



## **Pressupostos para uma análise da cultura dos discos de vinil enquanto capital simbólico, social e econômico no gênero de música eletrônica Drum'n Bass<sup>1</sup>**

Marcela A. Moreira<sup>2</sup>

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia.

### **Resumo**

O crescimento da música eletrônica e a consolidação de um mercado nacional e internacional para o gênero *Drum'n Bass* podem ser apontados como dois dos fatores responsáveis ainda hoje pela prensagem de novos discos de vinil. Considerando que os DJs do gênero são os únicos a continuar sustentando de forma inabalável a “cultura do vinil”, este artigo apresenta considerações sobre os conceitos de gênero e cena para analisar uma tradição artística em pleno vigor e fortemente defendida, a partir da qual se justifica a utilização dos discos numa estratégia de manutenção de um mercado de consumo restrito e pelo fato de que somente os discos possibilitam o aprimoramento das técnicas manuais de mixagem. Uma das hipóteses é que a utilização de discos pode estar relacionada com o vagaroso processo de reciclagem de DJs do gênero no Brasil<sup>3</sup>.

### **Palavras-chave**

Música eletrônica; Discos de vinil; Cultura do DJ; Gênero e Cena.

### **Corpo do trabalho**

Analisar o gênero de música eletrônica *Drum'n Bass* considerando seu complexo circuito, afiliações e redes, além das convergências e divergências com os outros gêneros eletrônicos exige primeiramente que façamos um esforço no sentido de situá-lo dentro de uma cena<sup>4</sup>. O conceito ajuda a pensar os elementos essenciais na compreensão do processo de formação da identidade e estabelecimento de alianças afetivas do grupo.

Uma definição para cena foi dada por Straw como “um espaço cultural em que várias práticas musicais coexistem interagindo entre si com uma variedade de processos de diferenciação” (1991, p.9). Sem esquecer a fluidez característica desses espaços culturais, no caso do *Drum'n Bass* as práticas musicais citadas por Straw fazem sentido

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP Comunicação e Culturas Urbanas.

<sup>2</sup> Bolsista financiada pela CAPES. marcelabrid@gmail.com

<sup>3</sup> Agradeço imensamente a contribuição dos pesquisadores Simone de Sá, Marcelo Garson e Paolo Bruni durante o GT Gêneros e Cenas Musicais do I Encontro de Mídia e Música Popular Massiva.

<sup>4</sup> O conceito de cena segue as indicações de Freire Filho & Fernandes (2006), que empreenderam um mapeamento teórico visando definir o termo enquanto moldura analítica.

quando pensadas a partir do agrupamento dos inúmeros subgêneros derivados, como *Athmospheric*, *Liquid Funk*, *Drumfunk* e *Jazzy*, apenas para citar alguns. Não existe uma cena de *Athmospheric*, mas uma cena de *Drum'n Bass* onde os subgêneros coexistem.

Isso posto e seguindo a sugestão de Freire Filho & Fernandes (2006) no sentido de compreender as limitações do próprio conceito de cena, parece essencial que se proceda a uma análise a partir dos gêneros musicais, considerando aspectos da obra, produção e fruição, relacionando as regras econômicas, semióticas e técnicas inerentes.

Um possível problema se delineia aqui. Não parece adequado falar de *uma* cena de música eletrônica, mas das *várias* cenas de música eletrônica, haja vista a profunda segmentação e intensa codificação que permeia todas as esferas de análise dos seus gêneros. Neste sentido, sem deixar de reconhecer o valor do primoroso trabalho de Sarah Thornton, aponto uma possível armadilha ao se generalizar as *club cultures*<sup>5</sup> enquanto cena:

"Produtores, engenheiros de som, *remixers* e DJs (...) são os heróis criativos dos gêneros dançantes. Como resultado, quando uma 'performance' é requerida, ela pode sugerir enquanto herança um modelo e dançarinos para dublar os vocais sampleados enquanto o compositor da faixa se ostenta rapidamente atrás de um teclado de computador ou da mesa do DJ atrás do palco. O **consenso** entre os *clubbers* é que este tipo de apresentação é sempre um ridiculamente inautêntico esforço de visualizar algo que é usualmente melhor se deixado em seu estado sônico puro" (THORNTON, 1996, p.4, tradução nossa).

Apesar da afirmação de Thornton tentar dar conta de todos os gêneros urbanos dançantes, provavelmente está baseada no discurso dos adeptos da *House Music*, que comumente apresenta elementos de voz nas faixas. No entanto, o discurso vai de encontro a um dos componentes primordiais na performance ao vivo de DJs do gênero *Drum'n Bass*: os mestres de cerimônia, ou MCs, cuja atuação se assemelha à situação descrita por Thornton. Qualquer tentativa de análise da música eletrônica no todo (enquanto uma cena única) pode acabar fatalmente desconsiderando particularidades estruturais dos gêneros, que englobam *habitus* distintos: das técnicas de mixagem dos DJs, à moda, comportamento, gírias, e até tipos de drogas consumidas nas festas.

---

<sup>5</sup> O *Drum'n Bass* pode ser situado como uma *club culture* pela associação a um espaço urbano específico, característica apontada pela própria Thornton (1996, p.3).

A partir deste ponto, torna-se possível situar os gêneros eletrônicos dentro da música popular massiva, localizando aspectos comuns sem prejuízo da análise, como as lógicas de produção e consumo, as estratégias discursivas e as ideologias socialmente construídas. Ao analisar o campo literário, Bourdieu vai associar o grau de autonomia a uma relação de forças simbólicas, distinguindo radicalmente dois pólos do campo. Apesar dessa divisão *per se* não ser suficiente para explicar a complexidade da relação entre o *Drum'n Bass* e o sucesso comercial (discussão a qual pretendo empreender no futuro), é particularmente interessante a forma que o autor relaciona a autonomia ao capital simbólico acumulado:

“É em nome desse capital coletivo que os produtores culturais sentem-se no *deito* e no *dever* de ignorar as solicitações ou as exigências dos poderes temporais, ou até de as *combater* invocando contra elas seus princípios e suas normas próprias” (1996, p.250).

Na cultura da música eletrônica, os princípios e normas aos quais Bourdieu se refere se revestem de significado enquanto sistema simbólico de relações. A música eletrônica *underground* se afirma na negação do *mainstream*<sup>6</sup> e, particularmente no caso do *Drum'n Bass*, reafirma a cultura dos discos de vinil numa tentativa de ir na contramão das lógicas de mercado.

Partindo desta consideração, os discos de vinil parecem constituir capital simbólico, econômico e social que legitima a autonomia e a busca por uma identidade artística no discurso dos DJs. Neste sentido, Ferreira (2004) identificou empiricamente três aspectos comuns citados pelos DJs ao defender o analógico (vinil) às mídias digitais: **aspectos estéticos** (relacionados à qualidade sonora e à imagem da performance do DJ), **aspectos técnicos** (habilidades necessárias para manipular cada mídia) e **reprodução do discurso legitimador** (a partir da desqualificação de DJs que utilizam mídias digitais).

Desde o seu surgimento e popularização, as mídias digitais foram utilizadas para discotecagem por DJs dos mais diversos gêneros da música popular massiva (rock, reggae, funk, *dance music*<sup>7</sup>), incluindo o gênero eletrônico *Psy Trance*<sup>8</sup>. O argumento da baixa qualidade sonora era mantido pelos DJs com base nos arquivos comprimidos em

---

<sup>6</sup> As noções de *underground* e *mainstream* foram amplamente debatidas por Janotti Junior & Cardoso Filho (2006) no livro *Comunicação e Música Popular Massiva*, cujas referências constam na bibliografia.

<sup>7</sup> O termo *dance music* foi utilizado aqui para generalizar a vertente *mainstream* da música eletrônica, que possui diversos subgêneros e encontra suas raízes na *Eurodisco*.

formato *mp3*<sup>9</sup>, amplamente compartilhados pela internet, e não exatamente refutando a qualidade do CD original<sup>10</sup>.

Porém, há pelo menos dois anos já é possível adquirir através de *sites* especializados na rede faixas no formato *wav* sem grandes compressões, ou seja, com baixa perda na qualidade das frequências. Isso foi possível graças à massificação da banda larga, já que estes arquivos são até 15 vezes maiores do que o *mp3*. Lançar novas faixas e comercializá-las através da internet é uma estratégia comercial recente entre os produtores de música eletrônica.

Com o argumento de que os *sites* dão ao público especializado acesso às faixas originais (normalmente compiladas em *sets* mixados), selos de *Drum'n Bass* como o renomado britânico *Hospital Records* já disponibilizam faixas novas e algumas raridades, permitindo especular a proporção que tomará esse comércio num futuro próximo, já que, até o momento, *um* dos elementos de consagração dos DJs de *House*, *Techno* e *Drum'n Bass* está na pesquisa musical, através da “garimpagem” de discos raros.

Outro ponto que merece destaque são os simuladores de discos de vinil, como o Serato Scratch Live<sup>®</sup> (fotos em anexo), que vêm reconfigurando a percepção das técnicas de discotecagem através de arquivos digitais. Lançado em abril de 2004, o equipamento está sendo gradualmente adotado por DJs dos gêneros *House* e *Techno*. Unindo hardware e software, o Serato<sup>11</sup> permite ao DJ realizar mixagens, utilizar os efeitos do mixer e até realizar *turntablismo* a partir de arquivos digitais, tendo como suporte dois discos de vinil especiais. Isso é possível porque o Serato estabelece uma conexão entre o computador e os toca-discos com latência mínima. Retomando as considerações de Ferreira (2004), podemos considerar que esses equipamentos conseguem resolver tanto a questão dos aspectos técnicos relacionados à mixagem manual das músicas, como

---

<sup>8</sup> Apesar de não figurar como um dos gêneros eletrônicos urbanos, por questões históricas a mídia utilizada pelos DJs de *Psy Trance* acompanhou a evolução tecnológica. Sem dúvida os arquivos digitais apresentam vantagens técnicas e econômicas em relação aos discos de vinil, prova disso é que o *Psy Trance* é hoje um dos gêneros eletrônicos que mais cresce em volume de eventos e quantidade de novos DJs em todo Brasil.

<sup>9</sup> Existem diversas técnicas de compressão digital; a mais comum é o mascaramento, que apesar de não ser considerado *lossy* resulta na eliminação de frequências inaudíveis. Os arquivos compartilhados na rede costumam possuir baixo *bit rate*, o que compromete severamente a qualidade do som quando executados num P.A.

<sup>10</sup> Até pouco tempo as novas faixas dos gêneros *House*, *Techno* e *Drum'n Bass* eram lançadas exclusivamente em discos de vinil, posteriormente convertidas para *mp3* e compartilhadas na internet.

<sup>11</sup> Mais informações em [www.serato.com/products/scratchlive](http://www.serato.com/products/scratchlive)



também os aspectos estéticos relacionados à imagem da performance ao vivo do DJ.

Analisar a reprodução do discurso legitimador, no entanto, exige que entendamos os discos de vinil enquanto capital simbólico, social e econômico da música eletrônica. Neste sentido, Bourdieu (1996, p.246) estabelece uma relação de proporcionalidade com o grau de autonomia de um campo, que quanto maior for, mais favorável será a relação de forças simbólicas para os produtores independentes. Por isso além dos motivos citados por Ferreira (2004), cabe acrescentar a observação de Souza (2001), considerando que “os DJs utilizam o vinil pelo desinteresse da indústria musical”, o que acabaria ajudando a fomentar a produção independente, experimental e de qualidade.

Pensar este processo faz sentido quando nos confrontamos com a situação atual de produção dos novos discos de vinil. Derivado de um polímero do petróleo, o vinil – matéria prima dos LPs – é formado basicamente pelos compostos etileno e cloro, que dão aos discos de vinil a vantagem de não serem susceptíveis às oscilações de mercado do petróleo. No entanto, os discos são produzidos de forma totalmente artesanal até os dias de hoje, num extenso processo que envolve etapas mecânicas, eletrônicas e químicas, da elaboração da matriz (*master*) até a prensagem das cópias. Em plena era digital é cabível considerar que esse processo demorado e dispendioso realmente não interessa à indústria fonográfica, a qual, segundo Marchi (2004), tem hoje seu foco na reestruturação interna produzida pelas inovações tecnológicas.

O discurso fortemente ideológico identificado na música eletrônica por Sá (2003) deve ser analisado considerando-se que os atores sociais de cada cena estão unidos por uma ideologia essencialmente contracultural. Neste sentido, enquanto fundamental “estratégia de articulação dos aspectos plásticos e midiáticos” (JANOTTI JUNIOR & CARDOSO FILHO, 2006), o álbum ocupa o papel de aproximar produtores e consumidores.

Desta forma, ao negar o suporte do álbum e buscar um distanciamento dos formatos digitais de circulação, os DJs e produtores musicais<sup>12</sup> estabelecem uma lógica própria de circulação e consumo. Thornton (1996, p.63) chega a afirmar que a reação negativa à chegada do CD era previsível e pode ser comparada ao modo que os músicos responderam à proliferação de discos de vinil na década de 1970, por envolverem uma

ameaça ao “ganha-pão” e à criatividade. A tendência natural, segundo Thornton, era de que as grandes coleções de discos de vinil dos DJs se tornassem obsoletas.

Conforme sugere Bourdieu (1996), o poder de consagração é elemento inerente a um monopólio da legitimidade, ou seja, “o monopólio da imposição da definição legítima”. Seguindo essa perspectiva torna-se possível situar a reprodução do discurso legitimador pelos DJs identificada por Ferreira (2004). “DJ que é DJ toca com vinil” e “Resistência do *underground*” são frases constantemente utilizadas em fóruns na internet. As disputas resultaram na criação do termo “CDJ” por estes usuários, visando estabelecer uma categoria de distinção que desqualificasse os DJs que utilizam CDs em suas apresentações, numa referência à linha de equipamentos de CD para DJs de mesmo nome, criada pela empresa Pioneer. Esta posição foi recentemente reafirmada pelo DJ Marky que, em bate-papo no site Universo Online, fez a seguinte declaração, quando questionado sobre a utilização de CDs para discotecagem:

“Eu tentei tocar com CD e não gostei. Não consigo me ver tocando CD. Não gosto mesmo. Eu odeio CD como odeio cebola. Mas acho que tem DJ que não tem poder aquisitivo para comprar os discos, então baixa as músicas e toca. Há outros que compram CDs piratas e tocam. Não é legal. Eu vendo MP3, acho muito estranho. Pode tocar com Laptop. Dá para tocar com CD, mas perde toda a essência. É muito superficial. No CD se perde sonoridade e no MP3 também. Acho que dentro de algum tempo todos voltarão a tocar vinil. (...) Por mais que a tecnologia seja incrível e isso e aquilo, vai perdendo o sentido. O lance é ver a pessoa trabalhando. Ou toca instrumento ou toca discos. Soa como um playback.” (MARKY, 2007).

No Brasil a cultura dos discos de vinil na música eletrônica se estabeleceu naturalmente, mas é possível supor que o uso extensivo de bases eletrônicas nas canções pop associado à incapacidade dos *media* brasileiros de efetuar uma clara distinção dos gêneros tenha sido *um* dos fatores que levou o mercado brasileiro da música eletrônica a se escudar nos discos de vinil até o início desta década como principal elemento de definição legítima do DJ.

Uma parte dessa história – dos seus conflitos, disputas e personagens – foi registrada pela jornalista Cláudia Assef, que como resultado de uma breve, porém intensa pesquisa

---

<sup>12</sup> Ressalto que neste ponto me refiro particularmente ao gênero *Drum'n Bass*, haja vista que os DJs de *House*, *Techno* e demais subgêneros estão aderindo sem resistência às novas tecnologias de suporte e circulação.

centrada no eixo Rio – São Paulo lançou em 2003 o livro “Todo DJ já sambou”. No livro, Assef expõe inúmeros depoimentos que sustentam a dificuldade histórica na aquisição de novos discos de vinil pelos DJs brasileiros.

Não resta dúvida de que, para o DJ, as imensas dificuldades em adquirir a música acabam agregando valor inestimável a cada disco. Neste sentido, Bourdieu é enfático em relação ao estabelecimento desses valores e de sua tendência à permanência:

“O capital leva tempo para ser acumulado, o qual, numa capacidade potencial de produzir lucro e de se reproduzir de forma idêntica ou expandida, contém uma tendência de persistir em sua existência, sendo uma força inscrita na objetividade das coisas (...). E a estrutura de distribuição dos diferentes tipos e subtipos de capital num determinado momento do tempo representa a estrutura imanente do mundo social.” (1983, p.241, tradução nossa)<sup>13</sup>.

Isso posto, os aspectos econômicos para acumular este capital também merecem ressalva por serem parte fundamental no processo de construção de valor. Para um DJ iniciante, aprender a técnica de mixagem, adquirir os equipamentos e montar uma apresentação de pelo menos 2 horas requer tempo e grandes investimentos. Por estes motivos, é presumível que o processo de seleção de um DJ que utiliza o vinil enquanto mídia de suporte acabe sendo mais criterioso.

Diante deste quadro geral, não seria difícil prever o fim do comércio de discos de vinil. No entanto, o que se vê hoje, principalmente no Reino Unido, é uma consolidação da chamada “cultura do vinil”, especialmente no *Drum’n Bass*. Novatos e veteranos continuam comprando discos, mantendo ativo o único mercado que fomenta a produção de discos novos em média escala na atualidade. É a música nova e o velho suporte, gerando um verdadeiro paradoxo que a “cultura do vinil” tem se esforçado em manter.

No âmbito da fruição as opiniões são divididas. São três os aspectos básicos utilizados por vezes inconscientemente pelo público e crítica na avaliação de um DJ: a **pesquisa musical**, o *feeling* e a **técnica de mixagem**. O critério utilizado para cada um destes

---

<sup>13</sup> Não poderia deixar de agradecer a imensa colaboração do pesquisador Marcelo Garson (UFF) pelo raro livro. Os créditos para a tradução do alemão para o inglês são de Richard Nice.



aspectos varia conforme o gênero eletrônico em questão, motivo pelo qual ressalto mais uma vez a necessidade de se considerar individualmente *as* cenas de música eletrônica para não comprometer a análise.

No *Psy Trance*, por exemplo, a pesquisa musical está associada à quantidade de *novas* produções a qual o DJ tem acesso, enquanto no *Drum'n Bass* a pesquisa musical precisa incluir um razoável conhecimento da *genealogia* do gênero para, por exemplo, incorporar à apresentação no momento certo, uma determinada faixa que marcou época. Também relativo ao *Drum'n Bass*, cabe citar rapidamente que uma das instâncias do reconhecimento pela cena está nas chamadas faixas *VIP*, uma versão exclusiva feita pelo produtor musical apenas para amigos próximos onde normalmente o nome do DJ é mencionado pelo (a) cantor (a).

As técnicas de mixagem são particulares a cada gênero e, no caso do *Drum'n Bass*, têm especial importância pela execução das difíceis técnicas de *turntablismo* durante a performance ao vivo. Os *junglists*<sup>14</sup> defendem a cultura do vinil como forma de garantir a autonomia dos produtos musicais, mas certamente é no âmbito da produção da obra que estão inscritas as convenções de mercado.

Ao contrário do que buscam claramente os gêneros *mainstream* da música popular massiva, a música eletrônica *underground* vive uma constante tensão por também se pretender fazer ouvir pelo maior número possível de ouvintes, mas com a restrição de que estes sejam devidamente segmentados e estejam esclarecidos acerca das “condições de vinculação verdadeira ao campo” (BOURDIEU, 1996). Por este motivo, não é incomum encontrar nas cenas eletrônicas *underground* aspirantes a DJ de *House*, *Techno* e *Drum'n Bass* que, atraídos pelos grandes nomes da música eletrônica no *mainstream*, buscam a *illusio*<sup>15</sup> de sucesso e consagração nos grandes veículos dos *media*, sem considerar as diferenças estruturais entre esses dois subcampos.

Sob este paradigma de sujeições, os novos DJs se vêem impelidos a buscar uma ruptura

---

<sup>14</sup> De origem jamaicana, o termo foi incorporado pelo *Drum'n Bass* para definir os amantes do gênero. Já foi utilizado de forma controversa pelos chamados *cybermanos*, *clubbers* de baixa renda que surgiram na periferia da capital paulista em meados de 1996.

<sup>15</sup> Seguindo o conceito proposto por Bourdieu (1996, p. 258).



revolucionária. Mas apesar de haver uma lacuna estrutural, não é fácil promover estas mudanças. O motivo apontado por Bourdieu é que “o valor dos produtos culturais tende a decrescer à medida que avança um processo de consagração, que se acompanha quase inevitavelmente de uma banalização capaz de favorecer a divulgação” (1996, p.287).

No caso do *Drum'n Bass* brasileiro essa divulgação a qual Bourdieu se refere passou por um delicado processo a partir de 2001. O sucesso comercial quase simultâneo das faixas “Carolina Carol Bela LK”, sampleada do original de Jorge Ben pelos DJs Marky e XRS, e “Sambassim”, do DJ Patife com vocais de Fernanda Porto, levaram às paradas de sucesso nacional e internacional um subgênero que os *media* tentaram rotular como *Brazilian Drum'n Bass*. Apesar de a rotulação ser um importante modo de definir as estratégias de endereçamento das canções, falta uma análise à luz da musicologia que identifique em cada componente das faixas a inscrição de elementos que componham uma identidade sonora comum.

O que interessa nesse processo não é especificamente a rotulação, mas a forma com que esses DJs – que se julgam ideologicamente pertencentes a uma subcultura – obtiveram consagração no *mainstream*, sem alterar as características essenciais do gênero. Nestas circunstâncias parece interessante o uso do termo *overground*, utilizado pelo pesquisador, jornalista e DJ Cláudio Manoel Duarte de Souza no Seminário Digitais – A Identidade da Música Eletrônica<sup>16</sup>, como referência ao momento em que a música eletrônica não-comercial atinge amplo destaque nos *media* sem abrir mão de suas características estéticas. Decerto essa discussão semântica merece ulterior reflexão.

Situando esse momento no processo de banalização apontado por Bourdieu, localiza-se uma tendência a “denunciar o comprometimento (...) atestado pela difusão dos produtos em via de canonização para uma clientela cada vez mais extensa” (1996, p.287). Neste momento, os “recém-chegados” – muitos dos quais atraídos pela exaustiva exposição aos *media* de DJs como Marky, Patife e XRS – reivindicam uma posição e “invocam a pureza das origens” (BOURDIEU, 1996, p. 287), que não parece fazer sentido no

---

<sup>16</sup> O seminário foi organizado pelo coletivo *Undergroove* (“braço” cearense do Pragatecno) no dia 25 de maio de 2003, reunindo DJs de diversos gêneros, produtores musicais, jornalistas, artistas plásticos e público.

processo, já que pela lógica de mercado a exposição nos *media* massivos pressupõe um diálogo próximo com a indústria do entretenimento. O reflexo direto se deu no cachê desses DJs, que chegou a aumentar em até 50 vezes em relação aos valores praticados antes do sucesso comercial das músicas.

Nestas circunstâncias, não é difícil compreender os motivos que levaram os recém-chegados a questionar a imposição de uma “cultura do vinil” no universo das práticas dos DJs de *Drum’n Bass*. Provavelmente visando reivindicar a posição de detentores do capital simbólico e social, de produtores de uma obra que apesar de consagrada está comprometida com os valores da cena, e também para reafirmar a trajetória construída e construir o conceito de autenticidade, os DJs Marky e Patife adotaram a estratégia de, na medida do possível, cobrar cachês superiores para os eventos claramente comerciais, e valores irrisórios ou mesmo nulos para os eventos promovidos por DJs do gênero, ou tacitamente comprometidos com a construção da cena de *Drum’n Bass* no Brasil.

A estratégia adotada por esses DJs tenta demonstrar que apesar de delicada, a relação com o sucesso comercial, ainda que implicitamente, não compromete a autonomia de negociar os próprios cachês, especialmente quando o intuito é defender a “arte legítima”. No entanto, ao desconsiderar que o volume do público é um indicador seguro e claro da posição ocupada no campo (BOURDIEU, p.247), esses DJs acabaram ajudando a fomentar em todo Brasil um aumento considerável no volume do público, refletido pelo sucesso comercial do gênero, cuja qualidade social e comprometimento com os valores é constantemente questionada pelos *junglists*.

Outra medida que revelou as consequências do sucesso comercial do *Drum’n Bass* foi o aumento no volume da população de novos DJs. Neste momento, os discos de vinil adquiriram para o grupo a importantíssima função de salvaguardar os limites, protegendo o gênero dos chamados “fanfarrões”, descomprometidos com a música e seus códigos particulares. É possível encontrar em fóruns especializados na internet opiniões diversas sobre a nova geração de aspirantes a DJs de *Drum’n Bass* que, segundo os produtores, parece estar muito abaixo da média dos últimos anos.

Deste complexo circuito de conjunturas, o principal resultado tem se mostrado no decréscimo da cena de *Drum’n Bass* brasileira como um todo: no volume de público,



de eventos, de novos DJs e de produtores. A *illusio* artística e econômica de obter sucesso comercial através de uma subcultura cuja produção, circulação e consumo são restritos se mostrou inviável. Os *junglists*, DJs e produtores defendem que na verdade o gênero não está decrescendo, mas reassumindo sua posição no circuito *underground*. Todo esse processo, no entanto, ainda não parece ter interferido substancialmente na “cultura do vinil”.

### Referências bibliográficas

ASSEF, Cláudia. **Todo DJ já sambou: a história do disc-jôquei no Brasil**. São Paulo: Conrad Editora, 2003.

BEATPORT. <http://www.beatport.co.uk>. Acesso em 14/06/2007.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital**. In: KRECKEL, Reinhard. **Soziale Ungleichheiten**. Göttingen: Otto Schartz & Co., 1983, 183-198.

DE MARCHI, Leonardo. **A Nova Produção Independente: Mercado Fonográfico e as Novas Tecnologias da Comunicação**. IV Encontro dos núcleos de pesquisa da Intercom, 2004.

DNB ONLINE. Fórum: <http://www.dnbonline.com.br/forum>. Acesso em 13/06/2007.

DRUMBASS. Fórum: <http://www.drumbass.com.br/forum>. Acesso em 13/06/2007.

FERREIRA, Pedro. **O Analógico e o Digital: a politização tecnoestética no discurso dos DJs**. XXIV Reunião da Associação Brasileira de Antropologia, 2004.

FILHO, João Freire & FERNANDES, Fernanda Marques. **Jovens, Espaço Urbano e Identidade: Reflexões sobre o conceito de Cena Musical**. In: FILHO, João Freire & JUNIOR, Jeder Janotti (orgs.). **Comunicação e Música Popular Massiva**. Salvador: Edufba, 25-40, 2006.

JUNIOR, Jeder Janotti e FILHO, Jorge Cardoso. **A música popular massiva, o mainstream e o underground – Trajetórias e caminhos da música na cultura mediática**. In: FILHO, João Freire & JUNIOR, Jeder Janotti (orgs.). **Comunicação e Música Popular Massiva**. Salvador: Edufba, 11-23, 2006.

LIMA, Tatiana. **Mangueabate – da Cena ao álbum: performances midiáticas de Mundo Livre S/A e Chico Science & Nação Zumbi**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Salvador: FACOM/UFBA, 2007.

MARKY, DJ. **Bate-papo com o DJ Marky no site Universo Online**. <http://musica.uol.com.br/ultnot/2007/05/02/ult89u7610.jhtm>. Realizado em 02/05/2007. Acesso em 14/06/2007.

RRAURL. Fórum: <http://www.rraul.com/forum>. Acesso em 13/06/2007.



SÁ, Simone. **Cultura e estética na música eletrônica.** In: PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro e FIGUEIREDO, Vera Follain (orgs.). **Comunicação, representação e práticas sociais.** Rio de Janeiro: Ed. PUC/Rio, Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2004.

SOUSA, Cláudio M. P. **Idéias avulsas sobre música eletrônica, Djing, tribos e cibercultura.** In: LEMOS, André e PALACIOS, Marcos. **Janelas do Ciberespaço.** Porto Alegre: Sulina, 2001, p.51 a 74.

STRAW, Will. **Systems of Articulation, Logics of change: Scenes and Communities in Popular Music.** Cultural Studies. London: Routledge, Vol 5, 361-375, 1991.

THORNTON, Sarah. **Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital.** Wesleyan Univ Press. Londres: University Press of New England, 1996.

### Anexos

Fotos do Serato Scratch Live® e da interface entre o computador e o equipamento.

