de comunicação massivas, mas também em função de questões identitárias/culturais (HERSCHMANN, 2007: 80).

Com relação às cenas, atualmente no Rio de Janeiro há uma pluralidade de cenas musicais relacionadas ao funk, pois as principais equipes de som promovem atualmente um tipo de produção funkeira relacionada à erotização, enquanto funkeiros com discurso consciente se juntam conformando outra cena, mais politizada e ligada a movimentos sociais não somente vinculados a música. Por mais estranho que possa parecer, o Rio de Janeiro conforma diferentes cenas de funk, que nem sempre se entrecruzam tão diretamente. A vinculação territorial pode não ser absoluta (ser pertencente a esta ou àquela favela), mas sabe-se que interfere nos circuitos de produção¹².

Com relação à noção de circuitos de produção, pode-se afirmar que também não se desenvolve um único circuito atualmente no Rio de Janeiro. Os bailes de subúrbio dos anos 1970 e 1980 talvez comportassem um único circuito funkeiro¹³, em que diferentes agentes disputavam mercado e faziam alianças em determinadas ocasiões. Porém, atualmente, o que se vê são alguns circuitos funkeiros independentes entre si, o que pode ser explicado pelas diferenças superestruturais e infra-estruturais. A base material de circulação difere, por exemplo, entre as grandes equipes de som que promovem determinados bailes em clubes e comunidades de baixa renda (favelas). Estas equipes e produtores são hoje responsáveis pelas principais obras fonográficas legalizadas do funk carioca, algumas vendidas em lojas de roupa espalhadas pelos *shopping-centers* da cidade¹⁴. Os MCs politizados, que hoje discutem contratos e não aceitam apresentar-se sem as devidas condições trabalhistas respeitadas, não possuem inserção neste circuito, constituindo um circuito à parte em que negociam contratos e apresentações principalmente fora do Rio de Janeiro (em municípios de Minas Gerais, por exemplo).

A relação entre funk carioca e cadeia produtiva é instável, devido a questões materiais, como o baixo poder aquisitivo do consumidor regular de funk, e questões simbólicas, como o envolvimento de MCs e da cena funk com a ilegalidade e os poderes paralelos. Deste modo, o funk volta e meia emerge em CDs e DVDs produzidos e distribuídos pela indústria fonográfica. Porém, de 2000 para cá, estes são, em sua maioria, compilações de “clássicos do funk”, ou seja, de canções que foram amplamente executadas nos meios de comunicação e nos bailes e eventos ligados ao funk durante a primeira metade dos anos 1990.

¹² São consideradas cenas funkeiras cariocas aqui devido ao fato de que a proveniência dos MCs, equipes de som e DJs é mesmo o Rio de Janeiro e os municípios próximos.

¹³ O “mundo funk carioca” analisado por Vianna (1997).

¹⁴ A marca HBS, por exemplo, que difunde os DVDs da Furacão 2000.

Poucos são os MCs que conseguiram ter CDs próprios amplamente distribuídos pela cadeia produtiva da música.

Considerações finais: elementos para um estudo sobre a circulação do funk carioca

Há um longo percurso ainda para se traçar um estudo sobre o funk dentro de uma perspectiva de Economia Política da Cultura e da Música. Sobre a circulação de produtos fonográficos, por exemplo, é importante categorizar os tipos de produtos que circulam: a) CDs e DVDs oficiais que são vendidos da mesma forma que qualquer CD relacionado à cadeia produtiva da Música (lojas, shows etc.), produtos legalizados, que respeitam as orientações jurídicas formais e que podem ter sua divulgação pelos meios de comunicação massivos; b) CDs e DVDs piratas que circulam amplamente por algumas localidades da cidade, sem respeito às questões jurídicas formais e que não podem ser divulgados pelos meios de comunicação massivos.

Há todo um “novo mundo funk carioca” a ser explorado em termos fonográficos (e também em relação aos shows e apresentações. Neste sentido, conceitos como os discutidos na seção anterior (cenas, circuitos e cadeia produtiva) podem ser de grande valia para que os dados obtidos de maneira quantitativa (como na Pesquisa da FGV) possam ser interpretados a partir de uma visão crítica que compreenda melhor as diferenças e semelhanças entre os tipos de circuito e cena envolvidos nos “mercados” do funk carioca.

Referências

- ADORNO, Theodor W. “Sobre música popular”. In: COHN, Gabriel (org.). **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1997, p. 115-146 (Coleção Grandes Cientistas Sociais).
- _____. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- ASSEF, Claudia. **Todo DJ já sambou: a história do disc-jóquei no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa, PT: Ed. Relógio d'Água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.” In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas; v. 1), p.165-196.
- CONFIGURAÇÕES DO MERCADO DE FUNK NO RIO DE JANEIRO. CPDOC FGV, 2008. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/fgvopinioao/Configura%C3%A7%C3%B5es%20do%20mercado%20do%20funk%20no%20Rio%20de%20Janeiro%20-%20FGV%20Opini%C3%A3o.pdf>. Acesso em 12/04/2011.

- DE MARCHI, Leonardo; ALBORNOZ, Luis; HERSCHMANN, Micael. “A procura de novos negócios fonográficos: estratégias dos empreendedores brasileiros no mercado de música”. In: **Anais da XIX COMPÓS**. Rio de Janeiro: PUC-RJ/COMPÓS, 2010.
- DEWEY, John. **Art as experience**. New York, USA: Penguin Books (USA), 2005.
- DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2000.
- ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. Rio de Janeiro: Ed. Martins Fontes, 2005.
- ESSINGER, Silvio. **Batidão: uma história do funk**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2005.
- FACINA, Adriana. “Que batida é essa?” In: CASTRO, André; HAIAD, Julia (org.). **Funk: que batida é essa**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- FORTES, Rafael (org.). **Segurança pública, direitos humanos e violência**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2009.
- FREIRE FILHO, João; MARQUES, Fernanda. “Jovens, Espaço Urbano e Identidade: reflexões sobre o Conceito de Cena Musical”. In: **Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Rio de Janeiro: UERJ, 2005.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2006.
- HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.
- _____. **Lapa, cidade da música: desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- JAMBEIRO, Othon. **Canção de massa: as condições de produção**. São Paulo: Pioneira, 1975.
- JANOTTI JR., Jeder. “Por uma análise midiática da música popular massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais”. In: **UNIrevista**, Vol. 1, número 3, julho de 2006.
- _____. **Música popular massiva e comunicação: um universo particular**. Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa

- em Comunicação (NP Comunicação e Culturas Urbanas) do XXX Congresso Brasileiro de Ciências em Comunicação, Santos, SP, 2007.
- KISCHINHEVSKY, Marcelo. **O rádio sem onda**: convergência digital e novos desafios na radiodifusão. Rio de Janeiro: E-papers, 2007.
- LAIGNIER, Pablo. **A improbabilidade da música**: um estudo sobre a relação do Homem com a música na contemporaneidade. 2002. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). ECO/UFRJ. Rio de Janeiro.
- _____. “O funk carioca como elemento cultural da alteridade no Rio de Janeiro”. In: **Projetos Experimentais.Com**, ano 1, nº2, 1º semestre de 2008, disponível em:
<http://www.projetosexperimentais.com/Artigos/PabloLaignier.pdf>, consultado em 25/04/2011 (2008a).
- _____. **Contradições do funk carioca**: entre a canção massiva e a sedução contra-hegemônica. Trabalho apresentado no GT Comunicação e Culturas Urbanas do XXXI Congresso de Ciências da Comunicação, Natal, setembro de 2008 (2008b).
- LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Lisboa: Gradiva, 2003 (Coleção Trajectos).
- MARCIER, Maria Hortense; OLIVEIRA, Jane Souto de. “A palavra é: favela”. In: **Um século de favela**. ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (org.). Rio de Janeiro: FGV, 2004, p.61-114.
- MEDEIROS, Janaína. **Funk carioca**: crime ou cultura? São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2006.
- NEGUS, Keith. **Music genres and corporate cultures**. New York, US: Routledge, 2005.
- NETTO, José Paulo; BRAZ, Marcelo. **Economia política**: uma introdução crítica. – 5.ed. – São Paulo: Cortez, 2009 (coleção Biblioteca básica de serviço social; v. 1).
- O’DONNELL, Julia. **De olho na rua**: a cidade de João do Rio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008 (Coleção Antropologia Social).
- PAIVA, Raquel; SODRÉ, Muniz. **Cidade dos artistas**: cartografia da televisão e da fama no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- SÁ, Simone Pereira de. **Funk carioca**: música eletrônica popular brasileira?! Trabalho apresentado no GT Mídia e Entretenimento da XVI COMPÓS, UTP, Curitiba, 2007.
- _____. **Som de preto, de proibição e tchuchucas**: o Rio de Janeiro nas pistas do funk carioca. Trabalho apresentado II Simpósio Espaços Urbanos na Comunicação Contemporânea, PPGCOM UFPE, 2008.
- SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. São Paulo: Ed. Record, 2000.

-
- SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna**: intelectuais, arte e videocultura na Argentina. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.
- SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte**: o pensamento pragmatista e a estética popular. Rio de Janeiro: 34, 1998.
- SLOTERDIJK, Peter. **O desprezo das massas**: ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- SODRÉ, Muniz. **Reinventando a cultura**: a comunicação e seus produtos. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- _____. **Antropológica do espelho**: uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- _____. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: DP & A, 2005a.
- _____. **Sociedade, mídia e violência**. Porto Alegre: Sulina: Edipucrs, 2006.
- SOUZA, Marcelo Lopes de. **Fobópole**: o medo generalizado e a militarização da questão urbana. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- VELHO, Gilberto. “Projeto, Emoção e Orientação em sociedades complexas” In: **Individualismo e Cultura**: Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 13-38.
- _____. 2000. “Individualismo, anonimato e violência na metrópole”. In: **Horizontes Antropológicos: A cidade moderna**, UFRGS, Porto Alegre, n. 13, p. 15-26.
- VENTURA, Zuenir. **Cidade Partida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- WACQUANT, Loïc. **As duas faces do gueto**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras; Círculo do livro, 1989.