

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

GABRIELA DE OLIVEIRA DA SILVA MIRANDA

As apropriações de tecnologias no circuito do funk carioca

Niterói
2012

GABRIELA DE OLIVEIRA DA SILVA MIRANDA

As apropriações de tecnologias no circuito do funk carioca

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Área de Concentração: Comunicação Social.

Orientadora: Prof a. Dra. Simone Maria Andrade Pereira de Sá

Niterói
2012

RESUMO

Este trabalho tem por objeto de pesquisa o funk, e oferece uma análise focada nas tecnologias empregadas nas práticas musicais que conformam o estilo. Partindo do desenvolvimento do gênero musical no Rio de Janeiro nas duas últimas décadas, procuramos iluminar aspectos do circuito do funk através do mapeamento das tecnologias e mídias sonoras necessárias a produção fonográfica e circulação do estilo em sua versão carioca. Ao fazer este mapeamento, nosso objetivo principal é o de trazer um quadro ilustrativo dos modos de utilização desses meios pelos agentes ligados à produção e circulação do estilo. Tendo em vista que o funk pouco se aproveitou das estratégias de marketing da indústria fonográfica e de sua estrutura técnica, ressaltamos que, apesar de seu caráter massivo, o gênero se desenvolveu de maneira informal e relativamente autônoma. Insistimos que para entender a dimensão alcançada pelo funk nos últimos vinte anos seja de fundamental importância pensar a apropriação das tecnologias pelos agentes que dão forma a este gênero musical. Nossa premissa é a de que pesquisar os dispositivos e suportes através dos quais o funk foi ao longo de sua história produzido, disseminado e consumido, nos revela um modelo de negócio da música popular brasileira eficiente e capaz de superar criativamente o período de crise da indústria fonográfica.

Palavras-Chave: 1.Funk carioca 2.Apropriação 3.Tecnologias 4.Circuito cultural

ABSTRACT

This work consists in a research of funk, and offers an analysis focused on the technologies used in the musical practices that shape this music style. From its development in Rio de Janeiro at the last two decades, we illuminate aspects of funk cultural circuit by mapping its technologies used in music production and circulation and recording. Our main goal is to bring an exposure of the methods of use of such means by agents linked to the production and circulation. Given that funk took little advantage of the marketing strategies of the music industry and its technical infrastructure, we emphasize that, despite its massive character, the music style has been developed in informal and relatively autonomous ways. We insist that to understand the projection by the funk in the last twenty years is of paramount importance to consider appropriation of technologies by the agents forming this musical genre. Our premise is that search devices and media through which the funk was throughout its history produced, disseminated and consumed, reveals a business model of Brazilian popular music efficient and able to creatively overcome the period of crisis the industry music.

Key-Words: 1. Funk carioca 2. Appropriation 3. Technologies 4. Cultural circuit

SUMÁRIO

Introdução	01
Capítulo 1 – O funk carioca	08
1.1 – Do “mundo funk carioca” ao “funk carioca”.....	08
Capítulo 2–Breve discussão teórica e metodológica	20
2.1 – A cena do funk.....	28
Capítulo 3 – O circuito cultural do funk carioca	31
3.1 – O circuito cultural e a cadeia produtiva do funk.....	31
3.1.1 – Territórios e agentes do funk.....	33
3.1.2 – Principais agentes e rede de negócios.....	35
3.1.3– O peso do local no mercado funk.....	42
3.1.4– Apropriações tecnológicas e seus dilemas.....	43
3.1.6– Autoria e copyright no funk.....	46
Capítulo 4– As apropriações de tecnologias no funk	49
4.1 – Baterias eletrônicas, Vinis e Pick up's.....	50
4.2 – <i>Mini disc</i> : "o começo da bagunça".....	68
4.3 – <i>Compact Disc</i> , CDJs e Computadores.....	77
4.4 – <i>Live MPC</i> : Verticalização da performance de discotecagem.....	80
4.5 – <i>Lap tops</i> e mp3: Aspectos e tensões das apropriações tecnológicas no funk.....	83
Conclusão	92
Referências Bibliográficas	96

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Montagem da equipe “A Coisona” na Parada Funk – 2011.....	35
Tabela 1 – Valor dos cachês.....	37
Tabela 2 – Lucros.....	37
Figura 2 – DJ Leo Bix Mix na Parada Funk – 2011.....	39
Figura 3 – Gravação simultânea de CDs em estúdio caseiro na Cidade de Deus	45
Figura 4 – Capa de Funk Brasil.....	52
Figura 5 – Bateria eletrônica Roland TR-808.....	55
Figura 6 – Capa do disco Computer World do grupo Kraftwerk.....	59
Figura 7 – Capa do disco Break, Beat and Scrath dos DJs Ratinho e Grand Master Raphael.....	59
Figura 8 – Capa do CD Ride de Sir Mix-a-Lot.....	60
Figura 9 – Capa do disco Pipo’s Volume 3 da equipe de mesmo nome.....	60
Figura 10 – Foto do sistema de som da equipe Espião.....	67
Figura 11 – Aparelho gravador e reproduzidor de mini disc	70
Figura 12 – CDJ-100 Pioneer.....	78
Figura 13 - DJ Sany Pitbull portando sua AKAI MPC.....	81
Figura 14 – Tuíte do DJ Dado Big Mix.....	84
Figura 15 – Retuíte de Edson DJ.....	85
Figura 16 – DJ Alex MPC tocando o programa Beat Maker no Ipad.....	86
Figura 17 – DJ Glauber da Mangueira na Parada Funk - 2011.....	87
Figura 18 – DJs Vini Max e Géllo na Parada Funk - 2011.....	89
Figura 19 – Cartaz da Campanha contra a prostituição de DJs no funk.....	91

Introdução

Há 40 anos o baile funk é uma das principais atividades de lazer e cultura da juventude dos subúrbios e favelas do Rio de Janeiro. Do espaço das quadras de clubes esportivos, escolas de samba e comunidades, surgiu o gênero musical funk carioca, ou simplesmente funk. Apesar de sua controversa história, atravessada por críticas de pobreza estética, imoralidade e denúncias de associação a práticas criminosas, motivadoras da organização de duas CPIs¹, sua cadeia produtiva tem destaque no cenário musical carioca. Movimenta, atualmente, mais de dez milhões de reais por mês, segundo dados da Fundação Getúlio Vargas (SIMAS, 2008). Embora tenha sido escassamente explorado pela indústria fonográfica brasileira, além de ter experimentado as adversidades acima referidas, o funk alcançou notória visibilidade a partir da década de 1990 (HERSCHMANN, 1997). Ultrapassando os limites territoriais e simbólicos do circuito dos bailes cariocas, seu local privilegiado, a popularidade do funk se reflete em trilhas sonoras de novelas e do cinema nacional², e ainda em faixas de artistas da música pop mundial³.

Por quais matizes podemos compreender o problema que se estabelece no contraste entre a significativa projeção alcançada pelo estilo e os dilemas citados acima?

Este trabalho tem por objeto de pesquisa o funk, e oferece uma análise focada nas apropriações de tecnologias efetuadas por seus agentes produtores. Tomando por referencial o desenvolvimento do gênero no Rio de Janeiro, nas duas últimas décadas, apresento um mapeamento das tecnologias e mídias sonoras necessárias a sua produção fonográfica e a circulação do funk no contexto carioca. Ao trazer um quadro ilustrativo dos diferentes meios empregados, meu objetivo principal é o de indicar a articulação entre

¹ A primeira Comissão Parlamentar de Investigação foi organizada em âmbito municipal em 1995. A segunda, proposta pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro, em 1999. Para mais detalhes ver Facina, 2009.

² “Boladona”, de Tati Quebra-barraco fez parte da trilha da novela América, transmitida pela Rede Globo de Televisão, no ano de 2005. No cinema, temos o exemplo do “Rap das Armas”, da dupla Junior e Leonardo, na sequência de abertura de Tropa de Elite, de José Padilha.

³ O DJ e produtor Diplo utilizou a base musical do “Funk da Injeção” da MC Deise Tigrona na faixa “Bucky done gun” da cantora anglo-asiática MIA. Ver Sá, 2007.

os recursos disponíveis em tais meios a aspectos mercadológicos do circuito formado em torno do gênero, bem como de suas características estéticas e o modo de fruição no âmbito dos bailes. Seguindo por tal viés, atento para as especificidades dos modos de utilização do conjunto de dispositivos tecnológicos fundamentais para a existência do estilo e sublinho o caráter de apropriação nas práticas musicais do funk.

Tendo em perspectiva que o funk pouco se aproveitou das estratégias de marketing da indústria fonográfica e de sua estrutura técnica, ressalto que o gênero se desenvolveu, em grande medida, de maneira informal e relativamente autônoma. Na atualidade, ainda que se faça presente em programas de rádio⁴ e tevê⁵, parte expressiva da produção fonográfica do funk é feita inicialmente em estúdios caseiros e entra em circulação nos bailes promovidos no interior de comunidades, para posteriormente “estourar” de maneira ampla, através de equipes de som e DJs renomados (SÁ e MIRANDA, 2011). Tal aspecto do circuito cultural do funk se configura como importante argumento para o remetimento de um estudo sobre o uso de tecnologias na produção e distribuição do estilo.

Ao direcionar o foco para produção e circulação do estilo mediada pelas tecnologias, tenho o intuito de trazer uma nova perspectiva de análise do funk distinta das abordagens sociológicas anteriores. Neste sentido, procuro distanciar o presente trabalho dos estudos onde a identidade estigmatizada dos agentes ligados a esta manifestação cultural se mostra como questão central (HERSCHMANN, 1997, 2000; FACINA, 2009, 2010; LOPES, 2010), com o objetivo de ampliar a gama de problemas referentes a mesma temática. Compartilhada ideia de que o funk, para além de uma linguagem musical, deva ser interpretado como “uma prática social historicamente situada: uma forma de cantar, de expressar, de construir, de vivenciar e de sentir o mundo” (LOPES, 2010, p.21). Entretanto, para a construção de meu objeto, proponho a inflexão do funk a partir categoria de gênero musical. Assim, para fins desta pesquisa, embora o funk seja uma expressão cultural que se estenda na dança, no modo de vestir, de falar etc; este será tomado enquanto um subgênero da música eletrônica brasileira (SÁ, 2007). Feito especialmente para ser tocado nos baile, o funk é

⁴ As rádios FM O Dia e Beat 98 reservam parte de seus horários à transmissão de programas de funk, respectivamente produzidos pela Furacão 2000 e o DJ Marlboro.

⁵ A Furacão 2000 transmite semanalmente, através da rede Bandeirantes, o programa “Furacão 2000”, com informações sobre os bailes e matérias com os DJs e MCs de seu catálogo.

resumidamente composto por fragmentos de sons pré-existentes e vozes gravadas, produzido em estúdio e geralmente prescinde de instrumentos acústicos (*ibid.*).

A investigação sobre as apropriações de tecnologias no funk contou com a voz a três categorias de agentes envolvidos diretamente com o gênero: as equipes de som, os MCs e os DJs. Seus depoimentos servem de referencial analítico e foram obtidos em entrevistas realizadas em trabalho de campo. Através das informações por estes fornecidas, procuro iluminar questões em jogo na preferência por determinado tipo de dispositivo tecnológico, sublinhando as mudanças no mercado e da estética do funk articuladas aos recursos disponíveis em tais meios. É necessário esclarecer, entretanto, que não é meu objetivo produzir uma genealogia completa de todos os modos de produção, circulação e consumo do funk ao longo da história do gênero. Serão apuradas, efetivamente, as mudanças mais profundas na forma de se produzir e fazer circular o funk durante o período indicado.

Em sentido amplo, o argumento do presente estudo justifica-se na crescente importância da tecnologia na história da música a partir do início do século XX, com surgimento das primeiras invenções destinadas à gravação, armazenamento e à reprodução de música. Importância esta que desde o início da era da reprodutibilidade da obra de arte nos exige pensar a relação entre cultura e tecnologia. Tal relação nos evidencia, entre outros aspectos, que em diversas ocasiões as invenções tecnológicas não são utilizadas propriamente para aquilo que foram criadas e adquirem, posteriormente, outra função e novo significado.

No âmbito da música, um bom exemplo a ser mencionado é a subversão da função original dos toca-discos, um dispositivo de reprodução sonora, que ao fim da década de 1970 na cidade de Nova Iorque foi transformado em instrumento musical pelas mãos do imigrante jamaicano Kool Herc na invenção do *hip hop*. Para refletir sobre este tipo de questão parto do conceito de paisagem mediática (APPADURAI, 2001), uma vez que este se refere à distribuição do equipamento eletrônico necessário para a produção e disseminação de informação (jornais, revistas, canais de TV, estúdios de cinema, etc.). Utilizada por Thebergé (1997, 2004) em sua pesquisa sobre o imbricamento entre o fazer musical contemporâneo e o consumo de tecnologias, a noção de paisagem midiática permite a compreensão tanto dos modos de produção musical das indústrias fonográficas estabelecidas em escala global, quanto a de grupos autônomos e regionais.

As implicações socioculturais, econômicas e estéticas articuladas à proliferação das tecnologias do tipo digital tem sido exploradas em diferentes campos de conhecimento como economia, direito, e, insistentemente, na comunicação social nos últimos anos. Os estudos cujo enfoque está direcionado às mediações no âmbito da música, com frequência, são motivados pela incidência, ou “impacto”, das tecnologias digitais nas práticas de audição e na fruição da música. Problematicamente, pela forçosa reconfiguração da indústria fonográfica e das leis de direito autoral com a invenção da tecnologia de compressão musical, condensada no formato mp3, nas redes de troca do tipo par-par, e no incremento da produção e do consumo de música.

No caso do funk, a popularização das tecnologias digitais, o barateamento do computador caseiro e a internet facilitaram o aumento do número de DJs e produtores musicais. Na mesma direção, permitem a circulação mais veloz daquilo que é produzido e compartilhado com o público. Entretanto, apesar de se apresentarem inicialmente como recursos facilitadores tanto da produção quanto a circulação do funk, as tecnologias digitais, conforme veremos mais adiante, inauguram um novo conjunto de problemas. Dentre eles, o desconhecimento da origem do material sonoro utilizado pelos DJs mais jovens, a dispensa de técnicas de mixagem e a descartabilidade das faixas musicais, repetidas exaustivamente durante o mesmo evento, se mostram como alguns dos dilemas apontados pelos informantes entrevistados na transição das tecnologias de tipo analógico para digital.

A observação atentada das apropriações de tecnologias no universo do funk, não obstante, adverte-nos que estas não se oferecem estritamente como ferramentas para a produção e a circulação do gênero musical. De forma mais complexa, se revelam enquanto poderoso instrumento de disputa entre os agentes produtores – Equipes de Som e DJs – . Cabe enfatizar que, em tal disputa, a potência sonora das equipes, responsáveis pela estrutura dos bailes funk, se configura enquanto categoria extremamente valorizada. Explícita no altíssimo volume sonoro dos bailes, pode-se ainda identificar a exaltação à imponência dos sistemas de sonorização estando atento aos *slogans* de publicidade das equipes como, por exemplo, “Viashow Digital HD: onde a tecnologia supera a tradição”, e ainda, “Cashbox: O som acima do normal”. No caso dos DJs, o caráter de novidade, ou “modernidade”, dos dispositivos empregados nas práticas de discotecagem se mostra como principal forma de diferenciação. Como exemplo contemporâneo desta conveção, observa-se a supervalorização da bateria eletrônica do tipo MPC. Utilizada nas

performances dos discotecários como uma espécie de *sampler*, o instrumento é facilmente encontrado no material fotográfico de divulgação de DJs por conferir respaldo de profissionalismo e virtuosismo a seu usuário.

Para abordar o quadro de questões colocado acima, organiza-se a presente análise em quatro capítulos.

O primeiro consiste na apresentação do objeto de pesquisa. Nesta parte inicial, retorna-se ao contexto dos bailes da década de 1980, explorado na obra *O mundo funk carioca*, de Hermano Vianna, na qual o funk é abordado enquanto um retrato social de um fenômeno nascente. Este capítulo tem a finalidade de introduzir o universo estudado e, para tanto, investe-se numa perspectiva histórica de caracterização do “mundo funk”. Em seguida, tem destaque estudos posteriores sobre a mesma temática, nos quais as categorias de estigma e identidade se configuram como referências de análise. Cabe salientar, contudo, que se trata de um ponto de vista marcadamente mais descritivo. Ao final do mesmo capítulo, tem início a discussão teórico-metodológica, que será desenvolvida mais plenamente no capítulo seguinte, com a proposição de minha linha de pesquisa.

No segundo capítulo, propõe-se a imersão nos autores e categorias analíticas que são centrais na produção do presente trabalho. Nota-se um imbricamento entre teoria e metodologia de pesquisa, no sentido de que a observação participante e as entrevistas foram direcionando o campo de pesquisa, os recortes adotados, bem como a literatura com a qual se estabeleceu um diálogo. Destaca-se, desde já, uma não homogeneidade entre os capítulos, uma vez que o campo assume a centralidade deste trabalho, constituindo talvez a principal contribuição desta dissertação. Nesse sentido, os capítulos três e quatro apresentam uma maior centralidade no todo do trabalho.

O terceiro capítulo é composto pelo arranjo do circuito de produção, circulação e consumo de funk na atualidade. Basicamente, tal circuito é integrado pelas equipes de som responsáveis pela estrutura de sonorização e pirotecnia das festas, em conjunto com os DJs ocupados da execução das músicas e, não raro, da produção fonográfica. Com menos ênfase conta-se com os depoimentos MCs⁶, equivalente aos cantores na música popular. Apresento os principais aspectos do circuito cultural do funk e de sua cadeia produtiva. Nesta parte, será tomado como referência dados já abordados em

⁶ Sigla de *Master of ceremonies* originalmente no inglês, ou mestre de cerimônias.

trabalho anterior(SÁ, MIRANDA, 2011). Serão exploradas as relações entre o funk e território e os papéis de DJs, MCs e donos de equipe e exploradas as tensões que atravessam as relações profissionais entre estes agentes. Mais adiante, atento para parte dos dilemas referêntes à apropriação de tecnologias do tipo digital mais recentes, bem como a flexibilização das noções de autoria e direitos de cópia no caso específico do funk. Nesta parte, estabeleço um paralelo do funk em relação a outras manifestações musicais brasileiras, tais como o tecnobrega (CASTRO e LEMOS, 2008) e o forró eletrônico (TROTТА, 2008).

Finalmente, no quarto capítulo, será disposto um panorama ilustrativo das apropriações das diferentes tecnologias na produção e circulação do funk. Tal quadro se configura a partir do mapeamento realizado na pesquisa de campo sobre as principais tecnologias analógicas de produção musical em estúdios no Rio de Janeiro, utilizados com o objetivo de transformar o *hip hop* originário das cidades de Nova Iorque, Los Angeles e Flórida, em versões de música “funk” com letras em português. Além dos meios e modos de produção, serão mencionados os principais espaços e canais de circulação do funk, fundamentais para sua fruição e para o processo de adaptação do *hip hop*.

Conforme veremos de forma detalhada mais adiante, as expressões do público durante os bailes foram de suma importância para a incorporação do *hip hop*, convertido em funk, enquanto expressão artística e manifestação cultural local do Rio de Janeiro. Isto nos permite compreender o surgimento do gênero não como resultado da aspiração estética de um agente isolado, mas como parte de um processo que torna evidente a relação direta de sua produção e o universo dos bailes.

Dando continuidade ao desenho do panorama de tecnologias do funk, será exposto o papel dos meios digitais. A partir de sua adoção observa-se o aumento expressivo do número de agentes produtores do estilo e de mudanças mais profundas na estética da música funk. Tais mudanças, acredita-se, se dão, parcialmente, por conta da incorporação de novos dispositivos de (re)produção musical nos estúdios e bailes, em paralelo ao crescente interesse direcionado à incorporação de elementos sonoros e musicais do imaginário local por parte desses agentes. Neste momento, parte-se da substituição dos discos de vinil manipulados nos bailes em vitrolas e *mixers*, para incorporação da primeira mídia digital utilizada no funk, o *mini disc* (MD). Interessante observar, nesta transição, o fato do *mini disc* oferecer menos recursos para a

performance dos DJs, sobretudo na mixagem e, no entanto, ter sido adotado como principal mídia a partir da segunda metade da década de 1990. Quais razões poderiam então justificar a opção por uma ferramenta considerada “inferior”, tendo em perspectiva as limitações impostas a seu usuário?

Instigada por estas tensões, apresento partedas transformações estéticas e mercadológicas acarretadas a partir da incorporação dos meios digitais no funk, avaliando as diferenças estabelecidas em relação aos meios e modos de produção e distribuição anteriores, isto é, as práticas musicais do funk ligadas ao uso de tecnologias analógicas. Me proponho a expor, seguindo por este viés, as rupturas e disputas no circuito do funk instauradas a partir da adoção de novos recursos na produção e circulação do gênero. Em suma, o objetivo consiste em explorar as novas de possibilidades trazidas pelos diferentes mídias e, ao mesmo tempo, as limitações impostas pelas características materiais desses objetos. Cabe ainda observar que, apesar de organizar a estrutura deste mapeamento a partir da história linear das tecnologias ligadas à música funk ao longo de seu desenvolvimento, é necessário esclarecer que não há qualquer aporte numa evolução qualitativa das mesmas. O que de fato interessa na investigação sobre a adoção de tais artefatos é pensar em seus usos e, em especial, o modo como foram apropriados no universo do funk, apontando de que forma os diferentes recursos se articulam à estética do gênero, seu modo de fruição nos bailes, bem como a aspectos mercadológicos.

Capítulo 1 – O funk carioca

Este capítulo se reserva à exposição do objeto pesquisa, e divide-se em três partes. A primeira tem como proposta retomar o debate tornado central no funk, no que se refere aos estudos acadêmicos. Notadamente, destaca-se o estudo seminal de Vianna (1988) e os muitos desdobramentos que daí decorrerem. O objetivo, ao recobrar tal discussão, apresenta-se de maneira dupla: por um lado, proponho desconstruir a unicidade criada em torno do funk, este entendido enquanto objeto de estudo percebido, fundamentalmente, a partir da categoria de análise “identidade”. Cabe salientar que esta noção se mostra bastante cara às ciências sociais e, em particular, à antropologia. Contudo, a problemática da identidade cultural não serve de guia na presente análise do funk, uma vez que me proponho abordar sua dimensão musical.

Por outro lado, e este constitui a segunda parte do capítulo, o estudo de Vianna e dos autores que se debruçaram sobre a temática do funk serão percebidos aqui enquanto marcos centrais na postulação de um universo social nascente (HERSCHMANN, 1997, 2000; FACINA, 2009, 2010; LOPES, 2010). Seguindo por este viés, apresento uma breve revisão da bibliografia que tratou do tema para dela extrair aspectos centrais do funk problematizados anteriormente.

Na parte final, submeto minha proposta de abordagem do funk, cujo enfoque se dá nas práticas musicais dos agentes produtores do gênero mediadas por um determinado conjunto de tecnologias, a serem descritas no quarto capítulo. Através da observação dessas práticas busco compreender os principais aspectos estéticos e mercadológicos do funk articulados a mecanismos de diferenciação e disputas entre seus agentes produtores. Ao optar por esta linha, tenho o objetivo de inserir a presente pesquisa entre os estudos citados e de apontar para a urgência de novas perspectivas de análise deste objeto. Neste sentido, parto da inflexão do funk enquanto um gênero musical.

1.1) Do “mundo funk carioca” ao “funk carioca”

O gênero musical funk possui estreita ligação com os bailes promovidos em quadras de clubes esportivos e escolas de samba. Em especial, os de meados da década de 80⁷. Em tal período tem início a apropriação do *miami bass*, subgênero do hip hop cujas bases musicais foram utilizadas nos primeiros anos de produções do funk feitas no Rio de Janeiro. Sobre este contexto específico, Hermano Vianna (1988) nos ofereceu uma pesquisa de caráter pioneiro, contendo dados essenciais sobre a organização social dos eventos, e ainda o histórico do funk e hip em seu local de origem, os Estados Unidos, e da incorporação destes estilos na capital carioca.

Embora o funk carioca – o gênero musical – não estivesse efetivamente consolidado antes da conclusão da etnografia acima mencionada, realizada entre os anos de 1986 e 1987, nela reconhecemos importantes indícios de que sua invenção já se encaminhava. Entre os mais significativos, atenta-se para o aparecimento das primeiras “montagens”, faixas musicais feitas a partir da fusão de trechos das músicas de maior destaque nos bailes. Em paralelo a esta iniciativa de manipulação das músicas pelos discotecários, deve-se considerar a relevante contribuição dos dançarinos durante as festas, com a entoação de refrãos em português em cima das letras cantadas originalmente em inglês, ou nas versões instrumentais, mais comuns nos *setlists* dos DJs (*ibid.*, p.102). Igualmente, na descrição da organização social do “mundo funk carioca”, dois agentes fundamentais para o desenvolvimento do gênero tem seus papéis descritos pelo antropólogo: os discotecários e as equipes de som⁸.

A urgência de tal estudo, intitulado originalmente de *O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos*, se apoiava na estimativa de que 700 bailes promovidos semanalmente na região metropolitana da capital carioca eram frequentadas por cerca de 1 milhão de jovens. Outro dado pertinente para Hermano Vianna, nesse cenário, era o fato das músicas reproduzidas nos eventos, usualmente chamadas de “funk”, não fazer parte do repertório dos programas das principais estações de rádio mais conhecidas na época; tampouco, das festas promovidas na zona sul da cidade. Considerando tais aspectos daquilo que classificou de “mundo funk carioca” no direcionamento de seu foco de pesquisa, em primeiro plano, apresentou o problema da construção das identidades no ambiente metropolitano, junto à importação de uma

⁷ O histórico do baile funk no Rio de Janeiro tem por referencial os “Bailes da Pesada” e “Bailes Black” realizados inicialmente na extinta casa de shows Canecão, em Botafogo, bairro localizado na Zona Sul da cidade, ao fim da década de 1960 e até fins dos anos 1970. Para mais detalhes ver Vianna (1988) e Essinger (2005).

⁸ Acompanhados da figura do MC, cujo papel alcança enorme projeção no início dos anos 1990, formam a tríade de principais agentes do circuito do funk.

cultura musical estrangeira. Em nível secundário, encaminhou uma crítica às teorias da Indústria Cultural, ao observar a discrepância entre a dimensão do hip hop nos bailes suburbanos e o pouco interesse por esse mesmo gênero musical entre os jovens da zona sul.

Aliado ao contraste acima mencionado, o argumento discordante do autor colocava em evidência as limitações de acesso às faixas musicais que embalavam os bailes, publicadas em discos de vinil por pequenos selos musicais dos Estados Unidos, e adquiridos por discotecários e donos de equipe através de uma rede informal de distribuição. Para a submissão do argumento contrário à lógica da Indústria Cultural, sublinhava o fato da existência do mundo funk não se dar através da mediação dos meios de comunicação massivos e fugir ao controle dos fluxos de importação cultural por etapas⁹. Neste sentido, para o autor, o baile funk era um sinal de “desobediência, mesmo que inconseqüente em termos macropolíticos, à determinação do consumo que dizem ser produzida pelas multinacionais do disco em escala planetária” (*ibid.*, p.131). Sintetizando sua perspectiva em relação à mediação cultural na constituição do mundo funk carioca e insistindo na questão da homogeneização cultural, colocou:

Esse estranho consumo de música importada vem, pelo menos (além de fazer a festa), provar uma coisa. Os grandes meios de comunicação de massa estão longe de controlar a realidade cultural de nossas grandes cidades. O mundo funk carioca escapa totalmente do que afirmam as teorias apocalípticas (ver Eco, 1979, principalmente o prefácio) da “indústria cultural”. Muitos autores afirmaram e afirmam que essa indústria estaria produzindo uma realidade cultural homogênea em todos os países, “chegando ao ponto de determinar o consumo” (Adorno & Horkheimer, 1978:172), “com o único fito de arrolhar os sentidos dos homens” (*ibid.*, p. 169).

Além do processo de mediação que possibilitava a existência do “mundo funk carioca” mostrar-se “clandestino”, o modo como o hip hop era consumido nos bailes pelos dançarinos nos clubes suburbanos revelava características próprias. Reconhecendo a especificidade da fruição daquela música nos bailes carioca, Vianna apontou ainda que “a combinação desse tipo de dança, com o tipo de roupa, com o tipo de música, com o tipo de organização das equipes de som e a atuação do DJ só acontece no mundo funk carioca.”¹⁰ (*ibid.*, p. 136).

⁹Ao descrever a ordem a ser obedecida na lógica das etapas da importação cultural, Vianna aponta que “os jovens dos subúrbios do Rio deveriam imitar exclusivamente os jovens da Zona Sul que, por sua vez, já estariam imitando os jovens ingleses ou norte-americanos” (*Op. cit.*, p. 133).

¹⁰O caráter exclusivamente homogeneizante da globalização foi contestado com insistência por Stuart Hall (2000), Nestor García Canclini (1990) e Arjun Appadurai (2001), entre outros teóricos do tema.

Entretanto, maior do que interesse pela questão da mediação na constituição do mundo funk, conforme colocado acima, o antropólogo buscava problematizar o conceito de festa nas sociedades complexas e de identidade no ambiente urbano. Considerando o caráter heterogêneo das cidades e o relativo anonimato de seus habitantes, transitando por diferentes “regiões morais” e assumindo papéis sociais distintos, e tendo por referencial teórico autores como Simmel, Park, Veblen e Wirth, ao frequentar os bailes seu objetivo era o de investigar se ali estaria sendo construída uma identidade funkeira, ou suburbana. Na síntese do escopo de sua dissertação, propôs como questão chave “perceber se a participação no mundo funk constitui um estilo de vida, suburbano ou não, que contamina outros papéis que um indivíduo possa ter ou mesmo possa restringir a liberdade de circulação desse indivíduo entre outros estilos de vida” (*ibid.*, p. 36).

Chamando atenção para a relação entre música popular feita pelos negros norte-americanos e “o processo de construção da identidade étnica desses mesmos negros” (*ibid.*, p. 38), perguntou se tal relação permaneceria inalterada após ser importada para outro local. No caso, o subúrbio do Rio de Janeiro, ao observar que os bailes cariocas eram frequentados majoritariamente por um público negro. Mais tarde, na conclusão de sua análise, afirmou não ser possível reconhecer existência de uma identidade forjada nos bailes segundo os moldes clássicos da antropologia. Se havia uma identidade do dançarino de funk, ou um estilo de vida suburbano, estes seriam caracterizados pela efemeridade e fluidez da própria festa, pois todos seus elementos constitutivos estariam integralmente reunidos apenas na ocasião do baile funk¹¹.

Ainda que fragmentada e compartilhando de elementos presentes em outros estilos de vida, tais como roupas e gírias utilizadas por criminosos, ou passível de associação com outros gêneros musicais, sobretudo o pagode (*ibid.*, p. 135), a identidade no funk foi retomada com recorrência em estudos posteriores. Enquanto categoria de análise serviu de referencial para se pensar sobre sociabilidade, violência urbana, territorialidade e representação midiática, após a consolidação do estilo já em sua versão carioca (HERSCHMANN, 1997; HERSCHMANN, 2000, HERSCHMANN & FREIRE FILHO, 2003). A seguir, retomarei de maneira sucinta parte das pesquisas subsequentes à etnografia citada acima.

¹¹Entre os agentes cujo o cotidiano estava diretamente atrelado ao mundo funk, reconheceu somente o restrito grupo de donos de equipes de som e discotecários, encarregados diariamente de promover os bailes, providenciando os meios necessários para tal.

Em *Abalando os anos 90*, coletânea organizada por Micael Herschmann (1997), encontra-se uma série de ensaios dedicados à discussão da relação entre as culturas juvenis hip hop e funk, a identidade dos indivíduos que delas participam e a violência urbana nas metrópoles brasileiras. Nos textos, tais expressões musicais servem de referencial para a reavaliar as junções entre Estado, sociedade e indústria cultural, não somente no âmbito local das principais capitais brasileiras, mas para compreender fenômenos análogos das metrópoles globais. Para os autores, a relevância sociocultural dessas duas manifestações, cujo desenvolvimento se deu expressivamente ao longo da década de 1990, respectivamente nas capitais de São Paulo e Rio de Janeiro, contribuiu para evidenciar o processo de fragmentação de nossa dinâmica social contemporânea. Como reflexo desta perda de unidade, foram observados nos textos dois fenômenos aparentemente contraditórios, porém, articulados no argumento dos autores. O primeiro consiste na projeção das figuras do rapper e do funkeiro pela grande mídia, a partir da veiculação de notícias onde tais agentes foram recorrentemente associados à criminalidade. O segundo nos mostra que, a despeito da marginalização promovida pelos principais veículos de comunicação das capitais mencionadas, estas mesmas figuras despertaram fascínio entre uma significativa parcela da juventude brasileira, que aparenta haver encontrado na sociabilidade e nos estilos de vida do hip hop e funk formas fundamentais de expressão e comunicação (*ibid*, p.8).

Na linha dos estudos culturais e de mídia, que desde a década de 1960 vem debatendo criticamente a representação de diferentes identidades sociais – de etnicidade, classe, gênero, sexualidade, etc –introduz-sea discussão do conceito de demonização e sua articulação à noção de pânico moral no caso específico do funk (HERSCHMANN & FREIRE FILHO, 2003). Nesta direção, para além do espaço dos bailes, a representação midiática do funk serviu de objeto de análise para se explorar o processo de estigmatização da identidade dos chamados “funkeiros”. Em tal processo, tem destaque o incidente conhecido pelo nome de “arrastão”, ocorrido em 1992 nas praias de Copacabana e Ipanema.Sua veiculação na imprensa serviu para que o evento fosse tomado como marco no processo de demonização dos jovens frequentadores dos bailes e para o desencadeamento do pânico moral entre as camadas médias da capital carioca (HERSCHMANN, 1997, 2000; HERSCHMANN, FREIRE FILHO, 2003).Com o objetivo de por a prova "as potencialidades e as limitações do modelo analítico do pânico moralpara a abordagem crítica das representações midiáticas do movimento funk

carioca" (2003, p.8), foi colocado em evidência o caráter estigmatizante da veiculação de tal manifestação, finalmente, interpretada enquanto uma prática social desviante. Cabe ressaltar que as noções de pânico moral, demonização e estigma são categorias bastante caras à corrente sociológica concentrada nos estudos sobre desvio.

Conforme destacados estudos citados, a representação midiática do funk se apresenta de maneira contrastiva, ao revelar oscilações entre a demonização e glamourização. Em especial, devido ao breve êxito no mercado fonográfico experimentado por alguns cantores e DJs e a popularidade do gênero entre a juventude das camadas médias brasileiras, a partir da segunda metade da década de 1990. Esta ambiguidade tornou-se manifesta ao se observar que os mesmos canais de comunicação que representaram os funkeiros enquanto sujeitos “endemoniados” serviram de espaço para sua projeção positivada. Como exemplo mais representativo deste paradoxo, temos o papel de “embaixatriz do funk” atribuído à apresentadora de Xuxa, com o destaque de DJs e MCs de funk no quadro musical “Xuxa Hits”, transmitido pela TV Globo, emissora pertencente à mesma organização midiática que noticiou o baile funk como prática criminosa e colaborou para a demonização de seus participantes (HERSCHMANN, 1997).

Outro estudo focado na construção identitária no funk e representação midiática de seus participantes é o de Adriana Lopes (2010). Partindo da análise do conteúdo de um conjunto de reportagens publicadas, em especial, pela mídia impressa, a linguista explorou o caráter “exótico” e “bárbaro” atribuído ao funk, percebendo-o como um mecanismo de discriminação racial. Após este exame, se ocupou em investigar as letras cantadas por MCs tornando-as como uma espécie de “resposta” à posição social de subalternidade e meio para a construção da identidade desses sujeitos. Em sua linha de pesquisa, parte do conceito da identidade social enquanto uma performance política de linguagem. Assim, considera os atos de fala dos MCs enquanto definidores dos significados de raça, gênero e território no universo do funk.

Entre outras reflexões presentes no mesmo estudo, nos deparamos com a discussão do mercado fonográfico funk, a especificidade da noção de tradição no “ritmo”¹², ou sua ausência, em paralelo ao movimento de politização empreendido pela

¹²Ao longo da pesquisa realizada para esta dissertação, a palavra “ritmo” foi amplamente utilizada pelos informantes entrevistados. Apesar do termo ser encontrado nas pesquisas de Adriana Lopes e Adriana Facina, optamos pela categoria de gênero musical. Compreendemos o conceito de ritmo enquanto

APAfunk – Associação de Profissionais Amigos do Funk – em parceria com intelectuais e políticos¹³. A linguista discorre ainda sobre o suposto feminismo exercido por mulheres MCs no funk, destacando o aspecto político da apropriação do discurso das letras de “funk putaria”, a partir do ano de 2001¹⁴. Em sua abordagem das questões de gênero no funk, as performances masculinas e femininas igualmente servem de referencial para o desenvolvimento de sua análise.

De modo análogo à Lopes, Adriana Facina se mostra politicamente engajada com o funk e opta por estender seu campo analítico da representação do funk nos meios de comunicação para as políticas públicas direcionadas a esta manifestação cultural. Em particular, explora a proibição dos bailes promovida pelos órgãos de segurança pública do Rio de Janeiro (2009; 2010). Em seu argumento, as motivações para a interdição dos eventos ligados ao funk pelo poder público teriam como ponto de partida os critérios de “classe social” e “cor/raça”, pois deles participam grande parte dos jovens residentes das favelas e da região periférica carioca. Nesta perspectiva, a antropóloga identifica a juventude funkeira no Rio de Janeiro como “preta”, ou “quase preta”, pobre e favelada, e, por fim, a aponta como alvo no processo de criminalização da pobreza¹⁵ por nossos governantes.

Como marco deste fenômeno, aponta a CPI organizada em 1995 com o objetivo de investigar denúncias de mortes nos “bailes de corredor”¹⁶, em paralelo às acusações de associação entre o tráfico de drogas e os organizadores das festas dedicadas ao funk. A respeito das dificuldades impostas pelo governo através da legislação para a concessão de autorizações para realização de bailes funk e a dificuldade de cumprimento de todas as normas de segurança exigidas¹⁷, Facina as interpreta como um mecanismo de

intervalos de tempo da música. Tal gênero, sem dúvidas, possui variações de ritmo, mas não se encerra em tal categoria classificatória.

¹³ O marco da politização do funk se constitui na publicação da Lei 5.544/09, em 1º de setembro de 2008, cujo texto define o funk enquanto movimento cultural. Sua escrita teve colaboração dos deputados Marcelo Freixo e Chico Alencar, além de intelectuais como Adriana Facina e a própria Adriana Lopes, junto ao presidente da APAfunk, o MC Leonardo.

¹⁴ Neste ano ganha visibilidade a MC Tati Quebra-barraco, cujas letras explicitam suas preferências sexuais.

¹⁵ Para a autora tal processo constitui parte do paradigma do Estado Penal, conforme a conceituação de Loïc Wacquant (WACQUANT apud FACINA, 2009).

¹⁶ Nos “bailes de corredor” os frequentadores se dividiam em “lado A” e “lado B”, formando um corredor, e, com o apoio de seguranças, se estabelecia um confronto violento com o lado adversário.

¹⁷ No momento de escrita desta dissertação, observa-se no Rio de Janeiro a proibição de bailes funk em comunidades ocupadas pelas Unidades de Polícia Pacificadora, conhecidas pela sigla UPP. As implicações mercadológicas das proibições serão apontadas no segundo capítulo.

inviabilização do funk e aponta como o problema da segregação dos bailes ao espaço das comunidades.

Retomando a questão da mediação cultural no desenvolvimento do funk carioca a partir da incorporação do funk norte-americano e do hip hop no Rio de Janeiro, estas duas últimas autoras apresentam a diáspora africana como hipótese. A partir desta perspectiva, respondem à questão inicialmente colocada por Vianna sobre o interesse de suburbanos e favelados pela música negra norte-americana das décadas de 1970 e 1980. Conforme sublinhou o antropólogo, e destaca Lopes (2010, p.28), a música escolhida para embalar os bailes suburbanos não foi procurada no Paquistão ou na Indonésia, mas na cultura afro-americana. Entretanto, diferente da perspectiva inicial proposta pelo antropólogo, não seria a origem ancestral africana comum simbolicamente definidora da “diáspora africana e sim um compartilhamento de experiências marginais e subalternas” (*ibid.*, p.29). Nesta linha de pensamento, Lopes compreende a incorporação do hip hop na configuração do mundo funk carioca a partir da semelhança entre “territórios urbanos que são marcados por formas similares, mas não idênticas, de racismo, pobreza e segregação espacial” (*idem*).

Apesar destas abordagens sobre a mediação cultural no funk, primeiramente feita por Vianna (1988) e retomada por Lopes (2010) e Facina (2009), de fato, tal discussão serve de pano de fundo para o debate sobre a identidade cultural. Ao atentarmos para as pesquisas elaboradas a partir da grande dimensão que o funk carioca toma nos primeiros anos da década de 1990, a recorrência da questão identitária articulada ao consumo do gênero em bailes e programas de rádio nos mostra um interesse acadêmico restrito às questões sociologizantes. Conforme os argumentos explicitados acima demonstram, de modo geral, nas análises sobre o funk a estigmatização deste universo se mostra como referencial elementar. Também, nos estudos mediáticos, novamente o observamos enquanto uma prática social desviante a partir do tratamento conferido pela mídia sobre o tema. Neste sentido, a valorização do funk enquanto elemento constituinte de uma identidade cultural juvenil da favela, em oposição ao “asfalto”, estigmatizada pela sociedade carioca e pela grande mídia, acaba por encobrir outras perspectivas de análises capazes de revelar novos e importantes aspectos do tema. Contudo, apesar de reconhecer a pertinência e relevância de tais estudos, tendo em vista a gravidade dos problemas neles discutidos, submeto o argumento de que tais abordagens sejam, no presente momento,

insuficientes para nos revelar outras dimensões do funk e, em particular, a dimensão musical propriamente.

Em direção oblíqua a tal perspectiva, encontramos duas abordagens direcionadas aos aspectos estéticos do funk (MIZRAHI, 2006; 2010). A partir da etnografia realizada nos bailes promovidos no Clube Boqueirão do Passeio, localizado na região central da capital carioca, Mylene Mizrahi nos fornece uma profunda observação da indumentária e performance dos dançarinos de funk (2006). Enfocando as relações entre roupa, corpo e dança no baile funk, a antropóloga realizou uma reflexão sobre o vestuário nos bailes, pensando-o para além de um conjunto de escolhas arbitrárias de seus usuários, imersos num determinado sistema simbólico. Para tanto, debruçou-se sobre as características materiais do vestuário feminino e masculino, tomando as peças de roupa por artefatos dotados de agência. Ao seguir por este viés, desenvolveu sua análise distanciando-se do dualismo entre pessoas e não-pessoas, com o objetivo de explorar a impossibilidade de dissociação do indivíduo e objeto¹⁸.

Deslocando seu foco de pesquisa do espaço dos bailes para o gênero, mais recentemente, concentrou-se na estética da criação musical e dos investimentos corporais no funk, com o objetivo de explorar como tais ações estão a serviço da conectividade (2010). Ao tomar a produção do estilo por objeto, ateu-se às convenções que permeiam as atividades de seus agentes produtores, a partir do estudo de caso do MC Mr. Catra. Neste segundo trabalho etnográfico, acompanhou as atividades do mesmo durante as apresentações ao vivo, em seu âmbito doméstico, bem como no estúdio Sagrada Família, local onde, em parceria com seu DJ e outros colegas MCs, compõe, produz e grava suas faixas musicais¹⁹.

Menos interessada no conteúdo semântico das letras, ao deter-se à produção do funk seu objetivo foi o de extrair a lógica abstrata a reger sua criação. Por este viés, privilegiou a musicalidade do funk carioca, em detrimento das narrativas presentes nas letras. Apesar de adotar esta linha teórico-metodológica, esclareceu que “não se trata de afirmar que as palavras não agem ou que as letras das músicas não possuem significado

¹⁸Entre os elementos observados, tem destaque a calça de moletom elástico da marca feminina Gang, amplamente utilizada pelas mulheres presentes nos bailes funk entre o fim da década de 1990 e início dos anos 2000. Para mais detalhes, ver *Figurino funk: uma etnografia sobre roupa, corpo e dança em uma festa carioca* (2006).

¹⁹ Conforme relata a autora, a gravação das letras cantadas também é comumente feita ao vivo, nas apresentações do cantor (*Op. cit.*, 2010 p. 77).

nem conexão com o social e a realidade.” (*ibid.*, p.183). Em outra direção, sua tese se desenvolve a partir do argumento da não proeminência da palavra na estética do funk. Em especial, esta premissa toma como referencial as faixas denominadas de “montagem”, compostas por fragmentos de sons de origens diversas, modulados pelos DJs através de *samplers* e softwares de edição musical.

Outra importante discussão presente em sua tese recai sobre o estatuto da arte no caso do funk. Interessada nas convenções que permeiam o trabalho de DJs e MCs de funk, sublinhou a necessidade de circulação imediata da produção artística para problematizar a inflexão da noção de autonomia no gênero. Em contraposição ao sentido de tal noção na acepção das belas artes, a antropóloga colocou:

Se a definição de artista ocidental é exemplar do modo como é conceitualizada a pessoa individual no Ocidente, e é caracterizada pela liberdade total de invenção que possuiria o criador único e soberano da obra de arte, proprietário exclusivo de algo que pertence ao domínio do extraordinário, no ambiente Funk a arte é autônoma, mas não o artista. A arte, para ser arte, de acordo com o artista Funk, precisa circular, ser consumida e romper a barreira do extraordinário. (*ibid.*, p. 91)

A circulação do funk, conforme explora a mesma autora, e iremos retomar no terceiro capítulo, se imbrica fundamentalmente com a produção musical do gênero. Tal aspecto do circuito do funk foi tratado de modo conciso em artigo (SÁ, 2007). Nesta breve análise sobre a construção genérica do funk, efetuada inicialmente através da circularidade cultural do *miami bass*, encontram-se resumidamente discutidos os três marcos principais de sua história²⁰. Centralizado na articulação das noções de gênero e cenas musicais, o argumento desenvolvido nos sugere pensar o funk enquanto uma vertente de música eletrônica popular brasileira, comparável, por exemplo, ao *drum 'n bass* feito por DJs brasileiros²¹. Tendo em vista o cosmopolitismo e a globalização dos gêneros musicais nas culturas juvenis, no texto é enfatizada a ideia de que são nas cenas locais onde os gêneros são apropriados, se hibridizam, e podem adquirir novas sonoridades e significados distintos. Nesta perspectiva, a fluidez das fronteiras dos gêneros musicais, bem como as sutilezas que caracterizam o processo de valoração no

²⁰De acordo com a autora, a construção genérica do funk seria marcada, primeiramente, pelos bailes durante a década de 1970, onde anos mais tarde vertente do hip hop denominada de *Miami Bass* conquistou sucesso. Num segundo momento, tem destaque a produção local do funk, com letras cantadas em português e feita por DJs cariocas. Por último, Sá observa a presença do gênero em espaços como casas noturnas frequentadas pela classe média, desfiles de moda, novelas e até mesmo em festivais de música internacional.

²¹ Os DJs Marky e Patife figuram como principais discotecários brasileiros do subgênero *drum 'n bass* na cena nacional e internacional de música eletrônica (*idem*).

universo da música popular, mostram-se como fenômenos mais relevantes a serem observados do que a tentativa de engessá-los, a partir da fixação de padrões.

Alinhando-me às análises que exploram o funk a partir de sua dimensão musical e buscando avançar nas discussões sobre o tema em sentido amplo, proponho abordar as práticas musicais de seus agentes produtores mediadas pelo conjunto de aparatos tecnológicos necessários à produção e circulação do gênero. Neste sentido, reitero a urgência de um estudo concentrado nas apropriações tecnológicas efetuadas no desenvolvimento do gênero. É necessário colocar que não há a pretensão de encerrar o conjunto de questões que se pode retirar desta chave analítica. Almejo, a princípio, dar mais um passo no avanço da pesquisa sobre o funk, e nos estudos de som e mídias, iluminando os principais aspectos de seus modos de produção.

Para tanto, a categoria gênero musical será adotada como referencial para a análise do funk. Utilizada inicialmente como meio de classificação das obras musicais comercializadas pela indústria fonográfica, os gêneros musicais serviram inicialmente à indústria fonográfica para otimizar a venda seus produtos. Apesar de sua ligação com o mercado de discos, o termo foi incorporado nos campos de estudos da musicologia e sociologia (BLACKING, 2007; FRITH, 1998) e tem se oferecido como rico objeto de discussão também na área da comunicação social e estudos de mídia. A princípio, gênero musical seria “(...) um modo de definição da música em relação ao mercado, do potencial mercadológico presente na música” (FRITH, 1998, p.76).

No Brasil, a categoria gênero musical tem sido com recorrência por Jeder Janotti Jr. no desenvolvimento de trabalhos sobre a música popular massiva (2003b; 2004). Com o intuito de desnaturalizar a crença de que a categorização de artistas e bandas por estilos seria simplesmente algo dado pela indústria cultural, e a serviço da mesma, Janotti explora a classificação genérica como um elemento essencial para a apropriação da música pelo público. Neste sentido, reconhece a rotulação da produção musical como uma necessidade de seus consumidores, isto é, como uma espécie de recurso para organização dos afetos diante da variada oferta de produtos culturais.

A postulação de suas observações sobre o estudo dos gêneros para a análise da música popular massiva se desdobra em três campos fundamentais: a) as regras econômicas presentes nos âmbitos da produção, circulação e do consumo; b) as regras semióticas referentes à produção de sentido a partir de uma música; e, finalmente, c) as

regras técnicas e formais que compõem propriamente a estética de determinado gênero (JANOTTI, 2003).

A fim de me acercar à dimensão musical do funk, proponho explorar as regras econômicas e formais do gênero, a partir da disposição do panorama de tecnologias empregadas no funk. Nesta direção, ofereço no terceiro capítulo uma descrição do circuito cultural do funk, bem como os aspectos de seu mercado, enquanto no quarto capítulo coloco em evidência parte das regras formais do funk, através das falas de discotecários. Tendo em perspectiva os limites do trabalho e do tempo para a execução da pesquisa, não será analisada a dimensão do consumo do funk. Assim, as regras semióticas não serão contempladas, no sentido de explorar a significação deste gênero para o público.

Capítulo 2- Breve discussão teórica e metodológica

Este capítulo consiste numa breve discussão teórica e metodológica da presente pesquisa. A primeira parte conta com a exposição dos procedimentos adotados para se chegar ao funk, a partir da descrição da entrada em campo, iniciada no mês de outubro de 2010 e finalizada em dezembro do ano de 2011. Durante este período foram realizadas as entrevistas com a tríade de agentes que denomino de “produtores” do funk, cujas vozes serão trazidas nos capítulos III e IV. São eles DJs, donos de equipes e MCs. Conforme será visto mais adiante, as informações obtidas nesta fase ocupam grande parte deste trabalho e constituem, possivelmente, sua maior valia.

Na segunda metade do capítulo, são apresentadas as correntes bibliográficas utilizadas na delimitação do escopo da pesquisa, junto ao remetimento das questões centrais que norteiam o recorte adotado. Num sentido amplo, o interesse recai na articulação entre as apropriações de tecnologias ligadas à música no funk e à formação do circuito de produção, circulação e consumo do gênero. Para refletir sobre os depoimentos dos informantes, nos valem de uma leitura transdisciplinar, com ênfase em autores dos Estudos de Som (THEBERGÉ, 1997, 2004), da Sociologia (BECKER, 1982), Antropologia (APPADURAI, 2001) e pesquisadores da Comunicação (JANOTTI, 2010; STRAW, 1991).

O trabalho de campo com observação participante foi desenvolvido a partir de idas a bailes funk promovidos em três tipos de espaço: clubes, comunidades e casas de show. Nos eventos, a atenção estava direcionada às performances dos DJs, ao tipo de equipamento utilizados por estes e, finalmente, à estrutura de sonorização disponível. Além das festas, a parte investigativa contou com visitas a estúdios exclusivos à

produção musical de funk, local onde ocorreram as entrevistas com DJs²². Um importante ponto de encontro foi o restaurante localizado na Praça da Bandeira, onde reuniam-se donos de algumas das principais equipes²³ de som da capital carioca. O programa Funk Nacional, apresentado durante a semana na Rádio Nacional, também serviu de espaço para observação de performances de MCs, DJs, e para estabelecer contato com os três tipos de agente. A entrada na rede de informantes acessada, é necessário destacar, se deu através da antropóloga Alexandra Lippman²⁴, durante sua estadia no Rio de Janeiro, para a realização de trabalho de campo para doutorado. Diferente de outras análises nas quais o território, ou o conteúdo semântico das letras de funk, são tomados como referencial, a carreira profissional dos entrevistados serviu de parâmetro para sua escolha. Assim, a eleição dos agentes foi pautada pela relevância de sua posição no circuito do funk. Alguns, há pelo menos duas décadas, integram profissionalmente o circuito. Outros, alcançaram visibilidade na cena mais recentemente, já na década de 2000.

Ao longo do percurso do trabalho de campo, em primeiro lugar, foi privilegiado o contato com os DJs e, em menor medida, com os donos de equipe de som. A opção por concentrar diálogos especialmente com os DJs se justifica pelo enfoque da pesquisa estar direcionado às tecnologias e aos modos de produção e circulação do funk e, por conseguinte, ao fato da atividade profissional destes estar diretamente ligada a tais esferas do circuito do gênero. Em segundo lugar, foram priorizadas entrevistas com donos de equipes de som. Importante destacar que, em sua maioria, os fornecedores da estrutura sonora dos bailes já foram discotecários no passado e possuem, ou possuíram, selos para o lançamento de discos ou CDs de funk. Neste sentido, suas falas contribuíram não apenas para a contextualização do que envolve sua ocupação profissional no funk, sendo capazes de trazer, também, informações relevantes sobre o passado dos discotecários. O contato com MCs se deu de modo mais restrito, devido à sua atuação na produção e difusão do gênero não se dar fundamentalmente pelo domínio

²² Nos casos dos DJs Batata, Duda da Cidade de Deus e Alex MPC, as entrevistas foram realizadas em seus estúdios domésticos. Em estúdios considerados profissionais, ocorreram as entrevistas com Batutinha nas dependências da equipe Furacão 2000, localizada em Irajá; e com Grand Master Raphael, em Vila Valqueire.

²³ Tais encontros foram transferidos do Beco da Sardinha em 2011, local mencionado como principal ponto de encontro entre donos de selos, equipes de som e DJs para o acerto de datas e venda apresentações de MCs durante os anos 1990 (ESSINGER, 2005). Entre os presentes, estavam os proprietários das equipes Espião, A Coisona, Duda's, Curtisom Rio e Chatubão Digital.

²⁴ Alexandra Lippman pesquisou as políticas de propriedade intelectual e direito autoral no funk durante o curso de doutorado na Universidade da Califórnia Irvine.

de aparatos tecnológicos, mas pela composição de letras e apresentações²⁵. Seus depoimentos, entretanto, forneceram dados sobre a atual configuração do mercado do funk, conforme veremos no capítulo três.

Para cumprir a tarefa de mapear o panorama de tecnologias apropriadas no funk, para a construção da presente análise, a questão chave colocada nas entrevistas se referia aos meios utilizados nas práticas musicais dos discotecários; quais as razões que pautam a preferência por determinada ferramenta, de que maneira influenciam as características estéticas da produção e o mercado do gênero. Neste recorte, foi investigado o seguinte conjunto de tecnologias:

- a) as mídias sonoras: suportes físicos de armazenamento da música – discos, fitas cassete, *mini disc*, CDs;
- b) reprodutores sonoros: aparelhos que reproduzem a música armazenada nas mídias – toca-discos, toca-fitas, *mini disc*, *players* de CDs, computadores;
- c) produção fonográfica: samplers, teclados, baterias eletrônicas, computadores;

As orientações norteadoras da eleição dos diferentes dispositivos, em primeiro plano, foram capazes de revelar diferentes aspectos estéticos que assume a música funk e do mercado que se constitui em torno do gênero. Entretanto, no decorrer das entrevistas, as justificativas para a escolha dos aparatos utilizados pelos diferentes informantes se mostraram, de maneira mais complexa, enquanto um mecanismo de diferenciação, no qual o caráter de novidade e potência das tecnologias adotadas são extremamente valorizados.

Ao optarmos por esta chave analítica, concentrada nas tecnologias do funk, nos guiamos pela premissa de Thebergé (1997) apoiada na defesa de que o fazer musical teria se convertido numa atividade de consumo de tecnologias. De maneira mais radical, do consumo de sons pré-gravados. Tal proposição foi aprofundada em *Making Music: consuming Technologies*, obra na qual o autor discute a gama de problemas engendrados a partir da ubiquidade de tecnologias nas atividades profissionais de músicos. Para além do impacto das altas tecnologias no fazer musical, seu argumento se desenrola pela percepção destas como um tipo específico de produto a ser consumido e como parte de um fenômeno de consumismo, iniciado no fim do século XX. Nesta análise sobre o

²⁵ A exceção do microfone o MC não se vale de nenhuma tecnologia para exercer sua atividade artística no funk.

papel das tecnologias na produção da música popular, o autor enfoca as indústrias que sustentam essas tecnologias, as mídias que as promovem, e os sentidos que tais ferramentas tem para os músicos. Entre os dilemas apontados, a partir da etnografia realizada para o mesmo livro, a questão da homogeneização da estética da música popular se mostra central.

A problemática da homogeneização estética e cultural, entretanto, não é exclusiva ao campo da música e se mostra como pedra de toque entre os autores que se debruçaram sobre o processo de globalização. Para Arjun Appadurai, a disseminação global dos mesmos objetos, recursos, ou produtos culturais, não teria um efeito homogeneizador, conforme defendido nas críticas aos efeitos globalização, uma vez que estes são incorporados em contextos socioculturais distintos, mais precisamente, em mundos imaginados específicos e variados (2001). Referindo-se à intensidade e velocidade das interações globais, Appadurai afirma que tão rápido como as forças das distintas metrópoles conseguem penetrar em outras cidades, imediatamente são “aclimatadas” e nacionalizadas. Isto valeria tanto para os estilos musicais, como para o terrorismo, os espetáculos, entre outras categorias comentadas pelo autor (2001, p.45).

Para pensar sobre a relação entre o fluxo das tecnologias e dos produtos culturais na globalização, trazemos o conceito de paisagem mediática do mesmo autor. A partir deste termo, o antropólogo indiano faz referência tanto à distribuição do equipamento eletrônico necessário para a produção e disseminação de informação (jornais, revistas, canais de TV, estúdios de cinema, etc.) disponível atualmente para um número crescente de interesses públicos e privados por todo o mundo, como também ao conteúdo de imagens transmitido por esses equipamentos (2001, p. 48-49). Apesar do autor se referir a um repertório de imagens em sua conceituação, propomos aqui uma inflexão da ideia de paisagem mediática a fim de incluir o repertório de sonoridades e, desse modo, podermos refletir à luz do mesmo conceito sobre a relação entre a chegada dos equipamentos necessários para produção do *hip hop* norte-americano no Rio de Janeiro e o surgimento do funk carioca.

Inspirado em Appadurai, Paul Thebergé (2004) argumenta que pensar a música a partir da ideia de paisagem mediática nos direciona ao entendimento tanto da produção musical das indústrias fonográficas estabelecidas em escala global, quanto da produção de grupos autônomos e regionais. Inserido na organização industrial capitalista, o novo mercado de instrumentos musicais e dispositivos para a reprodução da música gravada se desenvolve, especialmente, pautado pela inovação técnica e voltado para a potência

dossos extraídos e ainda sob a noção de “alta fidelidade”²⁶. Apesar do aparente poder e diversidade dos novos instrumentos musicais e recursos para gravação, o limite da série de sons feitos a partir de sintetizadores e baterias eletrônicas forçam os músicos a compor música num estilo particular. Seria justamente esta limitação de recursos e o emprego indiscriminado de tais ferramentas as razões elementares para a questão da homogeneização estética.

O estudo de caso de Thebergé (1997) se desenha entre as décadas de 1970 e 1980, período em que as tecnologias de microprocessador são pela primeira vez introduzidas no design de teclados eletrônicos. Com o advento do MIDI – *musical instrument digital interface* – tanto o mercado quanto a natureza da produção de música eletrônica são completamente reorganizados, sobretudo entre os anos de 1983 e 1988, época considerada pelo autor como divisor de águas no fazer da música popular. É a partir deste período, o autor localiza o encaminhamento de críticas incisivas sobre as implicações estéticas das tecnologias na música. Conforme observa, se até meados da década de 1950 a utilização de aparatos tecnológicos na música estava no nível do experimentalismo da vanguarda, com a música eletroacústica, sua apropriação pela música pop passa a ser percebida negativamente, sobretudo com a “invasão” do gênero musical conhecido como *disco*, ao fim da década de 1970.

Além da homogeneização estética, outro problema a se inaugurar em tal contexto consiste na possibilidade de se fazer música sem o domínio técnico de um instrumento musical, mas através de “máquinas”. Assim, a dispensa da habilidade artística acaba por forçar as fronteiras do conceito de música e desloca, criticamente, o papel do músico enquanto artista²⁷. A crescente aplicação de tecnologias no âmbito da produção musical introduz, neste esteio, tensões nas convenções que pautam a atividade do músico e carrega não apenas problemas conceituais, mas também de ordem econômica (BECKER, 1982; THEBERGÉ, 1997).

²⁶Entretanto, conforme aponta Thebergé, se até meados do século XX a dificuldade era a de conseguir captar o mais fielmente possível o som “ao vivo”, com asofisticação das técnicas de gravação em estúdio, no Pós-Guerra, a lógica da “alta-fidelidade” acaba por se inverter. Assim, no novo paradigma, o desafio do músico converte-se em reproduzir ao vivo o som registrado em estúdio. Importante notar que a partir deste momento a figura do produtor musical ganhastaque e o domínio dos recursos dos estúdios passa a ser da competência dos músicos, assim como interpretar uma obra musical, ou ainda afinar um instrumento musical acústico (1997).

²⁷Tal questão, entretanto, não consiste num problema novo nas discussões sobre a autenticidade da atividade artística, tendo sido brilhantemente teorizada por Walter Benjamin (1985), no célebre texto sobre o estatuto da obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica.

Analisando o contexto industrial da “revolução” em marketing e design de instrumentos musicais, na segunda metade do século XX, o autor aponta para mudanças drásticas nos estilos musicais e gostos. Por fim, os avanços no design técnico e marketing acabaram por transformar instrumentos eletro-acústicos, tais como, guitarra elétrica, sintetizadores, processadores de sinal, teclados, e experimentos da engenharia, naquilo que deve ser observado como “os mais característicos instrumentos de nosso tempo”.

Uma investigação sobre as forças que contribuíram para tal transformação deve incluir tanto um entendimento daquilo que hoje constitui uma “necessidade musical” genuína quanto um entendimento de experimentações técnicas parcialmente como força motriz por detrás do desenvolvimento de novas tecnologias. Nem as “necessidades musicais” nem os experimentos de eletro-engenheiros, contudo, podem ser separados das forças do mercado, como da exigência industrial de novos produtos e da influência contemporânea da propaganda para a formação de demandas dos consumidores. Um exame da dinâmica do comércio de instrumentos musicais – seu caráter específico, problemas econômicos, e estratégias de marketing – e o papel das inovações técnicas dentro desta indústria devem ser considerados um importante elemento no contexto no desenvolvimento e adoção de novas tecnologias musicais (*ibid.*, p. 18).

Voltando ao caso específico do funk, o consumo de tecnologias atravessa as três esferas de seu circuito. Na primeira, se imprime duplamente produção fonográfica do gênero no espaço dos estúdios feita em baterias eletrônicas, *samplers*, teclados e computadores. Na segunda, temos reprodutores musicais e suportes de armazenamento sonoro servindo à atividade de discotecagem que, como em outras vertentes de música eletrônica, se apresentam enquanto instrumentos musicais. Na terceira e última esfera, ainda no âmbito dos bailes, as tecnologias de amplificação são fundamentais para a maneira específica de consumo do funk no ambiente dos bailes.

Para Howard S. Becker (1982) o caráter artístico de um objeto não deve ser lido por suas características estéticas, mas através das convenções acordadas entre artista e público, nas quais são especificados direitos e obrigações de ambas as partes. Em sua argumentação, o conceito da convenção artística se mostra útil para diversas disciplinas, como musicologia ou história da arte, por explicar a habilidade dos artistas em produzir obras que evocam uma resposta emocional do público. Isto é possível na medida em que artista e público compartilham conhecimento e experiência com as convenções invocadas que fazem a obra de arte produzir um efeito emotivo, ou seja, compartilham

da mesma cosmovisão onde se organizam afetos (1982, p.30). De maneira sucinta, para Becker, o mundo artístico consistiria em todas as pessoas cujas atividades são necessárias para a produção de trabalhos característicos que esse mundo define como arte. Assim, os julgamentos estéticos seriam um fenômeno típico da atividade coletiva na qual a interação de todas as partes envolvidas produziria um senso compartilhado do valor do que é feito coletivamente.

Nesse sentido, e buscando lançar mão dos termos do autor, no mundo funk a convenção artística estaria fortemente conectada aos recursos de sonorização dos bailes e pirotecnia de responsabilidade das equipes, assim como a sensibilidade dos DJs em fazer o público dançar, através da escolha do repertório musical e da habilidade de manipulação dos aparatos de reprodução sonora. As tecnologias se inserem então como categoria cara ao universo funk, muito evidente nos *slogans* das equipes de som como, por exemplo: “Cashbox: O som acima do normal” e “Viashow Digital HD: onde a tecnologia supera a tradição”. Assim, o alto volume do som emitido pelo *paredão* de caixas nos bailes e a tecnologia, sua rápida modernização e obsolescência, se revelam como elementos de disputa entre os principais agentes do funk, através dos quais se almeja legitimidade e a conquista do público.

No que tange à influência do comportamento dos dançarinos nos bailes para a “invenção” do funk carioca, cabe destacar as noções de “performance” nas práticas ligadas à música proposta por Frith (1998). O argumento central do sociólogo inglês em *Performing rites: on the value of popular music* é o que a fruição da música popular se dá através de performances. Porém, não somente daquele que executa a música (o intérprete, instrumentista, ou DJ), mas da performance daqueles que ouvem. Conforme o autor, haveriam tipos de escutas distintas e específicas para determinados gêneros musicais, igualmente de acordo com os diferentes espaços onde nos reunimos com a intenção de ouvir música, e ainda conforme os meios que utilizamos para executá-la, ou reproduzi-la. Nesse sentido, a escuta seria por si só uma performance e "para entender como o prazer musical, seu significado, e valoração funcionam, devemos entender como, enquanto ouvintes, nós ‘performamos’ a música para nós mesmos" (*ibid.*, p. 204). Frith entende performance como uma experiência, ou conjunto de experiências, de sociabilidade que acontecem a partir da interação entre indivíduos.

No caso dos bailes funk, é possível interpretar e perceber essa escuta performática corporificada na dança e na “cantoria” dos frequentadores ali presentes. A

excitação do público revela o êxito do trabalho do discotecário, seu talento, como relata Vianna (1988):

Não é possível, segundo o “discurso nativo”, encontrar situações em que o DJ pense que seu trabalho foi muito bom e que os dançarinos é que não souberam apreciá-lo (como acontece com frequência em várias manifestações da arte moderna). Se não há uma interação imediata entre discotecário e público, a culpa é sempre do primeiro. Não existe público “frio” que um bom DJ não saiba como esquentá-lo. Se o DJ não está bem, num “bom dia”, “inspirado”, o baile fracassa, as pessoas não dançam. (*ibid.*, p. 80)

Ainda nas pistas de dança dos bailes da década de 1980, recordamos que a preferência dos DJ's na época era tocar as versões instrumentais das músicas. Isto se deve, por um lado, pelas características materiais dos discos de vinil²⁸, principal mídia sonora utilizada na época. Por outro, pela escolha dos DJs. Na época, ao discorrer sobre a performance do público, o mesmo observa que nos momentos de maior empolgação os dançarinos cantavam refrãos inventados pelos próprios durante as longas sessões de músicas instrumentais. Já, quando soava uma faixa cuja letra era bastante conhecida, tentavam cantar em inglês algo semelhante, ou faziam uma espécie de livre tradução em português. Sobre este aspecto dos bailes o antropólogo destacava:

Sobre os refrãos, duas últimas observações: 1) muitas músicas são cantaroladas “em inglês”. Os dançarinos apenas imitam a sonoridade das palavras da letra original sem entender o sentido do que cantam. É interessante essa necessidade de cantar mesmo o que não se entende. Mas esses fatos são raros, pois a maioria das músicas que fazem sucesso nos bailes cariocas são tocadas em suas versões instrumentais. Os dançarinos inventam refrãos em português para preencher o vazio de tantas músicas sem letra; 2) em alguns bailes (o caso “clássico” é o baile do CPI de Pilares), existem turmas de dançarinos muito unidas, moradores de um mesmo bairro e de uma mesma rua, que atuam na pista de dança como torcidas de futebol no Maracanã. Cada turma tem o seu refrão e uma compete com a outra pelas coreografias mais bonitas. (...) (*ibid.*, p. 104).

Seguindo esta tendência, a faixa *You talk to much* da banda Run-DMC tornou-se “taca tomate”, sendo essas “cantorias” os primeiros passos no processo de ressemantização do *hip hop* no Rio de Janeiro. Outro exemplo é a “Melô da mulher feia”, um dos grandes sucessos de Funk Brasil, cujo refrão era cantado pelas “galeras” dos bailes em versos compostos por palavrões²⁹ e a base musical utilizada era a mesma

²⁸ Do lado A o *mix* com letra cantada, e no lado B, somente a batida da mesma música.

²⁹ Até os dias de hoje tal prática é muito comum no funk, sobretudo com a ilegalidade dos raps chamados de “proibidão”. Em outras situações, na vertente de funk chamada de “sensual”, ou “putaria”, uma versão “light” é editada para tocar nas rádios ou programas de TV, e outra para ser tocada nos bailes. Um exemplo é o sucesso do grupo Avassaladores, intitulado originalmente de “Sou foda”, e atenuado em “Sou brabo”.

de *Do wah diddy* da banda 2 Live Crew, banda de sucesso nos bailes cariocas da década de 1980.

Enfatizamos que, além dos espaços dos bailes, o processo de transformação do *hip hop* em funk carioca esteve também associado à circulação da música reproduzida em programas de rádio. Nos programas transmitidos pela estação Tropical, o DJ Marlboro notou a dificuldade dos ouvintes em pronunciar os nomes músicas em inglês e passou a convidá-los para “batizar” as faixas. Basicamente, ele pedia que ao fim da execução da faixa os ouvintes telefonassem dando um nome para a nova “melô” e aquele que melhor associasse o som do nome da música em inglês, ou do refrão, em palavras da língua portuguesa, ganhava convites para bailes, ou algum outro brinde. Desse modo, Marlboro ajudava aos apreciadores do funk a se aproximarem daquilo que gostavam, mas que a língua se colocava como barreira³⁰. Ainda sobre a apropriação do funk através do rádio, ressaltamos que as faixas transmitidas pelos programas dedicados ao gênero podiam ser gravadas pelos ouvintes que possuísem gravadores de fitas K7 acoplados aos aparelhos de rádio, tendo em vista a dificuldade de acesso a obras, conforme mencionado.

2.1 – A cena do funk

Utilizada amplamente pela crítica cultural, em textos jornalísticos, e até pelo senso comum, a expressão *cena musical* foi problematizada, primeiramente, por Will Straw (1991). Ao debruçar-se sobre as cenas, o pesquisador canadense chamava atenção para as relações de identificação percebidas entre determinados locais e os diferentes gêneros musicais feitos, ou neles consumidos. Seu objetivo em problematizar a noção de cena era o de tornar mais abrangente o campo das práticas sociais atribuídas ao fazer musical. Nesse sentido, para o autor, deveríamos pensar que os movimentos, ou gêneros musicais, trazem consigo não somente os processos de composição, registro e apreciação

³⁰ Em algumas entrevistas que realizei, insisti no assunto com os DJs, perguntando a respeito das motivações para apropriação do *hip hop* e sua transformação no funk carioca. Muitos DJs disseram que era o “caminho natural” de qualquer “ritmo” chegar em outro lugar e assumir as características do local. Mas, numa conversa o DJ Panda da Furacão 2000 me deu outra resposta, justificando que esse processo de nacionalização teria sido uma questão de ordem econômica para a cena funk, pois não se ganhava dinheiro algum com a venda de obras fonográficas, nem com a atividade de produtor musical em estúdio, visto que tudo vinha de fora e o de acesso aos discos era bastante restrito e custoso. As duas explicações me parecem complementares para entender o fenômeno, pois nelas encontramos tanto a dimensão cultural das interações entre os indivíduos no sentido simbólico, e ao mesmo, a dimensão econômica desse universo.

da música. Seriam, em alguma medida, caracterizados pelas dinâmicas de práticas sociais que se operam no contexto local onde são produzidos. Em sua definição, as cenas musicais se mostram como “um espaço cultural em que várias práticas musicais coexistem interagindo entre si com uma variedade de processos de diferenciação” (*ibid.*, p.494).

Apesar da aplicabilidade da conceituação inicial de Straw, a reformulação da noção de cena foi inevitável devido ao encaminhamento de críticas que colocavam como problema a circulação global da música através de diferentes suportes, tais como discos de vinil, fitas cassete e CDs. Assim, haveria um conjunto de práticas musicais de grande amplitude nas quais o local perderia centralidade, o que tornava urgente a inclusão dos canais e suportes através dos quais os gêneros circulam para o entendimento mais complexo das cenas musicais.

Mais tarde, as cenas foram repensadas a partir do protagonismo das tecnologias da informação no circuito de produção, circulação e consumo de música com a virada do milênio. Incluindo as novas possibilidades trazidas pelas tecnologias no âmbito musical, a acepção de Bennet & Peterson (BENNET & PETERSON apud JANNOTI, 2011) refere-se a três tipos cenas: cenas locais, translocais e virtuais. A interpretação de Janotti e Pires sobre as duas primeiras categorias de cena nos informa que

(...) as cenas locais apresentariam práticas musicais restritas a determinada localidade e práticas específicas ligadas à tradição cultural. As cenas translocais são uma gradação das cenas locais. As relações sociais, econômicas e culturais tornam-se mais complexas e o intercâmbio de informações entre diferentes localidades se evidencia (2011, p. 14).

Para nossa pesquisa, a definição das *cenas translocais* se mostra uma referência apropriada para entender o surgimento do funk no Rio de Janeiro e as transformações do gênero ao longo das duas últimas décadas. Ela nos diz respeito à “relação orgânica entre a música e a história cultural local e as maneiras nas quais a cena emergente usa a música apropriada via os fluxos globais e redes para construir narrativas particulares locais” (BENNET & PETERSON apud JANNOTI, 2011). Seguindo estas definições e mantendo em perspectiva o caráter flexível do conceito, interpreto a classificação do primeiro momento do funk na capital carioca pela acepção translocal, uma vez que tal cena se organizava em sua primeira fase torno de um gênero musical estrangeiro. Posteriormente, ao tornar-se capaz de traduzir aspectos marcantes de onde passou a ser

feita, converte-se numa cena tipicamente local³¹.

Encerrando as classificações sobre as *cenias*, temos as do tipo virtual desenhadas através do uso da internet, onde fãs podem compartilhar informações sobre suas bandas preferidas mesmo que separados geograficamente, tal como aqueles que integram as cenias translocais. Mas, neste caso, a internet não seria configurada apenas como meio, sendo também o espaço onde a cena se estabelece (*ibid.*).

No Brasil, as cenias musicais tem sido frequentemente trabalhadas por Sá, Herschmann e Janotti. Este último argumenta que apesar da organização de algumas cenias se darem no ciberespaço, ou a partir dele, é nos tecidos urbanos onde elas seriam materializadas, tendo como exemplo a realização de shows e festas. Nos termos do autor “mesmo as práticas musicais desterritorializadas, quando relacionadas aos seus locais de consumo, seja como música gravada ou ao vivo, acabam negociando de maneira dialógica e tensiva com os tecidos urbanos em que se materializam.” (*ibid.*, p.10). Tal argumento se justifica pela definição de que “a cena é uma maneira das práticas musicais ocuparem o espaço urbano e ser foco dos processos sociais dos atores envolvidos na produção, consumo e circulação da música nas cidades.” (*ibid.*, p.11).

Conforme enfatizado por Herschmann (2010) e retomado por Janotti (2011), as cenias abrangem duas redes do mercado de música, o circuito cultural e a cadeia produtiva. O circuito cultural seria desenhado pelos espaços onde as pessoas se reúnem para consumir música nas cidades, enquanto a cadeia produtiva seria composta por todos os agentes envolvidos no processo de produção, circulação e, finalmente, o consumo da música. Nas palavras de Janotti:

A primeira (o circuito cultural) diz respeito aos espaços urbanos fixos (casas de shows, lojas de música, teatros, boates, etc.) ou dinâmicos (festivais e/ou eventos de música itinerantes, sem locais de realização definidos ou variáveis), enquanto a segunda (a cadeia produtiva), aos personagens e atores sociais envolvidos nas práticas do processo de criação, circulação e consumo da música através de suas características midiáticas. (*idem.*, p.16).

Por onde se distribui o circuito cultural do funk e de que modo sua cadeia produtiva se configura? A seguir, no terceiro capítulo, disponho de parte dos dados da pesquisa de campo referentes ao mercado do gênero funk.

³¹ Para mais detalhes ver *Som de preto, de proibição e tchutchucas: o Rio de Janeiro nas pistas do funk carioca* (SÁ, 2009).

Capítulo 3 – O circuito cultural do funk carioca

Para trabalhar em cima do objeto de pesquisa neste capítulo, apresento os principais aspectos do circuito cultural do funk e de sua cadeia produtiva. Nesta parte, será tomado como referência dados já abordados em trabalho anterior (SÁ e MIRANDA, 2011). Serão exploradas as relações entre o funk e território e os papéis de DJs, MCs e donos de equipe e exploradas as tensões que atravessam as relações profissionais entre estes agentes. Mais adiante, atento para parte dos dilemas referentes à apropriação de tecnologias do tipo digital mais recentes, bem como à flexibilização das noções de autoria e direitos de cópia no caso específico do funk. Nesta parte, estabeleço um paralelo do funk em relação a outras manifestações musicais brasileiras, tais como o tecnobrega (CASTRO e LEMOS, 2008) e o forró eletrônico (TROTТА, 2008).

3.1 – O circuito cultural e a cadeia produtiva do funk

O circuito cultural do funk compreende toda região metropolitana da capital carioca. Desde a zona sul até a baixada fluminense, passando pelas zonas norte e oeste, o baile funk se mostra como uma atividade de lazer de forte apelo entre os jovens. Porém, a tentativa de quantificar tal circuito se mostra difícil de realizar. Responder a questões elementares, como por exemplo, quantos bailes ocorrem por semana ou qual o número de frequentadores torna-se difícil de precisar, uma vez que a dimensão econômica deste fenômeno tem merecido menos atenção do que seus aspectos sociológicos, estéticos ou mesmo morais. Assim, à exceção da pioneira pesquisa *Configurações do Mercado do Funk no Rio de Janeiro* publicada na forma de relatório pela Fundação Getúlio Vargas em 2008 (SIMAS, 2008), apresentando dados quantitativos sobre a cadeia produtiva deste gênero, pouco se conhece sobre os números, os agentes e o modelo de negócios do funk.

Dialogando com a pesquisa acima mencionada, aprofundo a discussão sobre aspectos da cadeia de produção, circulação e consumo do funk carioca. A premissa é a de que o funk criou, desde sua consolidação nos anos 80, um circuito pioneiro de produção, circulação e consumo relativamente autônomo e sustentável em relação ao modelo das grandes gravadoras, que o aproxima de outros negócios musicais, tais como o tecnobrega, no Pará; e o forró eletrônico, no nordeste, investigados respectivamente por Castro e Lemos (2008) e Trotta (2010). Permite esboçar, por estas conexões, um modelo de economia musical popular no Brasil bastante eficaz para os novos tempos, caracterizados como de crise da indústria fonográfica.

A fim de delimitar o escopo deste capítulo e dialogar com os pesquisadores mencionados, enfoco a identificação de seus principais agentes – as equipes de som, os DJs e MCs – a partir da descrição de suas atividades, posição no campo musical, tensões e dilemas, além das cifras que seus negócios movimentam. Neste momento, dois de seus aspectos serão tratados. O primeiro deles é a centralidade das festas – os bailes, com música gravada; e das “equipes de som” – e suas estratégias de comercialização de música, com impactos sobre as vendas de discos, e a noção de direito autoral individual. Ainda, serão observadas as carreiras dos “artistas” (cantores e músicos) do funk, que “estouram”, tornam-se populares e desaparecem na mesma velocidade, sem prejuízo à fama das equipes de som e à fruição do espetáculo.

Como segundo aspecto, interessa problematizar a categoria de “autonomia” musical à luz do trabalho mencionado de Trotta (2010) sobre o forró eletrônico – uma vez que, tal como no objeto analisado pelo autor, também no funk esta noção ganha uma inflexão muito específica, desvinculando-se de matizes ideológicas que a associam a uma obra mais “autoral” e “artística”.

Os informantes principais são os DJs Batata, Sany Pitbull e o MC Serginho. Batata faz parte da cena funk carioca desde o início da década de 1990 e tem entre seus principais trabalhos a produção musical de artistas como Tati Quebra-barraco e Bonde do Tigrão, trabalhou com o DJ Malboro e fez parte da equipe Furacão 2000. Sany Pitbull é um dos DJs com maior visibilidade e circulação ampliada para além das festas de funk. Atualmente participa do projeto Red Bull Studio junto ao grupo cultural AfroReggae e frequentemente viaja em turnês para fora do país. Serginho tornou-se conhecido a partir da autoria de um grande sucesso dos anos 2000 – Eguinha Pocotó – que lhe abriu as portas para shows, inclusive em festivais nacionais de grande porte tais

como o Festival de Salvador e o Tim Festival. Também foi entrevistado o time de DJs e produtores da Furacão 2000.

3.1.1 – Territórios e agentes do funk

O circuito de bailes funk se estende atualmente por praticamente todas as zonas da cidade do Rio de Janeiro. Bailes podem ser feitos de maneira bastante simples, a exemplo dos que são semanalmente realizados em diversas comunidades³² por equipes de som de pequeno porte. Mesmo com o perigo das chamadas zonas de risco, isto é, áreas onde o comércio varejista de drogas é praticado, os bailes promovidos em comunidades atraem, além de moradores, frequentadores do “asfalto”, tal como celebridades do universo do futebol, por exemplo, cuja presença nos bailes funk comumente é noticiada na imprensa. A importância do baile na comunidade é bastante significativa, pois promove o encontro entre os moradores, possibilita que MCs tenham espaço para “estourar” novas músicas e distribuam CDs contendo faixas musicais. Aparece também enquanto oportunidade para o exercício de atividades econômicas indiretamente ligadas ao funk como a venda de bebidas e comida³³ por camelôs.

De acordo com a entrevista do MC Serginho, durante a apresentação de seu programa na rádio comunitária do Jacarezinho, o primeiro lugar onde uma nova música deve fazer sucesso, para posteriormente estourar nas rádios e demais bailes, é na comunidade. Assim, ressalta que se até o início dos anos 1990 as quadras de clubes esportivos eram os locais privilegiados, hoje, a comunidade é o local que lhe confere legitimidade. Apesar de reconhecer o valor que as comunidades atribuem às festas, e de sua carreira ter se desenvolvido em apresentações junto à equipe Pitbull, nos bailes do morro do Cantagalo, no bairro de Copacabana, Sany Pitbull prefere tocar em espaços fora de seus limites. Além de temer por sua segurança, aponta para o risco de associação de sua imagem ao comércio de drogas, uma vez que tem parcerias com grandes marcas como a Red Bull e a Nike. Quando questionados sobre este aspecto, os DJs da equipe Furacão 2000, afirmaram que a presença da equipe em comunidades se faz apenas em situações em que há parceria com o grupo cultural AfroReggae.

³² O uso da palavra comunidade para referir-se às favelas cariocas é de uso consagrado na cidade do Rio de Janeiro e será aqui adotado nesta acepção.

³³ De acordo com os dados da pesquisa realizada pela FGV (2008), estima-se a média de seis camelôs por baile, comercializando principalmente comidas (lanches e sanduíches), bebidas e balas em carrocinhas ambulantes, somando um total de 284 camelôs trabalhando semanalmente na região metropolitana do Rio de Janeiro.

No momento de conclusão desta pesquisa de campo, o baile da comunidade Mandela, em Mangueiros, tem maior destaque no circuito e impressiona pela organização de barracas com venda de bebidas e comida. Entre os bailes mais consagrados e tradicionais, podemos listar o da Chatuba na Vila da Penha, Mangueira no Maracanã, e Rocinha, na favela de mesmo nome situada no bairro de São Conrado. Com a ocupação de comunidades pela polícia a partir de 2008, implementando as Unidades de Polícia Pacificadora (as UPPs), tais eventos foram oficialmente proibidos de serem realizados, sendo fonte de debate entre seus organizadores e os órgãos públicos. Assim, o projeto de pacificação tem sido enfrentado como problema de ordem econômica por pelos agentes que exercem sua profissão no universo do funk³⁴.

Fora dos limites das comunidades, tem sido comum donos de clubes e casas de show procurarem grandes equipes para que façam bailes em seus estabelecimentos, por conta do grande apelo que o gênero musical tem entre os jovens, o que garante a frequência de um público grande para a casa noturna. Para tanto, o responsável pelo local deve obter autorização da CET Rio (Controle Estadual do Tráfego) ou da seção regional, e ter garantido o policiamento. Em geral, os contratos entre esses locais e as equipes podem durar entre um doze meses, devido à praticidade de se obter as mesmas autorizações, para o mesmo local.

Dentre os bailes promovidos em tais espaços, destaca-se o tradicional Castelo das Pedras em Jacarepaguá, que desde o fim dos anos 90 promove festas de sexta-feira a domingo, sonorizadas pela própria equipe, a Castelo em Chamas. Já a Furacão 2000 – a maior equipe de som – ocupa diferentes áreas da cidade, realizando bailes que vão desde a quadra da escola de samba Salgueiro na Tijuca, até a Via Show em São João de Meriti. Semanalmente, só a Furacão promove cerca de 40 bailes em praticamente toda a região metropolitana do Rio de Janeiro.

A entrada nos clubes, casas de show e quadras de samba é cobrada, geralmente custando entre R\$2,00 a R\$10,00, dependendo do espaço e das atrações do dia. A entrada para homens e mulheres pode variar de preço, ou ser livre para mulheres até determinado horário. Uma das razões dos bailes atraírem frequentadores das camadas populares é justamente o de ser uma atividade de lazer de baixo custo, ou até nenhum, no caso dos bailes ao ar livre, em praças e ruas de comunidades. O preço das bebidas

³⁴Em 2010 foi promovido o primeiro baile em comunidade com UPP na Ladeira dos Tabajaras, em seguida os morros Santa Marta e Cantagalo também puderam ter seus bailes de volta.

também costuma ser relativamente baixo, chegando a custar o mínimo de R\$0,50; promoções de cerveja e caipirinha dupla em certos horários são também atrativos para aumento da frequência. O público presente pode variar entre mil e quinhentas pessoas por baile, chegando até a dez mil, dependendo do “casting” e dia da semana.

3.1.2– Principais agentes e rede de negócios

Equipe de Som

Figura 1 – Montagem da equipe “A Coisona” na Parada Funk – 2011



Fonte–Foto da autora

A cadeia produtiva do funk tem como principal agente as equipes de som³⁵, responsáveis pela sonorização e execução das músicas dos bailes funk. Conforme ilustrado na Figura 1, disposta acima, a equipe de som é composta por um conjunto de caixas empilhadas de modo a formar uma espécie de parede, ou “paredão”, no vocabulário do funk. Seu sucesso é medido pela quantidade e potência das caixas de

³⁵ A pesquisa da FGV lista sessenta trabalhadores envolvidos em equipes de som.

som, e por seus efeitos pirotécnicos, tais como luzes estroboscópicas, muito valorizadas pelo público.³⁶

Em geral, as equipes contam com um grupo de DJs e MCs contratados que embalam os bailes. Dentre as mais famosas temos a Big Mix, comandada pelo DJ Malboro; e a Furacão 2000, de Rômulo Costa. Outros nomes como Espião e Curtisom Rio são bastante populares na cena funk e há pelo menos duas décadas promovem bailes pela capital carioca.

A Furacão 2000 surgiu em 1974 e desde então se empenhou em tornar realidade o conhecidíssimo slogan de ser *a número um do Brasil*. A empresa iniciou suas atividades nos bailes fornecendo serviço de sonorização, como tantas outras, e conseguiu expandir significativamente seus negócios a partir da criação do próprio selo para lançar discos da equipe, além da produção musical e agenciamento de artistas do funk. No momento, sua estrutura ultrapassa a de outras equipes, não somente pela quantidade de bailes que promove, mas por todas as atividades que listadas a seguir. Apresenta a capacidade de sonorizar seus quarenta bailes semanais com equipamento próprio, utilizando em cada local um dos treze sistemas de som que possui. O transporte do material é feito pelos dez caminhões do tipo carreta que mantém na sede localizada em Irajá, como pudemos verificar na visita realizada durante a pesquisa. Além de sustentar um extenso circuito de bailes, um grupo de vinte funcionários – entre eles apresentador, câmera, iluminador, técnico de som, operador de *TP*, editor etc – produz no próprio estúdio e ilha de edição cinco programas de TV por semana, que vão ao ar para todo o Brasil através do horário alugado no canal da rede Bandeirantes, de segunda à sexta-feira.

O rádio é outro veículo onde a equipe atua intensamente. Cerca de oito funcionários entre locutores e DJs (que também tocam nos bailes da equipe) estão empregados na estação de rádio da equipe – 107 FM –, e também estão encarregados de manter a grande audiência conquistada pela Furacão 2000 em seu programa na popular estação FM O Dia. Lançando mão das possibilidades da internet, a equipe construiu um *website*, onde hospeda conteúdo referente à agenda semanal de bailes, trechos de programas de TV, entrevistas, imagens dos bailes, músicas novas, web rádio, contatos dos artistas e faixas para *download*.

³⁶ Aqui, tal como discutido por Lemos e Castro (2008) no caso do tecnobrega, observa-se um “culto à tecnologia” traduzido pela admiração dos produtores e frequentadores pela parafernália tecnológica.

As faixas musicais lançadas pelo selo da equipe são produzidas por funcionários que trabalham nos três estúdios da sede – equipados com computadores, mesas de som e baterias eletrônicas de alta tecnologia. Além da produção fonográfica, atuam como DJs nos bailes, e acompanham MCs membros da Furacão em suas apresentações. A editora de música é uma seção muito significativa dentre os negócios empreendidos pela equipe, junto com o selo pelo qual grava e lança seus artistas; e conta com nomes populares do funk tais como o MC Créu, a Gaiola das Popozudas, e o grupo Os Hawaianos.

Os lucros obtidos em bailes de clubes e casas de festas empregam uma variedade de pessoas, direta e indiretamente. Além dos DJs e MCs, se faz indispensável para a realização do baile trabalho de motoristas, carregadores, operadores de áudio, gerentes, porteiros e seguranças. Indiretamente, há ainda o movimento financeiro do bar onde se vende comida e bebida durante a festa; e o comércio das biroscas e dos ambulantes situados no entorno da festa.

Os bailes promovidos pela Furacão 2000 contam com o seguinte quadro de recursos humanos: dois porteiros; trinta seguranças (de responsabilidade do local); um gerente e um segurança exclusivo do gerente; dois MCs (esse número pode estar sujeito a variações); dois DJs, sendo um DJ e um estagiário; um operador de luz; um operador de pirotecnia; um câmera; quatro carregadores. Os números giram em torno dos seguintes valores, disponíveis nas Tabelas 1 e 2:

Tabela 1 – Valor dos cachês

MC	R\$300
DJ (2)	R\$400
GERENTE	R\$80 (mais valor assinado em carteira)
SEGURANÇA	R\$200 (não faz parte da equipe)
PORTEIRO	R\$40
CARREGADORES (4)	R\$600

Fonte: Equipe Furacão 2000

Tabela 2 – Lucros

BILHETERIA	R\$25.000 (bailes menores variam entre 5 e 8 mil reais, dependendo da frequência que pode variar de mil até 10 mil pessoas)
BAR	R\$3.000

Fonte: Equipe Furacão 2000

A projeção alcançada pelos negócios empreendidos pela Furacão 2000 se refletiu nos últimos anos no estabelecimento de parcerias com outras empresas como a cerveja Itaipava e também com a de telefonia Oi, substituindo os contratos anteriores de patrocínio com a Skol e TIM – que investem cifras expressivas apostando no retorno de mídia nos bailes, com publicidade, somados aos programas de rádio, TV e *website*. Além do potencial mercadológico explorado por estas empresas nos bailes da Furacão, a equipe hospeda em seu website publicidades da rádio FM O Dia, marca energético e roupas.

DJs – Disc Jóqueis

O DJ de funk surge historicamente ligado às equipes de som e sua função é a mesma do DJ de outros estilos eletrônicos – combinar músicas na pista dos bailes. Entretanto, seu trabalho conquistou maior visibilidade no mercado, ao longo dos anos 90, gerando o interesse por uma carreira autônoma, trabalhando para equipes distintas e cobrando cachês mais elevados; além de ampliarem suas possibilidades de trabalho para além da discotecagem, como produtores ou empresários de MCs.

Ainda assim, conforme destacado pelos informantes, existe uma grande dificuldade para este profissional tornar-se independente das equipes de som e seguir uma carreira fora delas. Primeiramente porque as equipes não têm interesse em abrir espaços em seus bailes para DJs independentes. Além disto, apesar de todos reconhecerem que a atividade de produtor musical seja fundamental para uma carreira mais rentável e sólida do que a de somente DJ de baile funk, a dificuldade de ter um estúdio de produção musical bem aparelhado faz com que o trabalho de muitos dependa da estrutura de uma equipe. E mesmo com as facilidades de produção musical de música eletrônica com o barateamento de computadores pessoais e a utilização de programas como *Acid*, *Sound Forge* e *Fruity Loops*, que podem ser baixados na internet, não estar vinculado a uma equipe dificulta a distribuição das músicas nos bailes e programas de rádio, em especial para os DJs iniciantes – conforme discutido adiante. Na Figura 2, reproduzida na próxima página, pode-se visualizar o DJ Leo Big Mix valendo-se de um computador do tipo *lap top* em sua performance na Parada Funk, promovida no centro do Rio de Janeiro em setembro de 2011:

Figura 2 – DJ Leo Bix Mix na Parada Funk – 2011



Fonte: Foto da autora

Uma terceira atividade apontada– além de discotecagem e produção – é a de tornarem-se empresários de MCs.³⁷ Um exemplo é o do DJ Batata. Entre os anos de 1997 até 2002 ele era, ao lado de Dennis DJ, um dos destaques da Furacão 2000. Depois foi trabalhar com Malboro, mas preferiu se desligar do DJ mais famoso do funk e acompanhar Tati Quebra-barraco nas turnês da cantora, de quem foi produtor musical do disco de grande sucesso, Boladona. Após este período, Batata conseguiu montar seu próprio estúdio e tornou-se empresário, dentre outros, do MC Mingau. O DJ cursa ainda a faculdade de direito com intuito se especializar em questões ligadas aos direitos autorais, uma vez que, esta é uma das questões controversas no mundo do funk, conforme discutido a seguir.

MCs – Mestres de Cerimônias

³⁷ Esta tendência é confirmada no estudo mencionado da FGV (2008), segundo o qual os DJs ganham mais dinheiro produzindo músicas do que tocando nos bailes. A pesquisa em questão afirma que quase metade dos DJs entrevistados também são empresários de MCs, o que lhes pode render entre R\$ 1.800 e R\$ 4.400 reais.

No universo funk existem essencialmente três tipos de faixa musical: as montagens feitas exclusivamente por DJs, nas quais se colam pedaços de diferentes músicas e bases instrumentais – procedimento estético muito comum na cultura da música eletrônica baseadas no *sample* (SÁ, 2003); as faixas com letras curtas e de duplo sentido (antes chamadas de “melô”); e o *rap*, composto e cantado por MCs que geralmente falam de problemas de violência nas favelas, fazem pedidos de paz na comunidade e bailes, ou letras mais românticas, como na vertente *funk melody*. O MC é o agente que mais se aproxima do papel de intérprete/cantor da indústria fonográfica tradicional.

Um MC de sucesso costuma fazer até cinco shows em diferentes bailes, numa mesma noite. Isto é possível, pois as apresentações em geral são curtas, com duração máxima de trinta minutos. Nesse caso, ele passa muito tempo dentro de vans indo de um local para outro na cidade, podendo estar acompanhado por seu respectivo DJ, e por dançarinos. Os cachês variam entre R\$150 e R\$300 no Rio de Janeiro e são bem mais altos fora do Estado, chegando a alcançar até dez vezes este valor, o que contribui bastante para a conquista de autonomia dos cantores³⁸. Os maiores nomes do funk, isto é, os que conseguiram construir uma carreira sólida, ou que estão momentaneamente em evidência, recebem muitas propostas para tocar em outros estados ou ainda fora do país, em festivais de música brasileira ou do gênero eletrônica. Dentre os veteranos que conseguiram sustentar a carreira, podemos citar Buchecha, MC Galo, Mr. Catra e MC Sapão.

Além dos DJs e MCs, os chamados bondes – grupo de jovens composto por homens ou mulheres, equivalentes ao modelo *boy band* – fazem muito sucesso. Nesse tipo de grupo, a dança é elemento fundamental nas performances apresentadas, bem como as coreografias executadas para uma música específica e o vestuário. Segundo Batata, o sucesso alcançado nos anos de 2001 e 2002 pelo Bonde do Tigrão dentro e fora do país abriu muitas portas para este tipo de formação, tornando-se um divisor de águas na história do funk. Por um lado pela projeção dos artistas, por outro, pelas cifras expressivas movimentadas, que resultaram em brigas e separações.

A figura do MC, em geral, surge das favelas ou das zonas periféricas da região metropolitana do Rio e a ligação entre ele e seu local de origem se revelam nas letras

³⁸ O alto valor dos cachês cobrados fora da cidade do Rio de Janeiro, ou do Estado, se justifica devido a distância do circuito de bailes locais, o MC fica impossibilitado de fazer mais de um show por noite como de costume, e portanto, de acumular cachês.

que canta e na permanência na comunidade, mesmo após a fama. É comum que tenham empregos paralelos à carreira musical, ou que retornem à antiga profissão após um período muito breve de fama. São inúmeros os casos onde esta situação se repete, o que nos revela que apesar da amplitude da cena funk, a carreira dentro dela se dá entre muitas dificuldades e tem grandes chances de ser bastante efêmera e, possivelmente, mal remunerada.

As razões atribuídas a isto pelos entrevistados são várias. Sany Pitbull e Serginho destacam a “falta de informação” dos MCs (e também dos DJs) sobre o valor de seu trabalho, mencionando a “falta de conhecimento sobre o registro de obras e sobre a necessidade de pagamentos de direitos autorais para a utilização de *samples*” como exemplos ilustrativos. Desconhecimento que tem como resultado brigas judiciais, ou ainda casos de MCs ou DJs terem músicas de grande sucesso sem o retorno financeiro correspondente. Segundo Serginho, aqueles que detêm mais informação tentam manipular os novos artistas, a fim de explorar seu trabalho e obter a maior parte do lucro sobre os direitos autorais ou sobre os cachês de shows.

Entretanto, apostado na hipótese de que, tal como nas análises já mencionadas de Trotta (2010) e Castro e Lemos (2008), as equipes de som do funk são os equivalentes locais das “marcas”, no caso do forró eletrônico; e das “aparelhagens de som”, no caso do tecnobrega, que conseguiram, em ambos os casos, construir junto ao público um apelo mais forte e fidelizado do que o dos cantores individuais como experiência de entretenimento. Desta maneira, os MCs subordinam sua imagem à das equipes; e ao lançarem modas ligadas a dança e vestuário, necessariamente efêmero, são também substituídos rapidamente por outros cantores.

Trata-se, pois, de um modelo de negócios que não se baseia na noção de carreira artística individual (tanto quanto de obra e de autoria, conforme discutimos a seguir), mas sim na experiência de entretenimento coletiva, presencial, que valoriza a sociabilidade, a dança e o estar-junto dos frequentadores e onde, portanto, o MC é mais uma atração ao lado de outras. Assim, se por um lado ele agrega valor à festa e atrai frequentadores, por outro, é a equipe de som que fideliza os frequentadores de maneira mais duradoura.

Sobre tais aspectos, Batata e Serginho lamentam o fato de o funk não ser um movimento estético e cultural unificado devido, principalmente, às razões de ordem econômica anteriormente mencionadas (tal como a disputa entre as equipes), mas

reconhecem que sua amplitude não pode ser comparada a nenhuma outra cena musical brasileira, por conta do apelo que exerce entre os jovens há mais de três décadas.

Embora a pesquisa sobre mercado funk realizada pela FGV (*ibidi.*) aponte que os MCs tenham o maior retorno financeiro na cadeia produtiva do funk, a carreira destes é bastante problemática, podendo ser bastante efêmera e pouco rentável. A maior rentabilidade dos MCs, na verdade, se deve ao fato dos shows de funk durarem no máximo 30 minutos, o que permite que esses agentes façam diversas apresentações numa mesma noite e acumulem os cachês de até cinco apresentações no auge de suas carreiras. Um dado que demonstra claramente esta problemática da efemeridade das carreiras dos MCs é a necessidade de adição do título da música que os tornaram famosos ao lado de seus nomes em publicidades. Visitando o site <http://www.funkneurotico.net/>, uma das mais populares redes de circulação do funk, encontramos vários exemplos de nomes de MCs acompanhados dos títulos das músicas através das quais se tornaram famosos. Radicalizando esta prática, temos os casos onde foi adotado como nome artístico o título da música “estourada”, tal como fez o DJ Serginho da Costa, que após o enorme sucesso “Dança do Créu”, produzida e cantada pelo próprio, tornou-se conhecido pelo nome de MC Créu.

3.1.3– O peso do *local* no mercado do funk

Conforme também assinalado na pesquisa da FGV (*ibidi.*), as relações econômicas estabelecidas na cena funk são em grande parte baseadas em confiança. Assim, é comum a associação de MCs a DJs, buscando um parceiro conhecido e confiável, que paulatinamente se torna seu empresário, por exemplo. Tal aspecto do circuito informa que rede social de conhecimentos prévios e as amizades são elementos importantes e balizadores dos negócios estabelecidos e da credibilidade dos interlocutores. Assim, mesmo considerando a competição inerente a qualquer negócio ou a subordinação dos DJs e MCs às equipes de som, podemos entender o funk como um modelo organizado de maneira local e inclusiva, enraizado na comunidade e que apresenta uma alternativa de inserção no mercado aos jovens de camadas populares.

Atento ao potencial cultural do funk junto às comunidades, surgiu recentemente a iniciativa mais bem organizada para lutar pela melhora das condições dos profissionais que atuam no funk, e firmar o reconhecimento desse movimento cultural – a Apafunk, Associação dos Profissionais e Amigos do Funk – liderada pelo engajado

MC Leonardo. O intuito da APAFunk é “fortalecer e unificar o movimento”³⁹ e entre os méritos conseguidos destaca-se a aprovação da lei que reconhece o funk carioca como movimento cultural⁴⁰ do Rio de Janeiro.

Apesar de constantes acusações de relações entre o funk e o tráfico de drogas, supostamente evidentes nas letras chamadas de *proibidão*, há a defesa da ideia de que muitos jovens de comunidades se inspiram em MCs e DJs. Acredita-se, portanto, que carreira de artista no funk se revela com alternativa ao universo da criminalidade com o qual convivem diariamente. Aproveitando-se da penetração do funk entre a juventude, a APAFunk, apoiada pelo deputado estadual Marcelo Freixo (do partido Psol), reivindica junto às autoridades a utilização do funk para fins de cidadania. Ao mesmo tempo, buscam deslocar esta manifestação cultural dos cuidados da Secretaria de Segurança Pública para a Secretária de Cultura, afim de proporcionar melhores condições de trabalho dos profissionais que compõe a cena e a regulação de suas atividades⁴¹.

A partir do que foi descrito acima sobre a cadeia produtiva do funk fica claro que esta rede é atravessada por tensões em diferentes articulações entre os agentes que nela atuam. Apesar do destaque conferido aos empreendimentos da Furacão 2000 e do DJ Marlboro, é preciso ressaltar que estes dois não representam a totalidade do circuito do funk no Rio de Janeiro. Pode-se afirmar que representam, na verdade, a faceta *mainstream* do funk. Contudo, até que as faixas de sucesso sejam lançadas pela Furacão 2000 ou pela Link Records – selo do DJ Marlboro – o ponto de partida das músicas no circuito do funk, dependendo da vertente do funk que se encaixam, frequentemente é o estúdio caseiro de algum produtor localizado nos subúrbios ou favelas do Rio de Janeiro. Nesse sentido, destaca-se novamente o papel decisivo das tecnologias no circuito de produção, circulação do funk e consumo do funk.

3.1.4 – Apropriações tecnológicas e seus dilemas

Há quatro anos o DJ Batata montou seu *home studio*, com recursos para fazer as programações e gravar as vozes dos MCs a partir do software *Pro Tools*. Foi construído por um especialista (William) – o mesmo que criou os estúdios da Furacão e do Dennis DJ – que planejou com cuidado aspectos tais como o isolamento acústico, o

³⁹ Segundo Mano Teko, vice-presidente da APAFunk, em entrevista para esta pesquisa.

⁴⁰ Publicada em Diário Oficial em 23/09/2009.

⁴¹ Em parceria com o Sebrae, a APAFunk implementou o projeto de formalização legal das atividades de DJs, MCs e equipes de som.

posicionamento das caixas de som e as portas. E tem “tudo o que precisa para a produção musical de funk de qualidade”, subgênero que prescinde da gravação de instrumentos musicais.

Insistindo sobre a importância da qualidade do material fonográfico e no papel fundamental do produtor – onde ele se destaca ao lado de Marlboro – cita o caso do MC Mingau, que lhe apresentou uma gravação caseira, sendo retrabalhada em seu estúdio a partir da regravação da voz e de parte da produção, surpreendendo o próprio autor pela enorme diferença de qualidade entre as duas versões. Entretanto, atualmente o objetivo das produções musicais não é – como na indústria tradicional – a venda de discos por unidades. Seu objetivo é produzir uma faixa de boa qualidade técnica, que estoure nos bailes e permita ao DJ/produtor ou aos MCs a cobrança de cachês de shows mais elevados.

Quando indagado sobre qual a importância da venda de discos para o mercado do funk, Batata responde que tem um selo, mas que “está meio encostado”, pois só os donos de gravadoras que também possuem equipes – tais como Marlboro e Rômulo Costa – ganham dinheiro com este produto, divulgado nos próprios bailes ou programas de rádio e TV das equipes e vendido como coletânea da “marca” Furacão ou Big Mix. Neste contexto, ele destaca em especial a importância dos DVDs como produto gerador de receita para as equipes, citando o grupo Os Hawaianos como o sucesso de vendas mais recente. Entretanto, para os outros – como ele mesmo, que não possui equipe própria – o disco tem o papel de um cartão de visitas, divulgando o trabalho do DJ que, ao tornar-se mais conhecido, será mais requisitado para shows. Pois, conforme ele observa:

A intenção dos artistas hoje é estourar as músicas para fazerem mais shows, então fica difícil negociar qualquer outra coisa. O certo seria o cara estourar a música, vender disco e fazer show. Mas agora só há interesse em se fazer shows. Isto se deve à valorização dos shows de cantores e grupos de funk, que no passado pouco valiam, um MC que estourava ganhava no máximo mil reais.

Demarcando a diferença em relação ao momento atual, ele cita os altos cachês de Tati Quebra-Barraco, que “no auge (2005/2006) cobrava 20 mil reais de cachê mais 4% de porcentagem em cima da bilheteria, e ainda assim não havia datas sobrando em sua agenda”.

Pela mesma razão, o mercado de CDs piratas em camelôs já não é tão forte e não desperta maiores comentários do DJ, que sobre esta forma de distribuição afirma: “é

bom e é ruim, se por um lado a música circula muito mais com a pirataria, por outro, não se arrecada o dinheiro dos direitos autorais em cima das obras”.

Abaixo, na Figura 3, pode-se visualizar a reprodução de CDs a serem distribuídos gratuitamente em bailes:

Figura 3 – Gravação simultânea de CDs em estúdio caseiro na Cidade de Deus



Fonte: Foto da autora

Batata entende que a distribuição de músicas pela internet convive tanto com o mercado de CDs (legais ou piratas) quanto com o rádio na função de divulgação dos sucessos do funk, ainda que o baile seja o grande termômetro: “O caminho de sucesso de uma música, antigamente, era estourar na rádio e depois no baile. Isto foi invertido, a música agora estoura nos bailes, das comunidades da Mangueira e Complexo do Alemão (Chatuba), principalmente, e depois vai para as rádios e internet.” Como exemplo, menciona o sucesso de *Ui papai chegou*, do MC FB (Jacaré) que era cantada numa noite de sexta “10 vezes no baile da Mangueira, mais 10 vezes no baile da Chatuba.” Assim, “não tem como não estourar, cantando para 5 mil pessoas. Na Mangueira ele circulava por 4 equipes durante a noite.”

No contexto da utilização de internet para divulgação, o mesmo cita o site Funk Neurótico (<http://www.funkneurotico.xpg.com.br>) como o veículo de distribuição mais popular utilizado por artistas, produtores independentes e público. Nele, encontra-se perfis de DJs/produtores e MCs, e músicas em arquivo mp3 para serem baixadas gratuitamente. Outras formas de utilização da internet são a distribuição direta de arquivos musicais para potenciais divulgadores de seu trabalho – que no caso em questão é a sua lista de contatos de outros DJs; além do seu site, perfil no Facebook e twitter, onde tem aproximadamente cinco mil seguidores.

Finalmente, o DJ menciona a importância da compra de músicas pelo celular – em especial dos *ringtones* para os negócios do funk e cita como exemplo o grande sucesso de Tati Quebra Barraco. A faixa Boladona que estava na trilha sonora da novela América da Rede Globo, no ano de 2005, gerou cerca de R\$120 mil na venda de *ringtones*, no seu primeiro mês de veiculação. Três meses depois conseguiu-se arrecadar mais 110 mil, e em seguida 80 mil reais “porque a música vai saindo de moda, e menos gente baixa o *ringtone*”, explica Batata. Mas, segundo o entrevistado, ainda há que se fazer ajustes neste sistema, uma vez que a indústria fonográfica e o ECAD demoraram muito tempo para avisar aos artistas sobre o dinheiro que estavam ganhando em cima de *ringtones*.

Outro exemplo do uso de celulares no funk é o aplicativo *iFunk-se* desenvolvido por Sany Pitbul para smartphones, em parceria com a Red Bull. Lançado na Red Bull Funk-se Tour, a partir de abril de 2011, trata-se de um MPC digital com conteúdo exclusivo gerado a partir do encontro entre o DJ Sany Pitbull com cinco MCs da cena hip hop. O aplicativo permite aos usuários editar e criar as suas próprias músicas e batidas, tendo sempre um fundo musical como base.

3. 1.5 – Autoria e copyright no funk

De que maneira a produção do funk circula? Conforme observado, o baile é o lugar para tentar introduzir as músicas. Porém, os DJs nem de tudo podem, ou querem, tocar nos bailes e programas de rádios. Isto se deve às estratégias das equipes de som, e de auto-promoção de alguns DJs. Em equipes grandes, a circulação dos artistas para fazerem shows também é limitada pelo circuito de bailes desenhado por sua equipe, ou pela rede de associações entre equipes menores.

O exemplo mais crítico é da competição entre as equipes Big Mix, de Marlboro, e Furacão 2000, de Rômulo Costa. Nos bailes promovidos pela equipe de Marlboro, e

também nos programas de rádio transmitidos por ela, somente são executadas músicas produzidas e/ou lançadas através de sua gravadora⁴². Na Furacão 2000, a mesma prática é corroborada. A justificativa para tal atitude é a de que não se deve “ajudar” às músicas da equipe rival a fazer sucesso, pois isso roubaria o espaço das músicas de artistas que pertencem ao time de sua gravadora. Batata afirma discordar desse tipo de pensamento e prática, por acreditar que a concorrência seja saudável para os dois lados e conclui que, de maneira ampla, a cena, ou o movimento funk, perca bastante com esse tipo de cisão. Ele explica que tal “ideologia” é recorrente na história do funk, apesar de ter levado tempo para compreender as motivações em jogo. Declara ainda, que mesmo em equipes pequenas, como na comunidade da Mangueira, não é permitido tocar músicas de artistas integrantes de uma equipe diferente. Entretanto, em suas montagens, Batata inclui trechos de músicas de artistas ligados a diferentes equipes, e diz não se importar com tais restrições. Porém, esta liberdade deve-se ao fato de não estar, no momento, vinculado a nenhuma equipe, e desfruta do privilégio de ser um DJ independente.

Outra prática que mais recentemente é bastante popular é a gravação de vinhetas, também chamada de carimbo⁴³. Quando um MC envia sua nova música para um DJ, deve seguir, juntamente, e uma gravação saudando o nome do discotecário. Do contrário, não terá a faixa incluída no set e ao final, não conseguirá pô-la em circulação. O MC Serginho afirma ser contra o carimbo e diz que nunca tocou em seu programa de rádio faixas com vinheta anunciando qualquer nomes, pois não vê sentido em um DJ ser “endeusado” a cada faixa que coloca para tocar.

Um terceiro aspecto tensionado por este modelo é o registro de obras e direitos autorais. Segundo Batata, muitos artistas, no início da carreira, estão interessados apenas em “estourar” sua música, porém, desconhecem qualquer informação sobre propriedade intelectual. Assim, é comum que DJs e MCs vendam os direitos sobre o fonograma que produziram a fim de ter retorno financeiro mais imediato pelo novo trabalho, ou por conta dos canais de circulação que os novos detentores da obra possuem, e através dos quais podem fazer a música se tornar mais famosa, e como consequência, aumentar o número de apresentações desses artistas.

Outra prática frequente é a encomenda de letras de músicas ou da produção de uma montagem, quando também os direitos sobre o fonograma podem passar a

⁴² Além da Big Mix, Malboro é dono da Afegan Produções Empreendimentos, que abriga várias atividades de produção e edição musical, inclusive o selo de mesmo nome.

⁴³ Bastante comum também na cena do Tecnobrega do Pará, conforme o trabalho mencionado anteriormente (Castro & Lemos, 2008).

pertencer àquele que encomendou a obra. No caso da Furacão 2000, os DJs que produzem uma nova faixa dentro da empresa não têm direitos sobre ela, pois na verdade, eles são funcionários assalariados e já recebem remuneração por esse trabalho, além de se utilizarem dos equipamentos que fazem parte dos estúdios da empresa.

Finalmente, são frequentes os casos onde um MC grava uma nova faixa e faz o registro na gravadora de uma equipe e, em seguida, grava a mesma letra em outra. Segundo Batata muitas brigas e confusões se originam neste tipo de situação, uma vez que “filho bonito todo mundo quer ser pai”, no caso da música se tornar grande sucesso.

O mesmo ainda completa que após ter construído seu estúdio cobrava pelo serviço de gravação e produção de qualquer um que estivesse disposto a pagar por seu trabalho. Apesar de gozar de uma condição privilegiada, na atualidade prefere investir seu tempo compondo letras, justamente por ser esta atividade a mais rendosa da cadeia produtiva. No entanto, em muitas ocasiões, ele, tal como a maioria dos artistas do funk, precisou vender seus direitos de autor para uma gravadora ligada às equipes devido à dificuldade de colocar as músicas em circulação. Ainda assim, ele entende que o negócio pode ser interessante, pois embora ceda os direitos da obra, permanece com os “direitos conexos”, sendo classificado como músico acompanhante e remunerado por tanto.

Pelas razões apresentadas anteriormente, entende-se que a noção de “autoria individual” é relativizada, flexibilizada e tensionada pelos negócios do funk, onde os atores negociam a partir das circunstâncias sociais e da “razão prática” das necessidades do cotidiano. A partir destas iniciativas, pode-se sinteticamente caracterizar as apropriação tecnológicas realizadas pelos agentes do funk como extremamente inovadoras e criativas, caracterizando um modelo de negócios flexível e aberto às novas experiências e oportunidades do mercado de música digital. Ao desviarem-se da venda de CDs, eles antecipam um das mais importantes estratégias dos negócios musicais da atualidade, buscando outras estratégias que tornem seu trabalho musical sustentável.

Capítulo 4 – As apropriações de tecnologias no funk

O que a tecnologia tem de maravilhoso é que as pessoas acabam fazendo com ela algo diferente daquilo para que foram originalmente criadas. É essa fortitude que subjaz à criatividade na sociedade e à inovação nos negócios.

(CASTELLS, 2003, p. 160)

Este quarto e último capítulo reserva à descrição do emprego de diferentes tecnologias no circuito do funk. Nele será disposto um panorama ilustrativo das apropriações dos principais meios a serviço da produção e circulação do gênero. Importante notar que, apesar de estarem dispostos na ordem cronológica em que foram adotados, não há qualquer aporte na ideia de evolução de tais objetos. Ao contrário, conforme se evidencia, a passagem entre um meio e outro, em tese, mais “moderno”, não se revela de forma abrupta. Dá-se, na verdade, de maneira híbrida e carrega traços de continuidade, embora implique ao mesmo tempo forçosas rupturas.

Junto ao detalhamento da paisagem tecnológica do funk, serão abordadas as transformações estéticas e mercadológicas acarretadas a partir da incorporação de meios digitais no gênero, bem como as diferenças estabelecidas em relação aos modos de produção e distribuição anteriores, isto é, as práticas musicais do funk ligadas ao uso de tecnologias analógicas. Seguindo por este viés, aponta-se para disputas no circuito do funk instauradas a partir da adoção de novos recursos na produção e circulação do gênero. Conforme será visto mais adiante, na passagem das tecnologias de tipo analógico e digital, observa-se o aumento expressivo do número de agentes produtores do estilo e de mudanças mais profundas na estética da música funk. Tais mudanças não ocorrem estritamente por conta da incorporação de novos dispositivos de (re)produção musical nos estúdios e bailes, mas em paralelo ao crescente interesse direcionado à incorporação de elementos sonoros e musicais do imaginário local. Carregam, neste sentido, a reconfiguração do mercado do funk e tensões entre os agentes produtores do gênero articulada a transformações estéticas.

As informações dispostas a seguir foram obtidas através de entrevistas realizadas durante a pesquisa de campo. Também, vale-se de dados disponíveis nos trabalhos antes citados de Hermano Vianna (1988) e Silvio Essinger (2005). Serão

mencionados, novamente, os principais espaços e canais de circulação do funk, fundamentais para sua fruição e para o processo de adaptação do *hip hop* e sua incorporação no contexto carioca no desenvolvimento do então novo gênero.

4.1 – Baterias eletrônicas, Vinis e Pick up's

O ano de 1989 pode ser tomado como o marco histórico do funk, pois nele coincide o lançamento das primeiras obras fonográficas do gênero feitas no Brasil. Para que isto fosse possível, DJs, transformando-se em incipientes produtores musicais, dispuseram de um instrumento musical extremamente comum às produções fonográficas da década de 1980: a bateria eletrônica. Marlboro e Grand Master Raphael figuram como principais responsáveis pelo início da produção de funk e sua continuidade, lançando seus primeiros discos em 1989.

Conforme destacado em pesquisas acadêmicas e textos jornalísticos (VIANNA, 1988; ESSINGER, 2005; SÁ, 2007), o empréstimo de uma bateria eletrônica feito pelo antropólogo Hermano Vianna a Marlboro, poucos anos antes, permitiu que o DJ estendesse seu campo de atividades com a música para além da discotecagem em bailes e programas de rádio, ao possibilitar a composição de batidas próprias.

Já no caso de Grand Master Raphael, Tony Minister, na época o principal responsável pelo “abastecimento” de novas músicas para os DJs de funk, foi quem lhe ajudou a adquirir o equipamento importado, trazendo-o numa de suas viagens aos Estados Unidos. Às bases musicais produzidas nesse instrumento, *sampleadas*, ou apropriadas de músicas internacionais já familiares ao público frequentador dos bailes, foram incluídas as vozes de MCs cantando em português e melodias tocadas em teclados. Contudo, superada a dificuldade em obter os instrumentos de produção, faltava ainda para os dois DJs conseguir meios de viabilizar um produto fonográfico de funk nacional comercialmente viável e acessível ao público.

A primeira faixa de funk cantada em português foi a “Melô da mulher feia”, produzida por Marlboro e cantada pelo MC Abdulah. Sua origem se mostra especial devido a dois fatos. Primeiramente, a respeito da composição do refrão “mulher feia cheira mal como urubu”, Marlboro afirma ter se baseado nos versos de sonoridade bastante semelhante, mas composto por palavras e proferido pelo público nos bailes durante a execução da música “Do wah diddy” do grupo 2 Live Crew. Ele explica: “tinha um refrão no baile, o pessoal gritava ‘mulher feia chupa pau e dá o cú’. Aí eu

pensei, vou botar ‘mulher feia cheira mal como urubu’ aquele outro não ia dar pra botar” (ESSINGER, 2005, p.85). Desta maneira, tomando por referência a expressão do público diante daquilo que era tocado bailes, decide incorporá-la ao trabalho que desenvolvia e, tendo em vista o conteúdo impróprio dos versos, adere a uma espécie de eufemismo, ao substituir a conotação sexual dos versos pela humorística. Em segundo lugar, outro fato a ser destacado sobre a “Melô da Mulher Feia” é dela ter sido o motivo pelo qual a figura de Cidinho Cambalhota se aproxima de Marlboro, interessado em dar continuidade ao projeto de nacionalização do funk. De acordo com a pesquisa de Silvio Essinger (2005), Cidinho Cambalhota tinha visibilidade notória na cena funk, atuando em bailes e estando à frente do programa “Som na Caixa”⁴⁴, no ar entre os anos de 1987 e 1990, na emissora Corcovado. Além dessas atividades, estava ligado à gravadora PolyGram, onde era responsável pela seleção do repertório internacional a ser lançado pelo selo. Através desse cargo convenceu à direção da gravadora a investir num disco de funk e estabeleceu parceria com o DJ Marlboro para dar forma ao projeto. O resultado final de tal aliança rendeu o lançamento da coletânea Funk Brasil, colocada a venda em 1989 e cuja capa está ilustrada na página seguinte, na figura 4.

Figura 4 – Capa de Funk Brasil

⁴⁴ O programa “Som na caixa” foi dirigido por José Carlos Bateau e contava com a participação das principais equipes de som na época, tais como Super Quente, Cash Box, Soul Grand Prix, Live, entre outras. Personagens importantes da cena da época como o próprio Marlboro, Maks Peu e Ademir Lemos, destacavam a agenda de bailes da semana e apresentavam as novidades musicais através da exibição de vídeo-clipes.



Fonte: Site Funk de Raiz <http://www.funkderaiz.com.br/2008/08/funk-brasil-e-rap-brasil.html>

Ainda no mesmo ano, foi lançado “Super Quente”, resultado do trabalho do DJ Grand Master Raphael e de Tony Minister. Sobre o período, Grand Master Raphael relata que não dispunha de um estúdio completo, estando limitado a fazer somente a produção musical no Rio de Janeiro. Para dar continuidade ao projeto, dirigiu-se a um estúdio de gravação em São Paulo e, em seguida, retornou à capital carioca para prensar o disco na fabricante Vinil Press.

De modo geral, as músicas contidas em “Super Quente” são semelhantes às da vertente *miami bass*, sendo três das faixas com letras cantadas em português e as restantes compostas somente pela parte instrumental. Ao contrário de Marlboro, que conseguiu transformar alguns vocalistas de bandas pop em MCs⁴⁵, durante a produção de “Funk Brasil”, no momento da gravação de “Super Quente” ninguém havia sido

⁴⁵ Abdulah, Guto, Cidinho Cambalhota, MC Batata e Ademir Lemos são as vozes de Funk Brasil. Os MCs aparecem na capa da Figura 1, equilibrando-se em cima do disco que Marlboro sustenta com o dedo.

especialmente escolhido para cumprir o papel de MC. Desse modo, Grand Master Raphael cantou as letras, igualmente por ele escritas e, com o intuito de disfarçar a falta de dotes vocais, optou pela distorção de sua voz utilizando-se de um aparelho modificador de *pitch*⁴⁶, capaz de acelerar, ou retardar, o tempo do material sonoro gravado. Por fim, a sonoridade da parte cantada no disco é de uma voz acelerada e aguda, semelhante às de personagens de desenho animado, encontrada nos discos de *miami bass* e identificada também no início da “Melô da Mulher Feia”.

Quando comparados os dois álbuns, concluímos que “Funk Brasil” alcançou mais popularidade, chegando à marca de 500 mil cópias vendidas, cinco vezes mais do que o disco de Grand Master Raphael e Tony Minister. Certamente, o fato de ter sido publicado pela gravadora PolyGram foi determinante para o êxito nas vendas, tendo em vista a disposição de um estúdio de gravação profissional para o projeto e, sobretudo, uma rede de marketing e distribuição nos moldes de uma gravadora do tipo “*major*”. Em sinergia, a atuação de Marlboro em bailes e na rádio Tropical, a assinatura de Cidinho Cambalhota⁴⁷ e a participação de Ademir Lemos, ajudaram a alavancar o sucesso do disco.

De todo modo, para entender o êxito de “Funk Brasil” junto ao público é necessário considerar, atentamente, a estratégica utilização da base instrumental de músicas internacionais anteriormente muito familiares ao público dos bailes. Na contracapa do disco isto se mostra de maneira evidente na adaptação de “Do wah diddy” para a “Melô da Mulher Feia”, onde ao lado do título da música encontra-se a referência à original do grupo 2 Live Crew entre parêntesis. Além da ligação direta entre estas duas faixas, pode-se facilmente identificar a semelhança entre as batidas e a melodia da “Melô do Bêbado” e “*Sally that girl*”, e da “Melô dos Números”⁴⁸ e “*One and One*”, igualmente de autoria da banda 2 Live Crew. A diferença, nesses últimos dois casos, em comparação ao primeiro, é a ausência de citação aos originais. Ainda sobre a presença de batidas de músicas internacionais em “Funk Brasil”, cabe observar que a última faixa, intitulada “Marlboro Medley”, consiste na fusão de diversos sucessos nos bailes funk,

⁴⁶ *Pitch* é o termo utilizado por DJs como referência ao intervalo de batidas por minuto (bpm) em uma música. O modelo do periférico utilizado em “Super Quente” foi um SPX90 da marca Yamaha.

⁴⁷ Antes do lançamento de “Funk Brasil”, Cidinho Cambalhota foi morto na entrada de um baile em Rocha Miranda ao reagir a um assalto. Lamentando sua morte, consta uma dedicatória na contra-capa do disco.

⁴⁸ O jornalista ainda destaca que no caso da “Melô dos números” e “*One and One*”, dessa vez, sem menção de autoria, nem dos rappers americanos e muito menos de Ray Davies, vocalista da grupo The Kinks, autor de “*All day and all of the night*”, cuja melodia foi apropriada, ou “chupada”, para o rap. Ver Essinger (2005).

como por exemplo, “Automatic” e “Don’t stop the rock”, do grupo *Freestylers*; “They’re playing our song”, feita pelo produtor Pretty Tony e cantado por Trinere⁴⁹, em cima da base da faixa “808 Volt Mix”.

Tal como “808 Volt Mix” que, conforme veremos mais adiante, foi a principal base musical utilizada durante toda primeira década do funk no Rio de Janeiro, grande parte da produção musical servida de referência na invenção do funk foi programada na bateria eletrônica analógica TR-808. Fabricada pela empresa de instrumentos eletrônicos japonesa Roland, sua invenção estaria atribuída à finalidade de minimizar os custos para a produção musical de “demos”, isto é, músicas de cunho amador feitas por artistas ainda sem vínculos com gravadoras. A partir da disposição de um conjunto de sons percussivos – ou pacotes de *samples* – produzidos por sintetizadores e, posteriormente, armazenados no instrumento, a interface da TR-808 permite a programação de toda a parte rítmica de músicas. Possibilita, por tais características, a dispensa de instrumentistas profissionais e até mesmo o espaço do estúdio para a gravação de músicas, bastante onerosos no período de sua invenção.

Considerada obsoleta em 1983, apenas três anos após sua entrada no mercado, a interrupção da fabricação TR-808 justificou-se, após a invenção da bateria eletrônica modelo Linn LM-1. Esta última oferecia como maior vantagem a possibilidade de composição de batidas geradas a partir de *samples* digitais de instrumentos acústicos, o que conferia um caráter mais “orgânico” e “limpo” ao material sonoro nela produzido. Entretanto, o que se mostrava como “inferior” na TR-808, a qualidade sintética e a “sujeira” da sonoridade de um dispositivo analógico converteram-se nos grandes atrativos do modelo para produtores de música eletrônica e hip hop, sobretudo por sua capacidade de gerar ondas sonoras de baixa frequência, isto é, ondas de tipo grave. Além das especificidades dos sons, outro aspecto a contribuir para a grande demanda da TR-808 era seu valor no mercado, cerca de um quarto do preço da sucessora Linn LM-1. Neste sentido, combinadas a características estéticas e econômicas da TR-808, observou-se ao fim da década de 1980 um fenômeno de fetichismo deste modelo que, em certa medida, se reproduz até a atualidade ao observar-se sua virtualização via *softwares*.

⁴⁹De maneira similar, na faixa “Miami beat’s”, presente em “Super Quente”, encontra-se trechos “I’ll be your ever need” da mesma dupla, e ainda trechos do *hit* citado a cima.

Na atualidade, com o desenvolvimento da tecnologia digital direcionada ao fazer musical é possível utilizar os recursos oferecidos pela TR-808 em computadores, e ainda mesmo em aparelhos como o *Iphone*. O modelo, ilustrado na figura 5, reproduzida abaixo, desperta o interesse de produtores musicais, principalmente daqueles ligados ao drum 'n bass, hip hop, electro e ainda no pop⁵⁰. Grand Master Raphael, quando questionado sobre a TR-808 na produção do funk, respondeu nunca ter sido possível utilizá-la devido ao alto valor cobrado depois da interrupção da fabricação do modelo. Justificando sua inviabilidade no circuito do funk, afirmou que “nos Estados Unidos o aparelho na loja era uma mixaria, mas como parou de fabricar e virou raridade, todo mundo queria”.

Figura 5 – Bateria eletrônica Roland TR-808



Fonte: <http://www.vintagesynth.com/roland/808.php>

Apesar desta disponibilidade de acesso, entre estes, há o consenso de que o som gerado a partir do *hardware* do aparelho analógico seja superior ao produzido pelas tecnologias digitais. No entanto, considerando a escassez da mesma, sua emulação se mostra como uma alternativa atrativa para alguns. Esclarecendo mais detalhes sobre o tema, Grand Master Raphael aponta:

⁵⁰ Em 2011, no Brasil, o catarinense Wado intitulou seu último álbum de Samba 808, fazendo referência direta à bateria.

Se você tiver uma bateria '808' e passar o som programado nela pro Pro-tools, o meio que você usa a saída é analógico, ou seja, vai sair mais quente para entrar no computador. É diferente do software da '808' no computador, pois já é no domínio 0101 (código binário digital), não tem aqueles harmônicos e a sujeira que fazem o som mais quente.

Em sua fala, com o argumento da superioridade dos equipamentos analógicos em relação aos recursos digitais, o DJ traz um termo bastante corrente no discurso daqueles que defendem os primeiros, dizendo ser mais “quente” e “encorpado” o som produzido por sintetizadores, baterias e teclados analógicos comparados aos de tipo digital. Mais adiante, serão observados outros importantes argumentos a respeito da comparação entre a produção e a circulação do funk nestes dois tipos de tecnologia, tomando por base informações concedidas pelo mesmo e por outros DJs.

Os modelos utilizados por Marlboro e Grand Master Raphael foram desenvolvidos igualmente pela empresa Roland. O primeiro valeu-seda Doctor Rhythm-110, emprestada por Hermano Vianna, enquanto o segundo dispunha da bateria Roland R-8. Capaz de receber cartões com *samples* presentes nos modelos TR-808 e TR-909, esta última bastante foi utilizada nas produções das vertentes eletrônicas *house* e *techno*, oriundas respectivamente das cidades de Chicago e Detroit. A R-8 apresentava ainda a vantagem de ser utilizada como *sampler*, isto é, além da possibilidade de incorporação do pacote de sons de modelos anteriores, dispunha do conjunto de botões chamados *patch*, a ser utilizado como um *sampler* durante a composição da parte rítmica de músicas.

Tal recurso, mostra-se fundamental para o desenvolvimento do funk, especialmente por estar a serviço da composição de músicas a partir da fusão de fragmentos de sons. Conforme veremos ao longo do capítulo, a união de elementos sonoros variados a bases musicais, prática musical fundamental na estética do gênero, em particular na vertente denominada de “montagem”, permanece até a contemporaneidade e encontra-se radicalizada mais recentemente após a adoção das baterias eletrônicas do tipo MPC – *music production center* – conforme comentado mais adiante.

Voltando ao início da produção do funk, de modo geral, o material musical presente nos dois discos acima mencionados era identificado inicialmente pelos termos “rap” e “melô”, como por exemplo, “Rap dos arrastão” ou “Melô do Nojento”. O rap seguia, mais ou menos, a fórmula importada do hip hop, onde o texto da letra é recitado em cima de uma base rítmica, mas seu desenvolvimento só se tornaria efetivamente

expressivo a partir dos primeiros anos da década de 1990. Já a “melô”, de acordo com os depoimentos de Grand Master Raphael e DJ Ricardinho⁵¹, aparece na década de 1970 nos programas transmitidos pela rádio Mundial. Criada como espécie de cognome para se fazer referência aos títulos originais em inglês, difíceis de serem pronunciados corretamente pelos ouvintes que telefonavam à rádio para pedir que determinada música fosse tocada, ou mesmo pelos locutores dos programas transmitidos na época, a melo consiste numa forma de apropriação. Abaixo, Grand Master apresenta sua história:

A melô tem muita confusão séria em torno da origem. Foi um negócio copiado da rádio Mundial AM que virou meio padrão para as pessoas terem uma facilidade para identificar as músicas, principalmente, porque tinha músicas estrangeiras. Se criou, como se fosse um apelido, para pessoa ter a facilidade de pedir a música. (...) Tinha uma música que ficou estourada, “Do wah diddy”, e era complicado pro público, que nem português sabia falar direito. Aí eles pediam “toca aí a Melô da Mulher Feia”. Era para criar um nome fácil para pessoa pedir a música, então não era um seguimento, ou uma coisa que determinasse um tipo de música, como um funk rasteiro, ou funk melody. É só o apelido, e quem começou com isso nem foi o pessoal do funk, era da rádio Mundial do programa “Show do bairros”.

Ainda antes que a produção nacional do funk tivesse sido iniciada, e mesmo após seu estabelecimento, encontrava-se entre parêntesis nas compilações organizadas pelas equipes de som⁵² de funk, ao lado dos títulos em inglês, o nome da melô pela qual a música era conhecida. São diversos os exemplos: “Ring my phone”, de Shantell e Dwayne, virou a “Melô do Maconheiro”, pois em cima do refrão “*operator ring my phone*” o público cantava “maconheiro, cheira pó”. “Big time fresh”, da banda Check it out, era popularmente conhecida por “Melô do Piano” por conta do *sample* de uma frase musical tocada no mesmo instrumento. “You talk to much”, do Run DMC, tornou-se “Melô do Tomate” pela associação entre “*too much*” e “tomate”. “How much can you take”, do MC A.D.E, foi convertidana “Melô da sexta-feira 13” por seu início conter o *sample* de uma fraseado de piano um tanto sombrio. Já “Light years Away”, de Warp 9, era a “Melô da Macumba” por conta da batida, semelhante às de atabaques de candomblé. A “Melô do cachorro” é, na verdade, “Bass mechanic”, também de MC

⁵¹ Ricardinho atua no funk como DJ desde o início da década de 1980. Junto a Grand Master Raphael e o falecido DJ Amazing Clay lançou vários discos de funk, muitos deles ilustrados por Tony Minister, que também é artista plástico. Desde 1993, divide com irmão Géllo duas lojas de discos de vinil chamadas Only Music, localizadas em Madureira e no Centro do Rio de Janeiro, local onde entrevistamos os dois DJs.

⁵² Tais compilações, apesar de levarem os nomes das equipes, como Soul Grand Prix e Furacão 2000, eram publicadas por selos de grandes gravadoras, como Polygram e Sony.

A.D.E. Nesta última, o latido de um cachorro repetido ao longo da música serviu de referência para a escolha do nome da melô.

Diferente do período do programa mencionado pelo DJ, a renomeação das músicas passou a ser feita de maneira mais complexa no espaço dos bailes, com a criação de versos por parte do público durante a execução das músicas. No processo de escolha do novo título, ou na criação dos refrãos, muitas das vezes, a homofonia, isto é, a associação entre os sons das palavras entendidas, ou algum elemento sonoro de destaque na música, servia de guia. Mesmo entre os DJs, a referência utilizada para as músicas era o nome da melô, devido à dificuldade em pronunciar corretamente o título original. Questionado sobre o modo como o público participou deste processo, o mesmo DJ comenta:

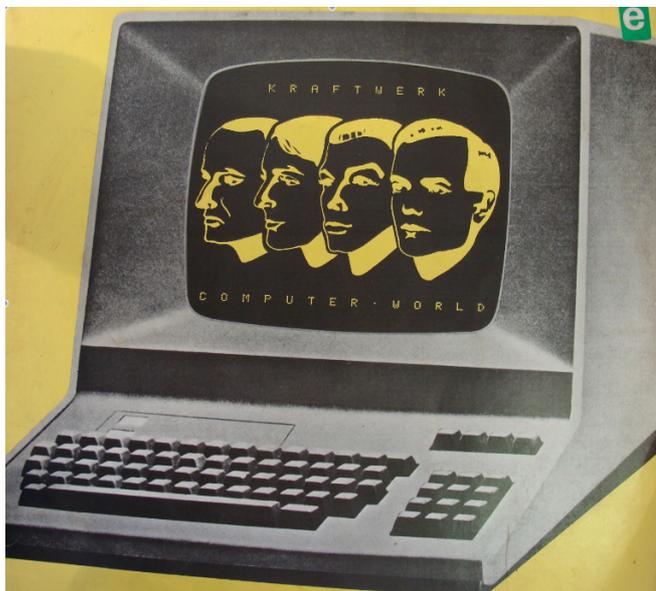
Também isso foi uma coisa que surgiu naturalmente. Tinha músicas cantadas em inglês que o refrão era marcante e as pessoas criavam um refrão em português em cima daquilo. Um exemplo era Boys from the bottom (grupo de hip hop) com “My girl got the booty”, o cara não vai conseguir pedir isso. Aí era a “Melô do bateau mouche” o refrão “my girl got the booty”, aí falavam “chegou o bateau mouche, Bagulhão morreu...” Bagulhão era um bandido. Então o pessoal criava encima daquele refrão em inglês outro em português e isso ajudou na construção do funk.

Com o desenvolvimento do rap no funk em meados da década de 1990, quando já se compunha letras de músicas inteiras e dos bailes emergiam aspirantes a MC, a melôs deixam de ocupar lugar nos discos do gênero e perdem sua função, podemos dizer, de mediação. Porém, a prática de utilizar a base instrumental de músicas estrangeiras não desaparece e, paradoxalmente, marca uma espécie de tradição na história do funk. Diferente de outros gêneros musicais, ou expressões artísticas, nos quais a criação é avaliada a partir de seu caráter genuíno e autoral, sendo estes os principais pilares para a valorização de uma obra musical, no funk, observa-se a presença da mesma base em diversas músicas, sem que isso cause qualquer desconfiança do público ou coloque em cheque o trabalho de seus artistas.

Entretanto, não apenas o material sonoro das faixas estrangeiras foi apropriado, como ainda nomes de DJ como, por exemplo, o de Grand Master Raphael, em alusão ao DJ norte-americano, Grand Master Flash. Outra evidência de apropriação é o das imagens de capas. Abaixo, nas figuras 6 e 7, está ilustrada a apropriação da estética

gráfica do disco “Computer Word”, da banda alemã Kraftwerk, na compilação “Break Beat and Scrath”⁵³ dos DJs Ratinho e Grand Master Raphael.

Figura 6 – Capa do disco Computer World do grupo Kraftwerk



Fonte: Foto da autora

Figura 7 – Capa do disco Break, Beat and Scrath dos DJs Ratinho e Grand Master Raphael



Fonte: foto da autora

⁵³ Nota-se a grafia incorreta da palavra *scratch*, técnica de discotecagem praticada sobretudo por DJs de hip hop.

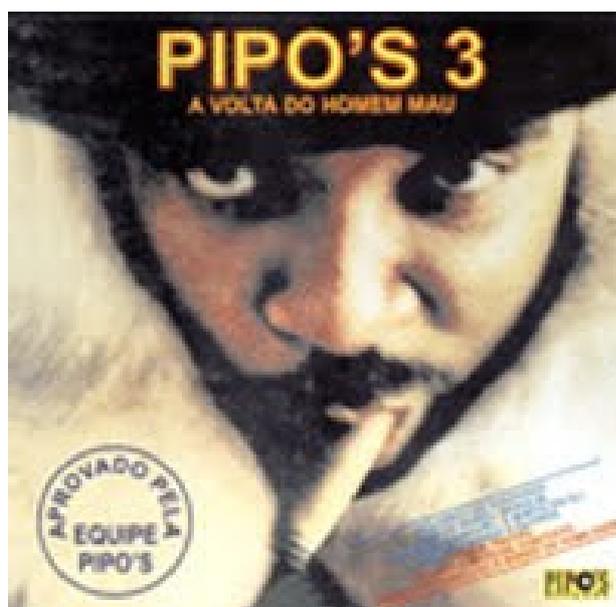
De modo mais explícito, ilustramos nas figuras 8 e 9, a capa do disco do DJ norte-americano Sir Mix-a-Lot e o da equipe Pipo's, destacando o lançamento da montagem “clássica” do funk “A volta do homem Mau”:

Figura 8 – Capa do CD Ride de Sir Mix-a-Lot



Fonte: Site Discogs <http://www.discogs.com/Sir-Mix-A-Lot-Ride/release/1444854>

Figura 9 – Capa do disco Pipo's Volume 3 da equipe de mesmo nome



Fonte: Site Funkeiro da Antiga <http://funkeirodaantiga.blogspot.com.br/2010/03/pipos-3-volta-do-homem-mau.html>

Além de perderem espaço para os discos, as “melos” cedem lugar às faixas conhecidas pelo nome de “montagem”. Este tipo de música caracteriza-se pela fusão de batidas eletrônicas com letras de canções populares, como por exemplo, a “Cuca” do Sítio do Pica Pau Amarelo, ou ainda com trechos de músicas internacionais, como na “Montagem do Sax”, onde se ouve repetidas vezes o *sample* de uma frase musical “Your Latest trick”, tocada em saxofone e de autoria do grupo britânico Dire Straits. A “montagem”, deve-se notar, apresenta estreita ligação com o uso de *samplers* com maior capacidade de memória, acoplados a reproduzíveis *mini disc*. Conforme veremos de modo mais complexo adiante, a partir de meados de 1993, o *mini disc* torna-se o principal meio de reprodução de música nos bailes, sendo também utilizado para se fazer produções musicais no âmbito doméstico.

Anterior a esta mídia, o primeiro dispositivo destinado ao consumo doméstico a ser apropriado para a produção musical por aspirantes a DJ ou MC é o aparelho conhecido por “3 em 1” – contendo um toca-discos, um par de toca-fitas e rádio –. Os DJs Batata, Rafael Pitbull, Alex MPC e Ricardinho, em entrevista para esta pesquisa, afirmaram terem iniciado suas primeiras mixagens, tentando imitar os programas de rádio reservados ao funk, onde ouviam a execução de músicas distintas sem que a sensação de continuidade fosse interrompida. Aproveitando-se do par de *deck's* para fitas cassete, e dos discos que conseguiam comprar, incursionavam como DJ tocando em festas de aniversário em seus bairros, nos chamados “hi-fi's”⁵⁴. Sobre o tema, Raphael Pitbull relata:

A galera que era do subúrbio, como eu, a gente não tinha dinheiro para comprar disco, então a gente escutava o programa Clube do Balanço na rádio Imprensa e gravava. Tinha um momento para gravação em que o locutor anunciava ‘agora é pra gravar a sua música’. Lembro que no natal eu pedi pra uma tia uma caixa de fita (cassete) só para gravar o programa.

No início dos anos 1990, também se produzia no Rio de Janeiro faixas instrumentais semelhantes ao material sonoro presente nos discos importados dos Estados Unidos. Um espaço importante nesse período era o estúdio montado por Grand Master Raphael, localizado no bairro do Largo do Machado⁵⁵. Com os recursos disponíveis, os DJs Ricardinho e Amazing Clay faziam suas músicas e, posteriormente

⁵⁴ “Hi-fi”, referência a *high fidelity*, era o nome para festas particulares, onde os rapazes se encarregavam de trazer bebidas, e as moças, comida.

⁵⁵ Segundo o próprio, anos mais tarde, neste mesmo local, criou-se um escritório para a venda de shows de MCs, onde DJs passavam a atuar também como empresários.

as lançavam de modo independente através de selo “DJ Style”. Percebendo a escassez de recursos para os iniciantes no funk, Ricardinho e Grand Master Raphael publicaram a série “Beats, funks e raps”, onde apareceram pela primeira vez nomes importantes do funk, como os MCs Galo e Mascote. Tais compilações, além de incluir MCs iniciantes, continham faixas estritamente instrumentais e *samples* isolados, ao fim dos discos. Serviam, segundo seus criadores, de recurso para a produção caseira de raps e montagens, ao possibilitarem a dispensa dos recursos de um estúdio profissional para aspirantes a DJ ou MC.

A principal porta de entrada para MCs no circuito do funk foi a série de “Festivais de Galera”, em geral, realizados em clubes próximos a comunidades. Tais eventos não serviam apenas para a realização de shows e de espaço de socialização entre os frequentadores, mas de oportunidade para o registro sonoro das apresentações. Através da mesa de som, gravava-se diretamente em fitas cassete as músicas cantadas. Em seguida, a depender da reação do público, as novas músicas eram então inseridas em programas de rádio e novamente nos bailes, mecanicamente. Um exemplo de destaque deste tipo de prática é o de MC D’Eddy com o “Rap do Pirão”, que em 1992, no município de São Gonçalo, venceu o festival no Baile do Mauá. Sobre a ocasião, Grand Master Raphael lembra:

Gravei o baile todinho numa fita cassete. E levei esse rap do Pirão para tocar na rádio, no programa da Furacão todos os dias. Virou febre, a partir daí, as outras equipes começaram a tocar e a formar um ambiente em que o povo que frequentava o baile pensou: “peraí, eu posso cantar esse tipo de música, eu posso ser um artista. (ESSINGER 2005, p.103)

Um exemplo da utilização do “3 em 1” para os aspirantes a MCs na mesma época, e da ausência de preocupação com a utilização da mesma base musical de terceiros, é o da dupla Júnior e Leonardo. Este último, em entrevista, relatou que para a primeira música feita com o irmão, o Rap do ABC, tomou emprestado de uma vizinha uma cópia do disco do MC Batata⁵⁶, adquirido por esta através de um sorteio realizado durante um baile. Para gravar o primeiro sucesso da dupla, Leonardo e o irmão colocaram o lado B do disco para tocar – onde havia somente as bases musicais com a parte instrumental – no aparelho “3 em 1”. Ao mesmo tempo, conectaram um microfone para a captação da voz, gravando no *deck* de toca-fitas a base rítmica com a letra de seu rap. Desta

⁵⁶MC Batata aparece no primeiro volume de Funk Brasil e pouco tempo depois lança um disco próprio, algo raro do mercado fonográfico do funk, onde prevalecem coletâneas com diversos artistas. Seu maior sucesso foi “Feira de Acari”, presente na trilha sonora da novela da rede Globo, Barriga de Aluguel.

maneira, conseguiram produzir o material necessário para a inscrição numa competição de raps realizada em sua comunidade, a Rocinha.

A preponderância da base musical conhecida por “Volt Mix”, ou simplesmente “Volt”, no período de florescimento do rap, mostra-se como um caso a ser analisado mais atentamente. De autoria do DJ norte-americano Battery Brain, “808 Volt Mix”, no original, foi a principal base dos raps da década de 90⁵⁷, sendo frequentemente utilizada tanto em músicas de temática romântica, como na vertente denominada “funk melody”, quanto em raps onde MCs relatam o dia a dia nas comunidades cariocas. Questionado sobre a presença da mesma base musical em diversas faixas de funk, ou a respeito da semelhança a melodias de sucessos da música pop, Grand Master Raphael afirma que a falta de formação musical daqueles que começavam a cantar funk era o principal motivo pelo qual os aspirantes a MC se apropriavam da música de terceiros, desconhecendo por completo que tal prática é considerada como plágio. Ele elabora:

Essa coisa começa a ganhar força nos festivais de galera, feitos inicialmente pela Furacão. Havia gincanas e uma das etapas e era a do rap. Como esse pessoal que frequentava o baile não tinha uma experiência na área musical, ficavam um pouco perdidos na hora de fazer um funk. Então o quê eles faziam era pegar a melodia de qualquer música já existente e cantar uma letra em português em cima. Na maioria das vezes era a batida do Volt Mix, com um forró em cima, ou uma música internacional. Não era por maldade, era por falta de conhecimento mesmo. As pessoas fazem isso achando que é normal, sem saber que é fora da lei.

Se apenas em 1989 o mercado fonográfico funk nacional começa a existir, na década anterior as equipes de som e DJs já haviam iniciado suas atividades comerciais no mercado de música, lançando discos de vinil contendo compilações de músicas internacionais tocadas em seus bailes. A exemplo, temos a Soul Grand Prix e Furacão 2000, publicando já em 1976 seus primeiros discos. Nesta década, porém, as músicas eram identificadas como pertencentes à vertente genérica *soul music*. Em meados da década de 1980 o conteúdo musical se modifica, sendo mais próximo às vertentes eletrônicas da música negra-norte americana, como electro funk, miami bass e freestyle, conhecidos aqui simplesmente por “funk”. De modo geral, essas compilações eram lançadas por selos da Sony Music e Polygram. Para tanto, os responsáveis pelo repertório enviavam uma lista de aproximadamente 16 faixas à direção da gravadora. Esta entrava em contato com as editoras estrangeiras para negociar a cessão de direitos

⁵⁷A década de 1990 é marcada pelo estabelecimento da figura do MC. Seu papel foi de fundamental importância para dar seguimento ao projeto de nacionalização do funk, completando a tríade de principais agentes que até a atualidade integram o circuito do gênero

autorais. Uma vez acordados, as faixas internacionais eram comercializadas no Brasil. Como grande parte das músicas saía nos Estados Unidos através de selos independentes, o valor do direito de cópia era pouco oneroso para as grandes gravadoras brasileiras.

Outras atividades baseadas no comércio de discos bem menos formais, no entanto, compunham um quadro fundamental para a sustentação do circuito de funk até meados de 1994. No capítulo “A hora e a vez do Funk Brasil”, Essinger traz o depoimento do Marlboro para explicar como este conseguia se manter no mercado de funk, ainda em formação. Segundo o depoimento do DJ, a quantia dos cachês pagos pelas equipes era inferior ao valor de um disco, que custava em média U\$15 e podia chegar até três vezes este valor. Para se capitalizar, Marlboro passou a comprar as poucas cópias de discos de funk vendidos no Rio de Janeiro e a revendê-los por um valor maior. Seu “esquema” era o seguinte:

Se eu ouvisse uma música que era muito boa, eu tinha que comprar três, quatro discos daquele. Porque eu sabia que aquele disco ia valer um dinheiro mais tarde e eu depois podia trocar por dois discos. Eu escondia o LP na capa de outro disco e depois pegava e fazia os rolos (2005, 82).

Contemporâneos de Marlboro, Géllo e Wellington Caçador compartilhavam da mesma estratégia, segundo os próprios, bastante comum entre a década de 1980 até o início dos anos 1990. Caçador afirmou que durante o período hegemônico dos vinis fazia bailes tendo dois mil discos à disposição. Para manter atualizada sua discoteca, dirigia-se até o aeroporto internacional Galeão ao encontro de Tony Minister, a fim de comprar as novidades musicais que aportavam na cidade. A imediatez na aquisição dos discos se devia à tentativa de, por um lado, garantir a posse exclusiva de algum sucesso em potencial. Por outro, a compra e revenda de cópias extras funcionava como modo de gerar recursos para investir novamente em novos discos e manter-se atualizado.

Para negociar os discos, encontravam-se no Largo da Cariocavendedores e compradores, fazendo as chamadas “transações”, ou “rolos”, no conhecido “malódromo”. Os principais nomes dos encarregados em abastecer DJs e equipes de som com discos eram Tony Minister, Funk Gil, Marcão da equipe Cash Box e Carlinhos “Nazista”. Conhecidos trabalhando como comissários de bordo também se dispunham a importar os lançamentos musicais, a partir das listas que recebiam dos DJs e donos de equipe. Segundo Géllo, nas viagens, cerca de um mil discos eram importados e imediatamente revendidos, pois além da demanda dos cariocas, havia compradores de outros estados como São Paulo, Minas Gerais e Espírito Santo.

A extinta loja de discos Gramophone, localizada na Gávea, bairro da Zona Sul do Rio de Janeiro, se inscreve como importante ponto de distribuição de discos para os bailes funk, bem como a Billboard e Modern Sound, em Copacabana, frequentada por DJs e donos de equipe.

No processo seletivo para compra de discos uma dificuldade apontada pelos DJs era a impossibilidade de audição prévia. Assim, as referências para decidir se valia à pena ou não investir nas novidades dava-se através de três parâmetros. Em primeiro lugar, valorizava-se o selo pelo qual o disco era lançado; em segundo, o nome do produtor musical presente nos créditos; por fim, apostava-se ainda na arte gráfica das capas. Problematicamente, Géllo lamenta que, com recorrência, “jogava-se dinheiro fora” na ocasião das músicas não serviam para o público dançar nos bailes.

Um aspecto importante a respeito das mídias sonoras reproduzidas nos bailes se revela na preferência dos discotecários por suportes de 12 polegadas e 45 rotações (*singles*) com apenas uma ou até duas faixas musicais por lado, ou *mix*, no vocabulário dos DJs. O argumento ouvido durante a pesquisa sobre a preferência por este tipo de disco recai sobre a qualidade superior da música armazenada no mesmo, uma vez que o sulco onde a frequência da música está inscrita é mais amplo e profundo. De modo geral, o lado A continha a música com letra, e o Lado B somente a parte instrumental da mesma faixa. Também, as versões contidas nesse tipo de disco eram mais extensas, em comparação às contidas nos LPs destinados ao consumo do público, caracterizando-se como aquilo que na cena de música eletrônica denomina-se *track*.

De acordo com os depoimentos de Géllo e Grand Master Raphael, o disco era um objeto raro para os discotecários e isto se articulava a alguns aspectos bastante específicos dos bailes daquele período. Como primeiro aspecto, mencionam a exclusividade das faixas. Havia músicas cuja posse estava restrita a apenas uma equipe de som, sendo reproduzida por determinado DJ equipe e baile, o que ajudava a fidelizar o público e funcionava como mecanismo de diferenciação. Na mesma intenção, removiam-se o selo do vinil contendo os créditos, ou trocava da capa do mesmo. O fato de somente em determinados bailes poder-se ouvir uma música em especial, segundo os dois DJs, servia de incentivo para que as pessoas se deslocassem de seus bairros até lugares distantes, tendo em vista que naquele período havia uma grande proliferação de equipes de som promovendo bailes nos bairros suburbanos. Géllo questiona que do contrário, “por que elas iriam de Rocha Miranda até Caxias para ouvir outra equipe?”

Ainda de acordo com ele, até os primeiros anos da década de 1990, “a música não era globalizada e alguns DJ’s conseguiram manter exclusividade de uma faixa durante até dez anos”.

Outro aspecto levantado por Grand Master Raphael, sobre o período dos vinis, se refere à duração do tempo em que as músicas permaneciam despertando entusiasmo no público, fazendo-o, em suas palavras, “vibrar”. Como exemplo, cita a permanência das músicas “Sending all my love”, do grupo Linear; e de “Spring Love”, de Stevie B, durante cinco anos nos set lists dos DJs. Isto se devia, de acordo com o mesmo, a dois fatos. Primeiramente, menciona o respeito à regra tácita da atividade do DJ que estabelece como gafe a repetição de uma mesma música no decorrer da festa. Em segundo, relata que, à exceção das compilações lançadas pela PolyGrand e Marlboro, pelo próprio Grand Master Raphael, ou pela Som Livre junto à Furacão 2000, as oportunidades de acesso à música funk se davam somente através dos bailes e dos programas de rádio.

Comparando a relação de acesso do público à música no período comentado e agora, o DJ lamenta a diminuição do papel do rádio como veículo difusor de funk. Sublinha o fato de hoje os frequentadores dos bailes terem possibilidade de baixar gratuitamente qualquer novidade no mesmo dia em que são lançados, e de no âmbito dos bailes a mesma faixa ser repetida dentro do intervalo de tempo de meia hora no baile, e em toda noite até 10 vezes, especialmente nos bailes de comunidade. Neste sentido, problematiza a descartabilidade do funk no cenário atual.

Voltando ao universo dos bailes do início da década de 1990, sua estrutura funcionava de modo semelhante à descrição do post do DJ e pesquisador de funk, Humberto “Disco Funk”, autor do blog de mesmo nome, sobre a equipe Espião, cujo equipamento de sonorização encontra-se na figura 10:

ESPIÃO O SOM DO FUTURO !

Figura 10 - Foto do sistema de som da equipe Espião



Fonte: Humberto DJ <http://www.funkderaiz.com.br/2010/09/espiao-o-som-do-futuro.html>

Caso eu esteja enganado, essa imagem é datada do final da década de 80 ou começo dos anos 90. As caixas, bem diferentes dos padrões atuais, eram constituídas por dois alto-falantes, não esquecendo de registrar a bateria de agudos e médios. O painel era o destaque em termos de visual. Lembro que o Tojão grafitou a expressão "O som do Futuro" que, associado aos efeitos da luz negra, proporcionava um belíssimo visual. O rack era constituído de 2 toca-discos PHILLIPS GA-312, as tradicionais "geléias", além de 2 powers de potência da CIGNUS (PA-1800), um crossover, um tape-deck (para as vinhetas) e um outro aparelho da Nashville (eu acho).

De modo geral, os *tape deck's* eram necessários para que o DJ "soltasse" a vinheta da equipe de som durante o baile, pois a utilização de fitas para a reprodução de músicas de sempre foi rejeitada pelos discotecários. Em primeiro lugar, devido a dificuldade e tempo necessário para se encontrar o ponto certo da música para ser tocada. Em segundo, a fragilidade deste tipo de suporte para um uso frequente desencorajava sua

adoção para os fins de discotecagem. Apesar dessas duas características, consideradas problemáticas, havia ocasiões em que o DJ por não dispor de determinada faixa que estava fazendo sucesso, recorria à gravação da faixa do disco de um colega para uma fita cassete. A reprodução da música contida na fita, porém, deveria ser tacitamente dissimulada pelo DJ, uma vez que sua credibilidade está imbrincada à habilidade de manusear discos, propriamente.

Tendo em vista a intensificação da presença de músicas nacionais no repertório dos bailes, com o grande sucesso dos raps, intensificado a partir de 1992, chegando ao ápice em 1995 e 1996, e a popularização das “montagens” junto à utilização de *mini discs*, a necessidade de pick up’s e de uma discoteca internacional atualizada à disposição do DJ tornaram-se dispensáveis. Nesta transição de dispositivos, a paisagem tecnológica e o circuito do funk passaram por um processo de reconfiguração significativo. Marca-se, nesta passagem, uma ruptura incisiva no circuito do funk. Por um lado, ligada à transformação do repertório musical dos bailes e, por outro, acompanhada da substituição dos dispositivos utilizados nas práticas de discotecagem. Tal ruptura, no entanto, apresenta um imbricamento entre a produção internacional e nacional, e entre os dois diferentes tipos de tecnologia, conforme será descrito a seguir.

4.2 – *Mini disc*: “o começo da bagunça”

Criado pela Sony, o *mini disc* passou a ser vendido no ano de 1992 para competir com as fitas cassete, sendo propagado enquanto suporte gravável, portátil e de qualidade digital. Ainda que apresentasse tais características, consideradas inovadoras na época, sua popularidade não se deu no mesmo nível que os cassetes e tocadores portáteis conhecidos como *walkmans* durante a década de 1990, estando reservada ao Japão, país de origem da empresa. Mas o insucesso do MD em nível global não impediu que este dispositivo fosse objeto de interesse dos agentes funk. Utilizado inicialmente para a reprodução de músicas nos bailes e, posteriormente, como ferramenta de gravação e, em certo nível, de distribuição musical, a apropriação do MD no circuito do funk apresenta transformações profundas das práticas musicais no gênero. Introduzido nos bailes início em meados de 1993, já em 1994 era o principal meio a serviço da discotecagem, deslocando de maneira definitiva a preponderância de toca-discos e vinis nos bailes

funk, segundo lamenta Humberto DJ ao fim do post⁵⁸ reproduzido integralmente a seguir:

O BAILE FUNK NA ERA DO MD!

Houve um período que em a maioria do djs utilizavam um player, inovador na época, para realizar seus bailes, deixando de lado, em definitivo, o saudoso vinil e seus toca-discos. Na década de 90 surgiu no mercado um aparelho, fabricado pela SONY, mais conhecido por todos nós com MD que, com requintes de praticidade e avanços tecnológicos, permitia a gravação de 74 minutos de música numa mídia compacta (foto), sem compressão, com qualidade digital.

Esse equipamento, usado em larga escala pela maioria dos djs, acabou, em definitivo, com o glamour que a profissão sempre demonstrou. Como eu sempre afirmei, nada se compara ao manuseio de um vinil. Os equipamentos (equipes de som) utilizavam dois aparelhos, acoplados ao mixer, deixando de fora as tradicionais picku-ups. Nessa época o que predominava nos bailes, em termos de música, eram as montagens, tendo como base as batidas do VOLT MIX e ICE T. A operação desses aparelhos consistia apenas no PLAY e no STOP. Raramente tínhamos mixagens (misturando as músicas), predominando os cortes.

Era muito cômodo, muito simples. Ao invés do DJ sair da sua casa com 2 malotes de discos (300 vinis), extremamente pesados, bastava apenas carregar dois MDS e os seus mini-discs nas respectivas casers. Leves e práticos, esses aparelhos se tornaram uma verdadeira febre. Nos mini-discs estavam gravados quase que a discoteca completa de um DJ. Deixando de lado a praticidade, a maior dor de cabeça para os djs era a funcionalidade desses equipamentos. Diante de um manuseio constante das mídias, muitos não atentavam para a manutenção do equipamento que, repletos de poeiras e outros detritos, começavam a dar os primeiros sinais de deterioração. Muitas vezes isso era problema durante o baile. Era comum termos aparelhos danificados e mídias defeituosas, comprometendo, assim, o desempenho do baile.

Os players de mds eram sensíveis, ao ponto de muitos trabalharem em posições adversas daquelas orientadas pelo fabricante visando um rendimento satisfatório. Tivemos um período em que vários aparelhos apresentavam defeitos de fabricação e, num pequeno espaço de tempo, muita gente colocava o player em pé ou até mesmo de cabeça para baixo. Esse era o procedimento para que a mídia fosse lida. O leitor ótico era instável e, se não estou enganado, atualmente isso ainda acontece. No mais, um período nada representativo para o funk. Deixamos o vinil de lado.

A transição entre um dispositivo e outro, deve-se notar, não ocorreu abruptamente, pois, apesar dos toca-discos e vinis terem caído em desuso no âmbito dos bailes, estas

⁵⁸Texto de 20 de março de 2008, disponível no link: <http://www.humbertodiscofunk.com/2008/03/o-baile-funk-na-era-do-md.html>

mídias sonoras se mostravam imprescindíveis para o uso do MD. Isto se devia ao fato das faixas musicais, em especial, internacionais, não serem comercializadas diretamente nos disquetes compatíveis com o reproduutor, estando, ainda, contidas em discos⁵⁹. Assim, para que o MD fosse tomado como ferramenta de discotecagem era necessário o emprego de um processo de digitalização musical, no qual se transferia o material sonoro do suporte analógico para o digital.

Figura 11 - Aparelho gravador e reproduutor de *mini disc*



Fonte: Wikipedia

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Sony_MiniDisc_MD_Recorder_MDS-81.jpg

Resumidamente, tal processo era iniciado pela conexão de um toca-discos e um aparelho de MD, disponível na figura 11, numa mesma mesa de som; em seguida, reproduzia-se no toca-discos a música cujo material sonoro desejava-se que fosse armazenado no suporte digital. Por fim, o aparelho de MD gravava no disquete este mesmo material em tempo real. Uma vez que as faixas já se encontravam armazenadas em disquete, o método de digitalização tornou-se dispensável e as transferências de arquivos musicais passaram a ser feitas diretamente de disquete para disquete, a partir de dois aparelhos de MD. Conforme será aprofundado mais adiante, segundo os DJs cuja carreira foi iniciada com o uso de vinis, a partir desse contexto o funk começa a virar “bagunça”.

⁵⁹ A partir de 1995 a produção nacional de raps's começa a ser comercializada em CDs por grandes gravadoras como Sony e PolyGram, estando organizada em coletâneas compostas por faixas de duplas de MCs.

A princípio, o argumento geral dos donos das equipes de som para justificar a adoção do MD no circuito do funk aponta para a tentativa de eliminação do *rambling* nos bailes, ruído semelhante ao que nos shows de música ao vivo chama-se de “microfonia”. Além do *rambling*, outro problema a estimular seu uso estava articulado à trepidação da *house mix*, local onde se posiciona o DJ e seu equipamento, originada pela amplificação demasiada do som, em especial, das baixas frequências próprias à estética da música funk. A intensidade da vibração provocava saltos da agulha do toca-discos durante a execução das músicas, interrompendo a leitura dos sulcos do vinil e, desta maneira, atrapalhando o DJ e a fruição da música durante a festa.

As equipes, buscando contornar esses dois problemas, apropriam-se do MD como solução. Conforme apontando anteriormente, a potência sonora das equipes se colocava, e ainda se coloca, como um dos principais elementos em disputa, sendo extremamente valorizada nos duelos entre as mesmas. Neste sentido, ao excluir qualquer prejuízo à reprodução das músicas por conta gerada pelas baixas frequências, excessivamente amplificadas, o MD foi tomado como ferramenta a serviço do incremento do volume sonoro dos bailes e, portanto, de potencialização das equipes.

Repetidamente, ao longo desta pesquisa, tal explicação, fornecida em geral por donos de equipes de som, foi apresentada como fundamento central que resume a função do MD no funk. Contudo, ao trazermos a questão do *rambling* para outros agentes, constatou-se que tal problemática não encerra o quadro de justificativas a respeito do papel desta tecnologia no circuito do gênero. De acordo com depoimentos de DJs, o MD alterou profundamente as práticas musicais do funk, incidindo diretamente na transformação da forma de discotecagem nos bailes. Por outro lado, as implicações da adoção do MD se refletiram também em questões econômicas, especialmente no comércio de discos de vinil, a entrar em declínio após a popularização do dispositivo digital e do florescimento das vertentes de funk chamadas de rap e “montagem”, às quais também serviu de instrumento de produção e distribuição.

Primeiramente, dentre os argumentos trazidos por esses agentes, os problemas deruído e trepidação foram contestado enquanto razões para a adoção do MD, uma vez que poderiam ser contornados com melhorias na disposição dos equipamentos e o emprego de aparatos de melhor qualidade. A introdução do MD, alega-se, deveu-se ao desenvolvimento de novas tecnologias e à tentativa de entrada de novos agentes no circuito. Neste sentido, para aqueles que desejam incursionar como DJs no circuito do

funk, o emprego de um aparato distinto e, neste caso, mais moderno, se configuravaefetivamente como estratégia de diferenciação. Contestando a premissa de que o isolamento *rambling* seria a razão principal para sua adoção, Grand Master Raphael afirma que “quando foram lançadas as pick up’s MKII⁶⁰, podia-se aumentar bem o som. Tendo uma base legal para colocá-la em cima, ela tocava com grave violento. A coisa estava mudando mesmo, e o MD estava dentro dessas mudanças. Questionado se havia algum tipo de dificuldade para importar os discos, o DJ insiste na transição do repertório musical dos bailes – de internacional para nacional – como estímulo para adoção do novo dispositivo:

Não estava difícil conseguir comprar (discos) lá fora, estava difícil vender aqui dentro, porque teve o boom do rap, “Rap do Pirão”, “Rap disso”, “Rap daquilo”. A questão não era dificuldade de encontrar, a questão era falta de mercado. Passou a ser uma despesa a menos para os profissionais dos bailes.

Ao apontar para a conexão entre o declínio do mercado de vinis importados e a popularização do rap nacional no funk, o DJ explicita a correlação entre a transição dos dispositivos de discotecagem inserida em transformações mais profundas na cena do funk. Não houve apenas uma mudança na escolha dos aparatos que serviam às práticas de discotecagem, mas, ao mesmo tempo, do conteúdo musical reproduzido através desses aparatos. Além desta justificativa, a questão econômica, cabe reiterar, se insere como mais um fator a estimular a percepção do MD enquanto instrumento para o desenvolvimento do rap. O MD funcionou, de fato, como solução econômica para a produção da incipiente produção de funk e à circulação do conteúdo musical importado se dar de forma expressivamente menos custosa.

Salvo às faixas lançadas por selos de equipes, ou por gravadoras como a PolyGram e Sony, grande parte da produção de funk não estava disponível em discos, sendo gravadas diretamente através da mesa de som dos bailes, antes em fitas cassete, como no caso citado acima do MC D’Eddy, e, posteriormente, em MD. Já as montagens, compostas basicamente por um base musical e *samples* de procedência variada, começam a ser feitas antes da entrada deste dispositivona paisagem tecnológica do funk. Porém, com este a intensidade de sua produção foi favorecida de modo significativo, a partir da apropriação do MD enquanto ferramenta de produção, gravação e distribuição musical. Particularmente, para aqueles que não dispunham de um estúdio

⁶⁰ O modelo ao qual o DJ se refere é fabricado pela Technics, utilizado no âmbito doméstico e considerado por discotecários como melhor toca-discos.

equipado com aparelhos profissionais, ou de recursos financeiros para pagar pelo serviço prestado por este tipo de espaço, além da prensagem do disco.

Para que fosse possível produzir e gravar músicas a partir do MD era necessário ter à disposição até três desses aparelhos e um *sampler* conectados a uma mesa de som. Neste processo, enquanto dois MDs eram utilizados para reproduzir bases musicais diferentes “sincadas”, isto é, com as batidas por minuto sincronizadas, o DJ/produtor reproduzia outros elementos sonoros valendo-se de um *sampler*, enquanto o terceiro aparelho de MD gravava a faixa feita na hora. A respeito do início das “montagens” e a utilização do MD, Grand Master Raphael comenta:

Elas começam ainda no toca discos, com aquele mixer que tem o “samplerzinho” do lado. E aí o que você faz? Você bota os pontos⁶¹ no sampler, solta o Volt Mix e fica sampleando em cima. Quando veio o MD era uma saída para melhorar a capacidade desse sistema. Você podia gravar tudo em casa e levar pronto pro baile. O MD atendia a necessidade de fazer algo na hora e poupar quem fazia montagem de investir na prensagem de um disco de vinil, extremamente cara na época. Primeiro porque tem uma quantidade mínima, que já era cara pra caramba.

Além de facilitar a gravação das “montagens” fora do espaço dos estúdios profissionais e permitir sua circulação por bailes e programas de rádio, outro fator de importância significativa na apropriação do MD, a contribuir para sua hegemonia, era a dificuldade em manter de uma discoteca atualizada. Sobretudo, devido ao preço dos discos, em sua maioria, importados e revendidos por valores considerados elevados. Devido à capacidade de armazenamento dos disquetes, aproximadamente 80 minutos, a digitalização das músicas contidas nos discos foi tomada como solução para a dificuldade de acesso à música por parte dos DJs que, anteriormente, ao adentrarem no circuito do funk deveriam ter à disposição uma discoteca com algumas centenas de discos, tendo em vista que cada suporte continha apenas uma faixa musical em cada face, ou no máximo, duas. Segundo Grand Master Raphael, outra alternativa para a dispensa dos discos, na época, eram as fitas cassete, cuja capacidade de armazenamento não estava muito aquém do MD, permitindo a gravação de até 60 minutos de música. Porém, devido a seus aspectos materiais, já antes mencionados, tal suporte foi descartado como possível solução para a questão do *rambling* e ainda para distribuição de música para uso profissional de forma ampla. À exceção das ocasiões em que se simulava estar sendo reproduzido um disco, mas, de fato, estar tocando uma música

⁶¹ O termo “ponto”, especificamente no funk, consiste num fragmento sonoro, o que usualmente na produção de música chama-se de *sample*.

contida em cassete, tal suporte era considerado inapropriado para os bailes. Grand Master Raphael, no trecho reproduzido a seguir, contextualiza a preferência pelo MD em detrimento dos cassetes, e adianta o próximo tópico, em que vamos abordar a incorporação do CD na paisagem tecnológica do funk:

A outra mídia que tinha para levar pros bailes além do MD era o cassete e o cassete é horrível. Para você achar a música é horrível, a qualidade é horrível, a fita se destruía fácil. E nessa época o CD não estava desenvolvido de uma forma que se pudesse poder gravar em casa, não era uma mídia barata. Quando comecei a usar CD e gravar no estúdio, lembro que a mídia mais barata custava R\$50 porque era uma novidade. Hoje custa 40 centavos. Então o MD pegou esse nicho e foi que foi.

Embora o MD fosse tomado como solução para o incremento do volume sonoro das equipes, permitisse a ampliação do acesso às obras musicais, e fosse transformado em instrumento de produção e gravação musical, nas entrevistas realizadas, alguns dos informantes encaminham críticas à influência de sua apropriação no circuito do funk. Revelaram, neste sentido, uma percepção negativa a respeito dessa tecnologia. A principal delas, já enfatizada no post de Humberto DJ, consiste na substituição da discotecagem feita com vinis por disquetes. Contemporâneo deste, e irmão de Ricardinho, o DJ Géllo criticou insistentemente a introdução do MD e o modo como atualmente se produz o gênero. Para ele, e outros DJs entrevistados, cuja faixa etária hoje ultrapassa os 40 anos, com o MD o funk começa a virar “bagunça”.

Fundamentalmente, com o termo “bagunça”, esses agentes se referem à perda do conhecimento dos discotecários das obras tocadas nos bailes. Além da ignorância do material musical reproduzido, mostram profundamente incomodados frente à possibilidade de “qualquer um”, subitamente, tornar-se um artista no funk devido às facilidades trazidas, primeiramente, pelo MD. Mais tarde, como desdobramento da “bagunça” no funk, experimenta-se a adoção de computadores portáteis e a aplicação de *softwares* de mixagem e produção musical na última década.

Além desses dois problemas, outro aspecto a contribuir para a “desordem” do funk, a partir da introdução do MD, é a quebra da regra tácita de discotecagem, sob a qual condenasse a repetição de uma mesma música durante a festa. Esta violação ocorria, exclusivamente, devido ao fato da produção nacional de funk ter em comum os mesmo elementos musicais utilizados, como as bases conhecidas por “Jive” do selo Jive Records, “What ya wanna do”, do rapper Ice T, e, sobretudo, a já discutida “Volt Mix”. Sobre o tema, Phabyo DJ e Ricardinho afirmaram que em determinados bailes de

meados da década de 1990, do início ao fim, a base musical de todas as faixas tocadas pelos DJs era apenas o “Volt Mix”. Apesar de parecer exagerado o argumento, ao escutar atentamente o disco “Ritmo das Galeras”, produzido por Amazing Clay, Ricardinho e Grand Master Raphael, percebeu-se que, efetivamente, todas as 10 faixas do disco possuem trechos de “Volt Mix”, variando o tempo da base – ou *pitch*, no vocabulário dos DJs –. Isto não significa, no entanto, que todas as músicas sejam iguais, pois além da variação do tempo, são acrescentados *samples* de músicas variadas e incluídas melodias de outras músicas.

Em paralelo ao emprego exaustivo das mesmas referências musicais na composição das faixas de funk durante o período comentado, a impossibilidade de regulação das batias por minuto das músicas – o “tempo” ou *pitch* – com o uso de MD foi percebido como uma grande limitação das práticas de discotecagem imposta pelas características materiais do então novo dispositivo. Assim, ao valer-sedo MD, a atuação do DJ no baile se restringia à alternância repentina de uma faixa para outra. Excluiu, assim, o emprego da principal habilidade dos DJ, que consiste na fusão de músicas ininterruptamente. A mixagem, afinal, é o que confere o caráter de unidade do repertório musical tocado na festa e dá ao público a sensação de continuidade das músicas através da dissimulação da transição entre uma faixa e outra.

A partir do que foi descrito acima, percebe-se que se antes as equipes e DJs, através de determinadas estratégias, procuravam manter a exclusividade do repertório musical de seus bailes, após a introdução do MD, tal prática tem seu sentido deslocado. Problematicamente, com a intensidade das trocas de arquivos sonoros de MD para MD, entre os DJs, em meados da década de 1990 “todos” passam a ter “tudo” igual e os bailes já não mais se diferenciam por um repertório internacional particular. Passam a se distinguir, principalmente, pela potência do sistema de sonorização. Nesse momento, para Géllo, o funk converte-se em um gênero descartável e a atividade do discotecário passa a ser desvalorizada. Para ele, com a introdução do MD, junto a utilização insistente do *sampler*, a “coisa” começou a “desandar”, pois um carregador em “apenas um dia” teria a chance de transformasse DJ.

Por fim, Géllo observa que “a tecnologia não foi boa para os DJs dos anos 1980 nos anos 1990. Ela tirou o trabalho do DJ, que virou uma máquina. O cara só solta o play.” Abaixo, está reproduzida a fala de Grand Master Raphael sobre o mesmo problema:

O MD começa essa bagunça. Eu podia gravar o Volt Mix e ficar batendo isso aqui (sampler), gravar e no mesmo dia levar pro baile. É muito prático, com outras mídias não tinha essa facilidade e, só com o vinil, não se podia fazer isso. Tem que ter um estúdio profissional, fazer um master e levar para prensar. Isso era impossível. Nós fazíamos na época, com uma galera, mas era uma trabalhadeira do caramba. Juntávamos dinheiro e o mínimo que saía era mil cópias e vendíamos depois. Não era barato, ou seja, ninguém ia fazer esse processo. No MD você gravava uma besteira e levava pro baile e aí começa essa bagunça. Eu não gostava da época do MD, como DJ não gostava de ficar só apertando botão. E tinha gente que nem isso fazia, usava um controle remoto e controlava o MD. Aí as coisas começaram a melhorar com a chegada do CDJ, que apesar de ser CD, você bota a mão na massa, tem pitch, você mixa.

Além das limitações para mixagem, também foi apontado pelos DJs Ricardinho e Phabyo⁶² situações mais dramáticas, nas quais se introduzia o disquete no MD durante o baile e logo aparecia a mensagem no aparelho “*blank disc*”, isto é, “disco vazio”. Em algumas ocasiões relatadas pelos mesmos, problemáticamente, metade do material musical a ser tocado na festa estava contido naquele disquete.

Apesar das críticas dispostas acima, há o reconhecimento de que o MD facilitou o fazer musical, ao permitir que DJs e MCs pudessem gravar músicas no âmbito doméstico, livrando-os do ônus de uma produção fonográfica profissional. Assim, para além da realização dos objetivos inicialmente pretendidos por parte dos agentes, ao adotarem novos meios, notam-se improváveis mudanças desencadeadas junto à introdução de novas ferramentas. Se a princípio o MD foi introduzido somente para solucionar o problema do *rambling*, permitindo a elevação do volume sonoro das músicas tocadas nos bailes sem reverberar o ambiente, ele foi decisivo para que novos agentes pudessem se transformar discotecários, ao facilitar o acesso a obras musicais armazenadas em discos de vinil. Possibilitou, ainda, que estes pudessem gravar suas próprias montagens, prescindindo de um estúdio de gravação, e registrar performances de MCs durante os bailes.

Problematicamente, se por um lado as equipes podiam competir em volume sonoro, por outro, a diferenciação do repertório para a fidelização do público tornava-se uma estratégia impraticável, tendo em vista a intensidade das trocas de arquivos musicais entre os DJs. Favorecido pelo sistema de digitalização, o intercâmbio de arquivos sonoros se torna ainda mais crítico, após o advento da internet e do sistema de trocas de arquivos em formato mp3, conforme discutido mais adiante.

⁶² Phabyo é DJ residente no Castello das Pedras e foi vencedor do concurso promovido pela Red Bull Funk-se em 2011.

4.3 – Compact Disc , CDJs e Computadores

A entrada do CD no circuito do funk tem início com o lançamento de coletâneas publicadas por grandes gravadoras, principalmente Sony e Polygram, já antes mencionadas. Mirando o interesse de jovens das camadas médias no gênero musical, por estas saem os CDs de funk, entre os quais pode-se destacar os volumes de “Rap Brasil”, “Big Mix” e “Furacão 2000”, contendo raps de duplas de MCs, extremamente populares a partir da segunda metade década de 1990⁶³ (ESSINGER, 2005).

A utilização de CDs para a reprodução de música nos bailes, entretanto, não se deu concomitantemente ao começo da distribuição do funk neste suporte, prevalecendo até o fim da década de 1990 o MD, conforme exposto acima. Embora já fosse comum aparelhos de CD para uso doméstico, somente a partir da chegada do reproduutor destinado aos uso profissional, denominados CDJ – Compact Disc Jokey – que o CD é convertido num suporte físico de interesse para os fins de discotecagem.

O primeiro modelo a ser utilizado no funk foi o CDJ-100 fabricado pela empresa de eletrônicos Pioneer e posto à venda no ano de 1998. A principal vantagem oferecida por este dispositivo, que o diferenciava dos reprodutores para uso doméstico, bem como do antecessor MD, consiste na possibilidade de regulação das batidas por minuto das músicas. Tal característica foi valorizada pelos ao DJs por lhes permitir, novamente, controlar o tempo das músicas, de forma similar ao toca-discos. Na figura 12, abaixo, pode-se visualizar, ao lado direito, a chave “TEMPO”. Movida para cima, ou para baixo, altera a velocidade da música, o que possibilita a sincronização com outras faixas musicais, com maior ou menor número de batidas por minuto (bpm):

Figura 12 – CDJ-100 Pioneer

⁶³ Este contexto, devemos observar, foi o período no qual o funk efetivamente fez parte dos catálogos de gravadoras *majors*, e entrou nos moldes de produção e distribuição típicos indústria fonográfica. Cabe observar, ainda, que por estas gravadoras saíam apenas os nomes já consagrados no circuito do funk, o que assegurava o sucesso do investimento nos artistas. E, salvo raras exceções, as gravadoras pouco se interessaram em lançar álbuns de apenas um artista ou dupla, prevalecendo as coletâneas como modelo de produto fonográfico. Para mais detalhes ver Essinger, 2005.



Fonte: Site Portal do CDJ

Disponível em http://www.portaldotordj.com/cd_players.php

Acima da chave, está localizado o botão “Master Tempo”. Quando acionado, funciona como um filtro para eliminar distorções indejadas da parte harmônica das músicas cujo tempo original foi alterado. O recurso de regulação do tempo e de filtragem, porém, não deve ser aceito como justificativa única para o entendimento das razões que pautaram a mudança da escolha dos agentes do funk na transição do *mini disc* para o *compact disc*. Para compreender a passagem entre os dois meios, deve-se atentar para o acesso a uma terceira tecnologia: o computador pessoal.

Popularizado em meados da década de 1990, o PC – *personal computer* – se oferece inicialmente enquanto ferramenta para a esfera de produção musical e ainda para a compressão de arquivos (armazenados em disquetes do tipo de três polegadas e meia, ou ainda para *mini discs*). Mais tarde, a partir da virada para o segundo milênio, a importância do computador se intensifica de modo que reconfigura profundamente o circuito do gênero. Particularmente, nesse período, experimenta-se o maior acesso aos

drivers para gravação de CDs e o barateamento de CDs graváveis – conhecidos pelo termo “CD virgem” –. Ainda, de acordo com o que foi exposto no capítulo três, a relevância da apropriação do computador pessoal no funk se radicaliza com a facilitação do acesso à internet e a melhorias na velocidade da rede.

À exceção de Marlboro, Grand Master Raphael e a equipe Furacão 2000, os principais agentes produtores do funk, o computador pouco serviu de instrumento para a produção e disseminação do gênero na década de 1990. Conforme mencionado por Grand Master Raphael na fala transcrita acima, tanto os gravadores de CD quanto as mídias sonoras –*recordable compact disc* – se mostravam inacessíveis para a produção do funk de forma ampla, ou mesmo amadora. Foi neste sentido que o “gambiarresco” processo de produção musical e gravação descrito anteriormente, no qual se utilizava três aparelhos de MD, uma mesa de som e *sampler*, converge para o computador pessoal. Estando concentrado em apenas um meio, o gênero passa ser feito de modo mais fácil e operacional.

Junto à entrada do CDJ novos elementos musicais passam a ser incorporados na etapa de produção musical, tais como sons de congas, atabaques e surdo. A intensidade do emprego de *samples* de instrumentos acústicos de percussão, bastante comuns na música afro-brasileira, termina por modificar substancialmente a sonoridade do gênero e culmina com a criação da base conhecida pelo termo “tamborzão”⁶⁴. A incorporação do “tamborzão”, é importante notar, não se deu sem resistência. De acordo com Sany Pitbull, o intervalo de tempo entre a criação da batida e sua adoção massiva, de aproximadamente três anos⁶⁵, deve-se à idéia de completude da base “Volt Mix” e à crença de que esta seria a essência primeira do funk carioca. Em seu argumento, e na justificativa de Grand Master Raphael, “o Volt tem tudo, tem as medidas certas de frequências sonoras graves, agudas e médias, e serve para se fazer qualquer coisa”. Corroborando o mesmo argumento, O MC Leonardo confessou sua preferência pela base “das antigas”, por acreditar que seja musicalmente superior à base de origem nacional. Entretanto, destaca o valor do “tamborzão” no funk por esta se mostrar esteticamente mais próxima à música popular brasileira.

⁶⁴A autoria da primeira base “tamborzão” é defendida pelo DJ Luciano, do município de São Gonçalo. Sany Pitbull e Grand Master Raphael, dentre outros entrevistados, reconhecem sua criação. Entretanto, observam que antes da disseminação da base criada por Luciano era comum no funk a inclusão de batidas de congas e atabaques.

⁶⁵ Entre os anos de 1998 e 2001.

Apesar da profunda transformação da sonoridade do funk, como aspecto de continuidade observa-se a preeminência de uma base musical comum seguir enquanto convenção na composição do gênero. Neste sentido, embora deslocada a “tradição” do “Volt Mix”, e modificada a estética do gênero, o emprego massivo de uma mesma base rítmica somada à trechos de músicas e elementos sonoros variados, adicionados através do recurso de “sampleamento” continua a pautar o trabalho artístico de DJs/produtores⁶⁶.

4.4 –Live MPC: Verticalização da performance de discotecagem

A MPC – Music Center Production – hoje divide espaço nos bailes com CDJs, *laptops* e controladores. Sua finalidade é a de uma bateria eletrônica destinada à composição de músicas através do protocolo MIDI. No circuito do funk, sua utilização se deu primeiramente na etapa de produção musical, conforme a proposta original de seus inventores. Entretanto, na última década, o emprego desta ferramenta raramente ocorre no espaço do estúdio. Sua aplicação se dá, na verdade, nas apresentações dos discotecários e MCs nos bailes.

A disposição do conjunto de botões – o *patch* – permite ao usuário realizar um tipo de mixagem particular e diferenciado das tecnologias de reprodução sonora, através do acionamento dos botões contendo fragmentos de música, ou de sons de fontes variadas. Desta forma, sua utilidade é a mesma de um aparelho de *sampler*. Sua apropriação no funk se mostra especial pelo grande interesse que sua interface desperta nos discotecários. Através dela se estabelece uma relação de diferenciação entre àqueles que detém o instrumento. Pois, embora o mercado de instrumentos eletrônicos disponha de *desamplers* que funcionam exclusivamente como ferramenta para a bricolagem de sons, e com preços inferiores, entre os agentes do funk a MPC é percebida como o melhor equipamento para a edição de músicas ao vivo. Em particular, os modelos da marca japonesa Akai, empresa na qual a bateria foi desenvolvida. A preferência dos DJs especificamente pela Akai MPC, em termos técnicos, se justifica pela qualidade do som que dela se pode extrair. A respeito do grande interesse dos DJs de funk por este instrumento, Grand Master Rapahel se referiu ao “*punch*” sonoro – ou “soco” em português – como diferencial primordial da MPC em relação aos *samplers* comuns. Com

⁶⁶Cabe esclarecer que a relação direta entre a utilização de computadores e a transformação estética existe apenas pela coincidência do tempo em que são adotados. Assim, não há uma influência do computador no desenvolvimento do “tamborzão”.

este termo, o DJ refere-se à potência e capacidade de ataque do som das batidas de caráter grave, que se reflete no impacto do som nos ouvidos e corpo do público. Segundo o mesmo, o “peso” dos sons dela extraídos mostra-se incomparável ao de tecnologias semelhantes.

Na figura 13, reproduzida abaixo, pode-se visualizar o aparelho nas mãos do DJ Sany Pitbull, um dos maiores expoentes do funk e especialista no instrumento:

Figura 13 - DJ Sany Pitbull portando sua AKAI MPC



Fonte: My Space

Disponível em

<http://www.myspace.com/sanypitbull/photos/35028977#%22ImageId%22%3A35028977>

Questionado a respeito da adoção da MPC no circuito do funk, Grand Master Raphael destaca a discrepância entre o período em que foi adotada para a composição de músicas em estúdio e enfatiza sua necessidade para apresentações ao vivo:

Não começou a ser utilizado ao mesmo tempo do que nos estúdios. Não tem uma relação com o tipo de batida que é usada. É um equipamento interessante para você usar. Ele dá uma dinâmica pra quem está cantando, e sem falar na sonoridade. O som da MPC é inigualável. Tanto é que outras fábricas tentaram fazer igual outras mas nunca chegam perto. Acho que é por isso que funcionou, a sonoridade e a dinâmica que dá. Eu só toco com MPC. Hoje em dia só trabalho com a Sabrina e se eu não for com a MPC não tem show, porque a dinâmica do show é outra coisa.

Outro fator de extrema importância a ser considerado na análise da preferência pela MPC consiste na necessidade de mobilidade dos DJs. Se no passado estes permaneciam no baile até seu término, conforme colocado no terceiro capítulo, hoje é muito comum que estes circulem por mais de uma festa, durante a mesma noite. No caso de DJs que acompanham MCs em suas apresentações, além do caráter ao vivo que confere às performances, a MPC se oferece como solução devido à praticidade em transportá-la.

Para Grand Master Raphael, a apresentação do MC deve contar com um DJ mixando em MPC, impreterivelmente. Entretanto, para se fazer um “bom baile” afirma ser apenas necessário “ter braço”. Com a expressão o DJ se refere à habilidade do DJ em manter a pista de dança cheia; não importa qual meio seja utilizado, o fundamental para o êxito do discotecário, seu talento, é fazer com que todos dançam todo o tempo. A respeito do uso excessivo da MPC, aponta para o risco do público se entediarem com a fragmentação exagerada das faixas tocadas a partir do *sampler*:

O baile com dois CDs você faz. Mas com MC, para dar a dinâmica pro cara cantar, tem que ter MPC. É live mesmo, é outra situação, é fundamental. Mas na pista pode até ser um pouco chato, pois o cara quer ouvir o hit, dançar a música toda. É meio sacal, tem esse detalhe.

A urgência da mobilidade no circuito do funk para os discotecários é comumente solucionada pela opção por computadores portáteis. Entretanto, se a MPC confere um caráter profissional a seu usuário, e até mesmo de virtuosismo entre os DJs de renome, o emprego de *lap tops* para fins discotecagem corre o risco de estar associado ao amadorismo, a depender do tipo de baile e da habilidade do discotecário em fazer motagens ao vivo. Problematicamente, este meio pode ser percebido como uma

tecnologia inferior e, neste sentido, sua incorporação à paisagem tecnológica do funk abarca alguns dilemas e disputas.

4.5 – *Lap tops, tablets e mp3*: Aspectos e tensões das apropriações tecnológicas no funk

Para concluir o capítulo, serão colocadas nas próximas páginas importantes observações dos próprios agentes do funk sobre o emprego de tecnologias no circuito do gênero. Serão evidenciadas as principais tensões entre os discotecários no que se refere às ferramentas disponíveis na atualidade.

Durante a realização desta pesquisa, a geração dos diferentes DJs entrevistados se mostrou como principal baliza que divide os pontos de vistas detratores ou otimistas em relação às facilidades trazidas pelas tecnologias em suas práticas musicais. Três depoimentos interessantes sobre os diferentes meios utilizados no circuito do funk a serem contrastados para problematizar a questão são os dos DJs Rafael Pitbull, Dado, e Alex MPC. O primeiro, indagado sobre a “evolução” tecnológica do funk a partir da adoção do CDJ, respondeu:

Depois do boom das CDJs veio o mp3 e depois o foram criados os players para *lap top*, como Virtual DJ, BPM studio e Traktor. Inventaram esses players para PC. Aí os DJs começaram a pegar seus *lap tops*, jogar os mp3 dentro, e mexer com *lap top*. Com esse boom do lap top, todo mundo usa, todo mundo tem, e aí começou a parte ruim para nós. Porque temos um tempo de carreira, quinze anos (no caso de Rafael Pitbull). Nós começamos a perder espaço para a garotada agora que compra um *lap top* nas Casas Bahia, por 10 (vezes) de R\$100, e cobravam um cachê de R\$50 para tocar numa festa. Assim, em 2 festas já podiam pagar a prestação. Então isso começou a atrapalhar a gente, que já tinha um tempo na cena.

Na fala de Rafael Pitbull, a referência aos “Djs Casas Bahia” esclarece que o maior problema em relação ao uso dos *lap tops* consiste na perda do mercado para os novos DJs. Informações mais técnicas sobre a rejeição aos computadores portáteis também foram encaminhadas. Na elaboração de explicações mais precisas a respeito de sua preferência pelo CDJ e MPC, os termos “segurança”, “estabilidade” e “diferencial” estiveram presentes em seu discurso:

Não gosto de *lap top*, só quando toco na favela acho mais prático porque não preciso usar CDs. Mas acho muito ainda instável. Por exemplo, se há uma queda de luz, ou se o Windows precisa ser reiniciado, você vai ser linxado! A primeira vez que fui na Europa, me pararam na França e me pediram para abrir o lap top, viram que funcionavam, e não tomaram cuidado para desligar o computador. Depois, eu estava com meu computador na França com o

Windows corrompido...sem funcionar o computador, sem músicas, sem nada. A sorte foi que o cara da Suíça tinha o XP português e consegui reaver meu back up. Acho que ainda tem muito o que evoluir e ainda é muito instável.

Em alusão ao discotecário considerado amador e arrivista – satisfeito com um cachê considerado extremamente baixo, chegando ao mínimo de trinta reais –o DJ Dado, da equipe de Big Mix, polemiza a questão na rede social Twitter, conforme disponível na figura 14, a seguir:

Figura 14 – Tuíte do DJ Dado Big Mix



Fonte: Twitter do DJ Dado Big Mix <https://twitter.com/DADODJBIGMIX>

Manifestando incômodo em relação ao atual contexto, Dado segue protestando e questiona a possibilidade de “qualquer um” ser DJ, sem ter o domínio da mixagem, mas apenas o acesso a *download* de músicas e a um computador pessoal, na mensagem replicada por Edson DJ, e ilustrada na figura 15:

Figura 15 – Retuíte de Edson DJ



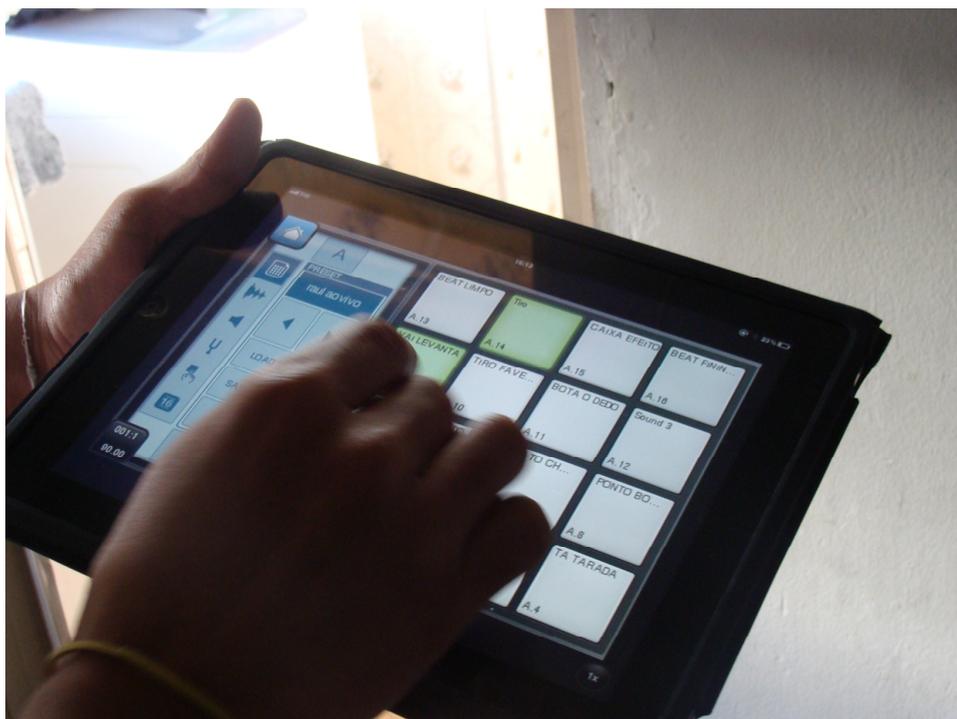
Fonte: Twitter do DJ Dado Big Mix <https://twitter.com/DADODJBIGMIX>

Com notória projeção no circuito do funk por sua habilidade em fazer montagens em *sampler*, Alex MPC se valia de um *tablet* para tocar em bailes no momento em que foi entrevistado. Aposto nesta ferramenta como um mecanismo de grande diferencial, apesar do status que goza pela técnica apurada em operar uma MPC. Questionado sobre a reação de seus colegas diante do novo meio, afirma estar recebendo críticas devido ao emprego de uma ferramenta que pode ser comprada a prazo, conforme a fala abaixo explicita:

O Ipad já tem gente que não gosta muito da idéia, não. Olha que coisa louca...estão dizendo que a “parada” vende em doze vezes e você nunca vai achar uma MPC que vende em 12 vezes. Já estão desmerecendo quem não tem condição para poder comprar a parada e poder virar DJ, porque “O dj não pode ter equipamento que vende em doze vezes”. É meio que desmerecer a coisa porque não foram eles que lançaram o equipamento. Sempre vai ter um que vai bater palma e achar “maneirão”. Vai despertar atenção do público. O equipamento vai até deixar ele mostrar a sua arte. Tem gente que prefere os equipamentos mais difíceis e mais caros, de menos acesso. Eu já acho que qualquer um serve. Saiu? Fez o som? Tá ótimo.

Abaixo, na figura 16, o mesmo DJ aparece produzindo uma “montagem” através do programa “Beat Maker” cuja interface emula os recursos de um *sampler* para *tablets*:

Figura 16 - DJ Alex MPC tocando o programa Beat Maker no Ipad



Fonte: foto da autora

Grand Master Rapahel, sobre o emprego de *tablets* e *lap tops* para fins de discotecagem, diz admirar a habilidade de alguns em utilizar tais ferramentas e o mérito da “garotada da favela que tem mixado em bailes de comunidade”, valendo-se do teclado do computador e um *mouse*. Discorrendo sobre a questão, sublinha o aspecto da excessiva fragmentação das faixas de funk componentes dos *set lists* dos DJs como um forte incentivo para a opção por *lap tops*, entre aqueles que não possuem recursos financeiros para adquirir uma MPC. Segundo o próprio, a duração do intervalo de tempo de muitas das faixas tocadas neste tipo de baile, às vezes, não ultrapassa trinta segundos, o que torna extremamente complexa a seleção e execução de músicas contidas em CDs.

A seguir, na figura 17, pode-se visualizar o DJ Glauber da Mangueira, selecionando músicas contidas em CDs e valendo-se de um CDJ em sua performance na edição da Parada Funk de 2011:

Figura 17 - DJ Glauber da Mangueira na Parada Funk - 2011



Fonte: foto da autora

Apesar da visão entusiasta, Grand Master Raphael critica a falta de interesse por melhores recursos pelos DJs mais jovens que conseguem bons cachês, como, por exemplo, pela aquisição de placas de som para fins de produção musical e/ou discotecagem. Assim, percebe negativamente o emprego de tecnologias não desenvolvidas especialmente para se trabalhar com material sonoro de forma profissional e enfatiza o problema da reprodução de arquivos sonoros comprimidos em mp3.

Sobre a oferta de diferentes ferramentas para a discotecagem na atualidade, o DJ Panda, da equipe Furacão 2000, afirmou tocar com MPC, mas sempre levar consigo uma *case* de CDs, citando o caráter de “segurança” proporcionado por este. Na ocasião da entrevista, realizada numa edição da festa Eu Amo Baile Funk, o mesmo ofereceu

emprestado o estojo de CDs para outro DJ que substituíra Grandmaster Raphael e teve problemas para conectar seu computador no sistema de amplificação do Circo Voador. Brincou dizendo que ia pedir-lhe uma comissão pelo empréstimo e ter salvo a discotecagem do colega.

Até a atualidade o CDJ continua sendo utilizado por DJs em bailes funk. Segundo alguns de nossos informantes, sua permanência se explica pela “estabilidade” e “segurança” oferecidas ao usuário devido a suas características materiais. Além disto, a popularidade de CDJs em espaços reservados para a realização de festas permite que os DJs se restrinjam apenas a transportar sua *case* de CDs. Na mesma direção, Rafael Pitbull aponta que “em qualquer casa de festa no mundo tem um par de CDJ”. Já Grand Master Raphael, quando questionado sobre a adoção e permanência do CDJ no circuito do funk, comentou:

Acho que quando saiu o CDJ 100, era o fusquinha, serve para qualquer parada. Tem gente que até hoje adora o 100 Pioneer. E aí ficou muito popular, pois é muito bom de tocar. Ele é muito bom, leve, prático, lê qualquer CD, mas não MP3. O start é muito preciso, e sem contar que ele muito mais barato.

O DJ Géllo, quando questionado sobre sua preferência pelo repertório musical “das antigas” e a utilização de toca-discos até os dias atuais, respondeu que não foi o seu gosto musical o que orientou a fazer esta escolha. Mas o baixo cachê que estavam pagando quando a batida “tamborzão” começou a ser dominante no funk lhe serviu de incentivo para atuar em outro segmento. No início da década de 2000, segundo o próprio, pagava-se entre cento e cinquenta e cem reais, e alguns DJs chegavam a aceitar o mínimo de cinquenta para fazer um baile. Em sua visão “isso não é cachê”.

Já nos bailes de *flash back*, onde atua, o valor pago chega trezentos reais. Enfatiza que o público dos bailes desse tipo de festa é mais velho, e se dispõe a pagar até quinze reais para de entrada. Além de julgar valor do cachê justo, o fato de já conhecer muito bem o repertório permite tempo para dedicar-se à loja Only Music, especializada em vinis. Abaixo, na figura 18, pode-se observar Géllo ao lado do DJ Vini Max, mixando discos de vinil, em evento dedicado ao funk:

Figura18 - DJs Vini Max e Géllo na Parada Funk - 2011



Fonte: Foto da autora

Para Géllo, no passado, os trabalhos de produção musical eram mais inventivos e os DJs dominavam plenamente a técnica de mixagem, apesar da menor oferta de ferramentas e das restrições no âmbito da circulação do funk. Em seu argumento, hoje, há muito mais recursos, porém, faz-se produções com pouca criatividade. Segundo o próprio, “da MPC só 10% dos recursos são utilizados”. Mostrando certo descrédito aos que optam por esta tecnologia, afirma que a escolha por este equipamento deve-se estritamente pela “ vaidade de ter o que é melhor, pois o DJ é o artista, o centro das

atenções”. Sobre o atual perfil do DJ de funk, Géllo afirma que este deve ser um animador e saber tocar “um pouco”, mas não muito bem. Ao pegar o microfone e gritar “meia dúzia de palavões”, a “galera” dos bailes já se “anima” e a festa se mantém agitada.

A respeito das transformações no circuito do funk, Wellington “Caçador” – DJ de funk desde meados da década de 1980 – argumenta que a remediação do circuito do funk não se deve à “evolução” das tecnologias, mas àqueles que emergem na cena e precisam conquistar um nome. Neste sentido, resume que o emprego de uma nova tecnologia, supostamente mais “moderna” e sofisticada, funciona como mecanismo efetivo de diferenciação entre os DJs. Assim, completa dizendo que o desejo de mudança não convém aos veteranos. Ao contrário, pertencem àqueles que todavia precisam conquistar seu espaço na cena. Por esta razão, Wellington acredita que todos os DJs integrantes do circuito do gênero devem estar constantemente atualizados em relação às novas tecnologias disponíveis no mercado. Este é o motivo pelo qual hoje utiliza *lap top*, e responde que, se necessário, toca com vinil também. Na síntese de suas observações sobre a adoção de novas tecnologias e a incursão de novos agentes, resume que “sempre que surge gente nova no mercado, irá cobrar mais barato”. No entanto, insiste que os profissionais de renome no funk devem seguir cobrando o valor apropriado por seu trabalho, pois, do contrário, o mercado se tornará “prostituído”.

A discussão a respeito da cobrança de cachês excessivamente baratos por novos e “despreparados” DJs serviu de motivação para campanha contra a desvalorização dos discotecários profissionais. Com recorrência escutou-se ao longo das pesquisas que o mercado do funk é um “mercado prostituído”. No argumento daqueles que denunciam a “prostituição” do funk, a contratação de DJs portanto *lap tops* e valendo-se das facilidades disponíveis em programas de mixagem – que disponibilizam a visualização dos bpm's, bem como o recurso de sincronização automática de diferentes músicas – tem sido fortemente criticada. Além da ausência do conhecimento profundo das técnicas de edição ao vivo de músicas, os novos DJs são percebidos negativamente pela ausência de preocupação com os arquivos sonoros considerados apropriados para a discotecagem. Lamentavelmente, segundo os veteranos, os “despreparados” chegam a reproduzir nos bailes faixas baixadas através da plataforma de vídeos do YouTube, com taxa de bits considerada de qualidade insuficiente para um profissional. Por sua vez, os contratantes deste tipo de DJ são também responsabilizados pela vulgarização da cena

funk, em razão de contratarem os “amadores” por cachês de valor inferior à tabela do mercado. O mal estar em relação a este paradigma culminou recentemente com a campanha contra a desvalorização dos cachês de discotecários cujo cartaz está exposto abaixo, na figura 19:

Figura 19 - Cartaz da Campanha contra a prostituição de DJs no funk



Fonte: Site Plurall <http://www.plurall.com/forum/comunidade/papo-cabeca/19603-prostituicao-do-dj/>

Conclusão

Em linhas gerais, o objetivo desta dissertação se reserva à exposição da urgência de novas perspectivas de análise do funk carioca. Em particular, que privilegiem os modos como este foi produzido e disseminado, desde seu surgimento, considerando a autonomia e informalidade que caracterizam o circuito de produção, circulação e consumo do estilo, em grande medida. Neste esteio, destaca-se o decisivo papel das apropriações de tecnologias por parte dos agentes produtores do gênero. Em particular, nesta proposta, foi privilegiada a atividade dos discotecários cuja atuação no desenvolvimento do funk se estende, com frequência, no espaço dos estúdios de produção musical, além do universo dos bailes.

Para abordar o presente objeto de análise, a opção pela categoria de gênero musical mostrou-se profícua, por permitir isolar o funk das perspectivas já conhecidas, nas quais o mesmo ganha destaque enquanto elemento constituinte de uma identidade cultural. Embora sejam reconhecidos como estudos de suma importância para a compreensão desta manifestação cultural que, indubitavelmente, se prolonga para além de um gênero musical, encobrem sua dimensão musical, a mais elementar de todas.

Em se tratando do surgimento do gênero, foi sublinhado que, para além da aspiração artística dos DJs, um estímulo muito importante para a produção nacional de funk, menos evidente e dificilmente comentado, é o retorno financeiro que a venda de discos editados no Brasil traria. Assim, além da justificativa da perspectiva das ciências sociais que compreende o funk enquanto produto da hibridação de uma expressão cultural estrangeira a manifestações locais, que teria sua raiz na diáspora africana (FACINA, 2010; LOPES, 2010) foi enfatizado o peso exercido por motivações econômicas como fator de grande influência no processo de nacionalização do *miami bass*, vertente do *hip hop* que serviu de base para a consolidação do funk carioca.

Ao longo da realização da pesquisa de campo, a opção dos DJs por determinado recurso foi percebida, para além de uma escolha arbitrária, como um mecanismo de disputa de mercado. Assim, a influência no desempenho dos discotecários no âmbito dos bailes, ou dos produtores no espaço dos estúdios – uma vez que concordamos que o meio é mensagem, conforme fundamenta McLuhan (1996) – a adoção de um tipo específico de tecnologia se revela como estratégia de diferenciação. Capaz de inaugurar uma nova ordem econômica na cadeia produtiva do gênero, podem se refletir não apenas a reconfiguração do circuito do funk, mas influenciar, em determinados momentos, transformações na estética do gênero.

Embora tenha se mostrado pertinente a premissa de que as tecnologias digitais se ofereçam enquanto meios que favorecem a democratização do fazer artístico, conforme exposto através das falas dos informantes, reproduzidas no terceiro e quarto capítulos, as facilidades por elas trazidas acarretam uma série de problemas. Ao facilitarem a entrada de novos agentes no circuito do gênero, primeiramente, com a apropriação do *mini disc* e, de forma mais radical, com o barateamento de computadores portáteis e a internet, as tecnologias digitais são percebidas, em algum nível, de forma negativa pelos agentes que adentraram o circuito cultural do gênero antes da popularização de tais ferramentas. Nas críticas encaminhadas pelos discotecários de mais idade, aponta-se para a falta de conhecimento da origem do material sonoro empregados no trabalho artístico dos mais jovens e dispensa das técnicas de mixagem. Nesta mesma direção, condena-se a qualidade dos arquivos musicais reproduzidos, comprimidos em formato mp3 para maior velocidade de troca via internet.

De acordo com o que foi explicitado no quarto capítulo, se nos bailes de meados da década de 1980 havia um forte investimento por parte dos DJs e donos de equipe de som em discos contendo faixas exclusivas e de qualidade considerada superior às cópias destinadas ao público, tal padrão não se reproduz com todo o “avanço” dos aparatos destinado às práticas musicais para fins de discotecagem e produção musical. Assim, se no período em que os discos tinham custo elevado e seu acesso não se dava facilmente, houve uma escolha em não se aproveitar de fitas cassete para solucionar o problema do acesso, em troca da qualidade sonora. No entanto, cerca de vinte anos mais tarde, com o advento do mp3 essa escolha não faz mais parte das regras que guiam as práticas musicais de muitos discotecários e produtores musicais no funk.

Poucos se mostram zelosos com a qualidade do formato dos arquivos musicais empregados na composição das faixas. Neste sentido, se por um lado buscou-se na disputa tecnológica o incremento do volume sonoro de forma radical, por outro, a preocupação com a variedade e particularidade do repertório das equipes, bem como a qualidade dos arquivos sonoros, não mais fazem parte das convenções que regem o trabalho artístico no universo do funk em sentido amplo. Como reflexo crítico do atual paradigma do funk, aponta-se para a descartabilidade da produção contemporânea do funk, evidente na repetibilidade exaustiva de faixas musicais “estouradas” nos bailes, bem como na qualidade dos arquivos sonoros empregados na composição das mesmas.

Entre as justificativas que parcialmente podem dar sentido à mudança no padrão das convenções que guiam os parâmetros do gênero, aposta-se que a portabilidade, tanto dos arquivos sonoros quanto de seus meios de reprodução, se mostra no contexto atual enquanto categoria de extrema importância para DJs e também MCs. A intensidade de circulação dos artistas do funk pelo circuito de bailes cariocas somente é possível a partir das facilidades em se portar arquivos sonoros armazenados no *hard drive* de *samplers* e computadores.

A percepção negativa das facilidades trazidas pelas tecnologias no caso funk parece estar relacionada à questão já abordada por Thebergé (1997). Em sua análise sobre as implicações das tecnologias no fazer musical, o autor percebe que o encaminhamento de críticas incisivas sobre o emprego de instrumentos musicais eletrônicos, tais como, sintetizadores, teclados e baterias eletrônicas, se dá a partir do momento em que se tornam acessíveis a um grupo mais extenso de pessoas. Assim, se antes eram percebidas como certo entusiasmo devido ao caráter vanguardista e experimental que conferiam às obras musicais, no momento em que são incorporados na música popular massiva, inserida na estrutura de produção da indústria fonográfica, observa-se uma inversão de valores. A partir de então, a influência das tecnologias na música passa a ser percebida de forma negativa, em particular, pela questão da homogeneização estética.

Ainda para este autor, o incômodo manifestado por músicos frente à ubiquidade das tecnologias no fazer musical está igualmente relacionado à crescente preocupação de que sua prática artística tem se tornado profundamente implicada com uma versão particular da noção de “progresso” tecnológico. Neste sentido, Thebergé (*idem.*) sublinha que o ritmo acelerado da obsolescência das indústrias de eletrônica é tanto a regra quanto a lógica para o aumento do consumo de tecnologias musicais. Junto com

esta ideologia vem uma série de dilemas perturbadores relacionados a música, economia e política. Assim, para o autor, o entendimento das várias questões relacionadas à música e à inovação tecnológica não pode estar separado de uma análise mais ampla das relações econômicas e sociais contemporâneas.

No estudo de caso do emprego de tecnologias no desenvolvimento do funk, as tensões expostas através da falas dos informantes, a respeito da adoção de novos meios de (re)produção musical, revelam que a remediação do gênero não se dá meramente por uma livre escolha. Tal processo é atravessado por disputas por reconhecimento no circuito cultural do funk que se refletem, em parte, no modo como o gênero é produzido. Entretanto, apesar dos parâmetros estéticos merecerem atenção, neste processo a disputa pelo mercado do gênero se revela enquanto importante força motriz na corrida tecnológica. Neste sentido merece uma reflexão o sentido e o valor atribuído pelas diferentes ferramentas a seus usuários.

Por último, cabe ainda enfatizar que os problemas extraídos das junções entre o funk e as tecnologias destinadas à música, não se encerram neste trabalho. Ao contrário, apenas se inauguram. Esta mesma chave analítica pode render ricos estudos que explorem, por exemplo, questões referentes à audibilidade no funk, considerando a especificidade do modo como o gênero é sonorizado pelas equipes de som e consumido pelo público no âmbito dos bailes. Assim, se a produção e circulação do funk se mostram arraigadas em suas tecnologias de produção e merecem atenção, sem dúvida, consumo do gênero, nos releva um tipo de escuta fundamentalmente tecnológico que deve ser explorado com acuidade.

Referências bibliográficas

APPADURAI, Arjun. **La modernidad desbordada: Dimensiones culturales de la globalización**. Ed. Trilce. S.A. Buenos Aires, Argentina, 2001.

BECKER, Howard S. **Art Worlds**. University of California Press, Berkley and Los Angeles, 1982.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**. São Paulo. Editora Brasiliense, 1985.

CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede**. São Paulo. Paz e Terra, 1999.

ESSINGER, Silvio. **Batidão: uma história do Funk**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FACINA, Adriana. **“Não me bate doutor”**: Funk e criminalização da pobreza. Trabalho apresentado no V Enecult - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Faculdade de Comunicação/UFBA. Salvador, 2009.

_____ **“Eu só quero é ser feliz”**: Quem é a juventude funkeira no rio de janeiro? In: Revista EPOS VOL.1 I No2 I. Rio de Janeiro, Outubro 2010.

FREIRE FILHO, J. e Herschmann, M. – **Funk carioca: entre a condenação e a aclamação na mídia**. In: “Mídia, música (pop) ular e sociedade”.Revista ECO-PÓS – v.6, n.2 – ago-dez 2003. UFRJ- Rio de Janeiro.

FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1998.

FRITH, Simon and STRAW, Will (orgs).**The Cambridge companion to Pop and Rock**.Cambridge University Press, Mass, 2001.

HERSCHMANN, Micael.**Abalando os anos 90**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1997.

_____. **O funk o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

JANOTTI Jr., Jeder – “**A procura da batida perfeita: a importância do Gênero musical para a análise da música popular massiva**”. In: Revista ECO-Pòs, v.6, n.2, ago/dez. 2003.

JANOTTI Jr., Jeder; PIRES, Victor de Almeida Nobre. "Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais." In: JANOTTI Jr., Jeder; LIMA Tatiana Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre (Orgs.) **Dezanos a mil: Mídia e Música Popular Massiva em Tempos de Internet**.Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

LEMOS, Ronaldo; CASTRO, Oona. **Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

LOPES, Adriana Cavalho. **Funk-se quem quiser. No batidão negro da cidade carioca**. Tese de doutorado, IEL - Unicamp. 2010.

MACEDO, Suzana. **DjMarlboro na terra do funk: bailes, bondes galeras e MCs**. Rio de Janeiro: Dantes Livraria e Editora, 2003.

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Ed. Culturix, 1996.

MIZRAHI, Mylene. **Figurino funk: uma etnografia sobre roupa, corpo e dança em uma festa carioca**. Dissertação de Mestrado em Antropologia Cultural, PPGSA/IFCS/UFRJ. Rio de Janeiro, 2006.

PEREIRA, Vinicius e CASTANHEIRA, José Claudio, **“Mais Grave!: Como as tecnologias midiáticas afetam as sensorialidades auditivas e os códigos sonoros contemporâneos”**. Trabalho apresentado ao GT “Comunicações e Cibercultura”, do XVIII Encontro da Compôs, na PUC-MG, Belo Horizonte, junho 2009.

SÁ, Simone. **“Funk carioca: música eletrônica popular brasileira?!”**. Trabalho submetido ao GT Mídia e Entretenimento, XVI COMPÓS, UTP, Curitiba, 2007.

_____. “Música eletrônica e tecnologia: reconfigurando a discotecagem”. In: LEMOS, André.; CUNHA, Paulo (Org.). **Olhares sobre a cibercultura**. Porto Alegre, Ed. Sulinas, 2003. pp.153-173.

_____. “Som de preto, de proibidão e de tchutchucas: o Rio de Janeiro nas pistas do funk carioca”. In: PRYSTHON, Angela.; CUNHA, Paulo (Org.). **Ecos Urbanos: a Cidade e suas articulações midiáticas**. Porto Alegre, Rio de Janeiro: Ed. Sulina, 2008. pp.228-247.

SÁ, Simone; MIRANDA, Gabriela. “Aspectos da economia musical popular no Brasil: o circuito do funk carioca.” In: HERSHMANN, Micael (Org). **Nas bordas e fora do mainstream musical: Novas tendências da música independente no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Faperj, 2011.

SIMAS, Marcelo. **Configurações do mercado funk no Rio de Janeiro**. Escola Superior de Ciências Aplicadas. Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 2008.

STRAW, Will. “Systems of Articulation, Logics of change: Scenes and Communities in Popular Music.” **Cultural Studies**. Vol 5, n. 3(Oct. 1991) 361-375.

THEBERGÉ, Paul. **Any Sound you can imagine: making music/consuming technology**. Hanover and London. Wesleyen University Press/ Univ. Press of New England, 1997.

_____. “The Network Studio. Historical and Technological Paths to a New Ideal in Music”. *Social Studies of Science*, Vol. 34, No. 5, Special Issue on Sound Studies: **New Technologies and Music** (Oct., 2004), pp. 759-781

TROTTA, Felipe. “Autonomia estética e mercado de música: reflexões sobre o forró eletrônico contemporâneo”. In: SÁ, Simone Pereira de (Org). **Rumos da Cultura da Música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2010.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1988.