



## **Contradições do funk carioca: entre a canção popular massiva e a sedução contra-hegemônica<sup>1</sup>.**

Pablo LAIGNIER<sup>2</sup>.

Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, RJ.

### **Resumo**

O objetivo deste trabalho é efetuar uma análise teórica sobre o elemento cultural urbano conhecido como “funk carioca”. Presente tanto no imaginário dos cidadãos cariocas quanto na concretude empiricamente verificável do Rio de Janeiro contemporâneo, além de na cultura midiática da mesma cidade, o funk carioca apresenta uma série de contradições, situando-se ora como elemento cultural das camadas urbanas periféricas, ora como elemento de entretenimento massivo. Com base em pesquisas realizadas anteriormente e atualmente pelo próprio autor do artigo a respeito do tema, a articulação teórica aqui apresentada é efetuada utilizando como aporte para a discussão conceitual autores como Bauman, Baudrillard, Janotti Jr., Sá e Sodré.

### **Palavras-chave**

Funk carioca; Canção popular massiva; Contra-hegemonia; Alteridade.

### **1. Introdução: sintetizando o caldeirão de elementos constitutivos do funk carioca como gênero musical**

O funk carioca vem se constituindo como elemento cultural da cidade do Rio de Janeiro há quase vinte anos. Desde o lançamento do disco “Funk Brasil” pelo DJ Marlboro, em 1989 (ESSINGER, 2005), este gênero musical foi tornando-se parte, ano a ano, da cidade citada. Embora já existisse em contextos de bailes e como uma cultura identificável (VIANNA, 1997), o funk carioca tornou-se realmente um gênero musical a partir do referido disco, quando começam a surgir, pouco a pouco, mais e mais canções de funk provenientes das favelas cariocas.

Porém, o funk carioca possui um histórico que remete à cultura norte-americana (VIANNA, 1997; HERSCHMANN, 2000; ESSINGER; 2005). Trata-se de um gênero que se desenvolveu a partir da apropriação e transmutação de diferentes elementos, sendo estes de ordem simbólica (cultural) e operacional (tecnológica). Assim, o percurso do funk até se tornar um elemento carioca faz deste gênero musical um

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no NP Comunicação e culturas urbanas, do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestre em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ, professor do Curso de Comunicação Social da Universidade Estácio de Sá (UNESA) e pesquisador do Laboratório de Estudos em Comunicação Comunitária (LECC/UFRJ). Contato: [pablolaignier@yahoo.com](mailto:pablolaignier@yahoo.com).



elemento cultural extremamente híbrido, fruto de hibridações culturais (CANCLINI, 2003) provenientes de diferentes continentes.

A despeito disto, não se pode esquecer dos aspectos sociais envolvidos na constituição deste gênero musical, que apontam diretamente para as favelas cariocas, pedaços territoriais menos favorecidos economicamente e constituídos a partir da exclusão simbólico-operacional de determinados grupos sociais presentes no cotidiano carioca. A história das favelas (PAIVA e SODRÉ, 2004) delimita o caráter étnico-social de boa parte de seus moradores, que participam das categorias conhecidas como “negros” e “pobres”.<sup>3</sup>

O funk carioca, portanto, opera como uma espécie de “liquidificador globalizado”, reprocessando (ou repondo) simbolicamente a cultura do negro-pobre-favelado em um contexto pós-moderno (ANDERSON, 1999; SANTAELLA, 2003), no qual as tecnologias digitais são cada vez mais utilizadas (inclusive na concepção-produção-difusão-recepção musicais<sup>4</sup>) e a fragmentação dos discursos, assim como a bricolagem na arte são algumas de suas características principais.

Deste modo, atua como formação discursiva e elemento cultural de um Rio de Janeiro periférico, ao mesmo tempo em que é conformado por elementos tecnológicos provenientes de uma cultura hegemônica. As baterias eletrônicas, *samplers* e sintetizadores envolvidos em sua produção fonográfica (mesmo quando independente da grande indústria musical) e até em sua difusão comunitária<sup>5</sup>, como nos festivais organizados em bailes durante os anos 1990 (ESSINGER, 2005), apresentam um primeiro aspecto contraditório com relação a este gênero musical: se os produtores e receptores habitam um mundo de exclusão, as ferramentas operacionais/instrumentos musicais implicados na composição estético-formal do funk carioca são provenientes de um mundo hegemônico, produzidos por grandes empresas transnacionais.

---

<sup>3</sup> Admite-se aqui a problematização da categoria “negro” em termos conceituais (HALL, 2003). Devido a miscigenação ocorrida no Brasil nos últimos dois séculos, seria difícil apontar aspectos absolutos para a definição do que é ser “negro”. Ainda assim, o autor deste artigo pensa que não se trata de uma categorização “etérea”, pois há aspectos empíricos (coloração da pele e outros traços corporais aparentes) e simbólicos (produção de gêneros musicais onde o desenvolvimento dos aspectos rítmicos é mais acentuado do que o dos aspectos harmônicos etc.). Já a categoria “pobre” é considerada, pelo autor deste artigo, menos problemática em termos de definição, pois pode ser apontada diretamente através de dados controláveis, como níveis de renda, características de moradia, acesso à educação formal e inserção no mercado de trabalho.

<sup>4</sup> Esta conceituação foi retirada da dissertação de mestrado do autor deste artigo, pois sistematiza o processo de circulação da música humana a partir do advento dos suportes materiais para o registro sonoro, ainda no séc. XIX, e que só se acentuou ao longo do séc. XX, devido ao desenvolvimento da indústria fonográfica que movimentava, por ano, na virada para o século XXI, cerca de 40 bilhões de dólares (LAIGNIER, 2002).

<sup>5</sup> O termo “comunitário” aqui se utiliza como algo relacionado diretamente a um grupo específico, cuja vinculação possui caráter regional e associativo, tal como é visto nas obras de Paiva (2003; 2007). A difusão do funk carioca em bailes localizados nas próprias comunidades carentes (favelas) o situa como elemento comunitário, pelo menos em parte.

Neste sentido, o funk carioca opera uma hibridação interessante: aponta para re-apropriações estéticas de elementos técnicos anteriormente utilizados em outros contextos sócio-culturais. As batidas eletrônicas que possibilitam o reconhecimento do funk carioca como gênero musical diverso do funk norte-americano dos anos 1960/70 são hoje variações de batidas norte-americanas dos anos 1980, de um gênero musical conhecido como *Miami Bass*<sup>6</sup>. Mas seja o *volt-mix*<sup>7</sup> norte-americano ou o tamborzão<sup>8</sup> carioca, a base estético-musical constitutiva deste gênero que se desenvolve a partir dos bailes de subúrbio e das favelas do Rio de Janeiro é eletrônica, diferentemente do samba, cujos instrumentos percussivos eram/são tocados principalmente de forma acústica.

O samba foi, durante boa parte do século XX, o principal elemento cultural representativo das categorias negro-pobre-favelado no Rio de Janeiro. Hoje, contudo, o grande representante cultural das camadas urbanas consideradas excluídas do mundo sócio-econômico-cultural hegemônico nesta cidade é o funk carioca, que pode ser considerado, como já foi dito por Sá (2007), “música eletrônica popular brasileira”.

## **2. O funk como música eletrônica popular brasileira**

O funk carioca possui como característica básica, assim como a maior parte dos gêneros musicais provenientes de afro-descendentes, o elemento rítmico. Originou-se, de fato, a partir de outros gêneros anteriores norte-americanos, tendo o nome e os bailes se metamorfoseado a partir do funk dos anos 1960 e 1970 e a batida eletrônica se metamorfoseado a partir do *Miami Bass* dos anos 1980. Apesar disso, trata-se hoje, e pelo menos desde os anos 1990, de um gênero estritamente nacional e, mais especificamente, carioca. Não se pretende aqui estabelecer parâmetros demarcatórios por demais rígidos sobre este gênero. Porém, há evidências suficientes que levam o autor deste artigo a observar que o funk carioca já pode ser tomado como um gênero musical com características próprias (e não somente como uma cena local, embora a

---

<sup>6</sup> O *Miami Bass* é um gênero musical cujos elementos principais são algumas batidas eletrônicas com forte apelo dançante, a utilização de uma base musical formada por baixo sintetizado e camadas de teclados e melodias “adocicadas” com letras românticas. Entrou no Brasil em meados dos anos 1980 e tornou-se o gênero mais difundido nos bailes funk realizados no Rio de Janeiro da segunda metade dos anos 1980 e primeira metade dos anos 1990. Sua forma estética foi a base para a concepção e produção das primeiras canções de funk realizadas no Rio de Janeiro, inclusive sendo algumas destas apenas uma versão em português das canções originais em inglês (ESSINGER, op. cit.; VIANNA, 1997).

<sup>7</sup> Nome da batida eletrônica norte-americana utilizada como base para a concepção e produção de grande parte das canções de funk carioca surgidas nos anos 1990 (ESSINGER, op. cit.).

<sup>8</sup> Batida eletrônica bastante utilizada nas canções de funk atuais, baseada em timbres de instrumentos de percussão acústicos (ESSINGER, op. cit.).



cena exista e conforme as associações simbólicas que tornam o funk um gênero “carioca”).

Existem hoje ambos: a cena musical funk carioca, que remete ao “mundo funk carioca” amplamente analisado na obra pioneira sobre este assunto de Hermano Vianna (1997) e que pode ser analisada a partir de um momento anterior à produção nacional do gênero musical que viria a se constituir como funk carioca (podendo também ser entendida como uma “cultura funk carioca”); e o gênero funk carioca, que pode ser analisado a partir de uma produção fonográfica bastante diversa do ponto de vista de sua concepção, produção, difusão e recepção musicais, tendo como ponto de partida ou marco inicial o LP “Funk Brasil” (1989) e possuindo características genéricas identificáveis do ponto de vista rítmico.

Portanto, não se trata de querer estabelecer um gênero com regras estritas para que o pensamento conceitual se desenvolva; mas de assumir como dado empírico que fundamenta o desenvolvimento da reflexão conceitual o fato de que o funk carioca é tido como gênero no uso corrente, devido não somente à facilidade que isto proporciona em termos de rotulação mercadológica, mas devido, sobretudo, às suas características intrínsecas.

O estabelecimento de festivais nos bailes de comunidade durante os anos 1990, nos quais MCs oriundos de favelas apresentavam suas canções inéditas e eram julgados pelo público, ocorria contendo uma similaridade grande entre os diferentes bailes de comunidade: todos os MCs cantavam suas canções sem base instrumental executada ao vivo; seu canto ocorria por sobre batidas eletrônicas pré-estabelecidas e identificáveis, principalmente aquela conhecida como o *volt-mix* (ESSINGER, 2005). Pode-se supor que a simplicidade operacional tenha a ver com esta escolha, assim como se pode supor também que a associação simbólica com canções estrangeiras que fizeram sucesso tenha a ver com esta escolha; porém, mais do que uma suposição, a consequência da utilização destas batidas eletrônicas foi uma unidade formal reconhecível para o que viria a se constituir como música funk carioca. Isto porque as mesmas batidas foram incluídas na produção fonográfica posterior, na qual foram inseridas muitas destas canções cantadas em festivais.

Com o passar do tempo e o desenrolar tanto da “cultura funk carioca” quanto do “gênero funk carioca”, estas batidas foram se tornando mais diversificadas, sendo hoje a referência principal (pelo menos na “cena funk carioca”) o “tamborzão”, batida eletrônica que remete a tambores africanos e que aproxima em certa medida o funk do



samba, o que demonstra um claro desenvolvimento carioca que delimita o sentido da própria expressão genérica “funk carioca”.

Portanto, é possível discutir a diversidade das letras do funk carioca (LAIGNIER, 2008), mas há um elemento que garante uma certa unidade que permite chamá-lo de gênero musical em termos formais: a batida rítmica que, em quase todos os casos de músicas analisadas pelo autor nos últimos dois anos, é eletrônica. Inclusive isto extrapola as características extra-musicais referentes à cena local, tornando possível a identificação de apropriações exteriores deste gênero. Ouvir MCs paulistanos ou mesmo bandas de classe-média curitibanas entoando canções de funk carioca já é possível e, nestes casos, a condição genérica está garantida pelas batidas. As canções do “Bonde do Rolê” ou do “Bonde das Impostoras” possuem batidas que remetem ao funk carioca, tanto que o próprio nome das bandas, por extensão, é uma forma de ironia que utiliza expressões bastante comuns na “cena funk carioca”.

Deste modo, pode-se afirmar, com base em Sá (2007, p. 13), que

torna-se necessário considerar o funk como expressão da música eletrônica feita em território nacional, tão relevante culturalmente quanto a cena clubber paulistana, por exemplo – referência primeira dos amantes da cultura eletrônica no Brasil. Mais do que isto, trata-se talvez de um gênero dentro da eletrônica, que tem afinidades com o electro ou antes disto com o Miami Bass ou a música proto-eletrônica de ícones como Kraftwerk ou Afrika Baambata, criou suas próprias regras *econômicas*, *semióticas*, *técnicas* e *formais*, podendo então ser chamado, como reivindica Marlboro, de música eletrônica popular brasileira.

### **3. O funk como canção popular massiva**

O funk pode ser entendido como canção popular massiva? Mas o que é a canção popular massiva? Segundo Janotti Jr. (2006, p. 2),

a idéia de música popular massiva está ligada às expressões musicais surgidas no século XX e que se valeram do aparato midiático contemporâneo, ou seja, técnicas de produção, armazenamento e circulação tanto em suas condições de produção bem como em suas condições de reconhecimento. Na verdade, em termos midiáticos, pode-se relacionar a configuração da música popular massiva ao desenvolvimento dos aparelhos de reprodução e gravação musical, o que envolve as lógicas mercadológicas da Indústria Fonográfica, os suportes de circulação das canções e os diferentes modos de execução e audição relacionados a essa estrutura.

Ou seja, a música popular massiva é um elemento cultural (superestrutural) e, portanto, simbólico, que deriva de condições materiais (infra-estruturais) de produção:

trata-se da forma mais ampla que a canção assume devido ao desenvolvimento e à consolidação de uma estrutura econômica de circulação de bens culturais que são produzidos em escala industrial. Ou ainda: a assimilação da música humana pelo processo identificado como indústria cultural (HORKHEIMER e ADORNO, 1985).

Durante o século XX, a indústria fonográfica mundial, fortemente baseada nos EUA, na Europa e, mais recentemente, no Japão, cresceu enquanto negócio empresarial. A circulação de bens musicais produzidos sob certas características operacionais instituiu uma forma geral para a canção popular difundida pela esfera midiático-mercadológica. Assim, pode-se dizer que a música massiva é também a forma-mercadoria da música popular, a inclusão da canção (principalmente) nos circuitos do capital, o que remete também à idéia de uma música assimilada pelo espetáculo debordiano (DEBORD, 1997).

Em sua forma-mercadoria, a música é apresentada, em grande parte de sua produção e difusão, sob o formato de canção popular massiva, que pressupõe a conjunção de letra e música e uma duração que não costuma ultrapassar os quatro minutos de duração. Neste processo, boa parte dos álbuns produzidos em um contexto fonográfico-massivo apresenta cerca de 10 a 12 canções (dependendo da década e do gênero, este número varia para mais ou para menos). Outro elemento que se constitui como fundamental para o entendimento e classificação da canção enquanto massiva é a presença do refrão, que permite uma assimilação mais rápida deste tipo de canção pelo ouvinte. É interessante notar que, mesmo não participando diretamente dos circuitos massivos de circulação da música contemporânea (como no caso dos músicos independentes), grande parte dos gêneros musicais surgidos no século XX assume a lógica massiva em sua própria concepção. Como já fora afirmado pelo autor deste artigo em sua dissertação de mestrado (LAIGNIER, 2002), se o registro sonoro em suportes materiais foi instituído ao final do século XIX em função da música, pouco mais de um século depois a música humana, de um modo geral, vem sendo concebida e produzida (mesmo quando ainda não incluída na indústria fonográfica) em função dos registros em suportes materiais. E deve ser acrescentado o seguinte: estes registros circulam em determinados formatos, conformados por uma estrutura hegemônica que direciona a produção oficial de música, servindo também como modelo principal para a produção não-oficial, devido à sua ampla difusão midiática.

Então, pode-se concluir que o bios midiático linear<sup>9</sup> (SODRÉ, 2002) é um espelho homogeneizador (não totalmente, pois a autonomia criativa não pode ser completamente delimitada) que conforma simbolicamente, através da repetição exaustiva de certos formatos que estão a serviço de uma estrutura simbólico-operacional de produção e difusão de bens de consumo. Como afirma Janotti Jr. (2007, p. 2),

a proliferação de rótulos no universo da música – tais como “música midiática”, “música pós-massiva” ou “música pop” – parece demarcar diferentes expressões musicais que (...) dão conta de uma trajetória comum ligada às condições de produção e reconhecimento firmadas ao longo do século XX, ou seja, o consumo em larga escala mediante o emprego das tecnologias de reprodução sonora e a configuração de uma indústria fonográfica que será determinante nos circuitos de distribuição, acesso, formatos e até na própria resistência a essas lógicas.

Com relação ao funk carioca, ele atende, enquanto gênero musical, às características apontadas por Janotti Jr. (2007) como referentes à canção popular massiva. Trata-se de uma produção musical que buscou na assimilação pelos meios midiático-mercadológicos (como no caso do já citado álbum “Funk Brasil”) seu reconhecimento simbólico enquanto elemento cultural. Além disto, grande parte da produção musical funkeira possui letras identificáveis (e fortemente criticadas na mídia impressa) como portadoras de discursos, talvez à exceção dos funks conhecidos como montagens<sup>10</sup>, cujo caráter non-sense é notório. Há, ainda: a questão do tempo das gravações difundidas (que não costuma ultrapassar os quatro minutos de duração); a repetição pela qual elas passam em seu processo de difusão na mídia (e do caráter repetitivo que muitas apresentam em sua constituição melódico-harmônica e mesmo textual); a visualidade inserida em seu processo de difusão; a importância assumida pelo papel dos produtores e não somente dos artistas envolvidos etc.

Assim, segundo Janotti Jr. (2006, p. 3), “a noção de canção popular massiva está ligada aos encontros entre a cultura popular e os artefatos midiáticos”. E o funk carioca, neste sentido, não se constitui como uma exceção completa. Porém, não se trata de um gênero surgido através de camadas hegemônicas da população carioca. E isto é uma questão que também merece uma análise em separado.

---

<sup>9</sup> Este conceito refere-se às mídias tradicionais massivas (impressos, rádio, televisão), que possuem uma estrutura de difusão da informação com formato linear já amplamente analisada por autores do campo da Comunicação Social. A este respeito, ver: MATTELART e MATTELART, 1999 (principalmente o capítulo destinado à “Teoria da Informação”).

<sup>10</sup> As montagens são peças musicais em que um DJ cola trechos sonoros gravados anteriormente (inclusive diálogos de filmes) sobre uma batida. Sua estrutura, após montada, não forma sentido semântico em termos de letra. Assim, a montagem de funk não se enquadra totalmente nas características de canção massiva apontadas neste artigo.

#### 4. O funk carioca como elemento cultural contra-hegemônico

O funk carioca possui várias características das canções populares massivas em parte de sua produção, mas não se deve negligenciar o caráter contra-hegemônico presente em sua constituição enquanto discurso social minoritário (SODRÉ, 2005b).

A própria história do funk carioca enquanto “cultura” ou “mundo” (VIANNA, 1997) está diretamente ligada a habitantes de favelas do Rio de Janeiro. E a constituição do gênero musical conhecido como funk carioca não pode ser dissociada do entendimento do elemento de exclusão social que remete ao termo “favelado”. É verdade que algumas das canções deste gênero que mais foram amplamente difundidas por outros setores sociais na década passada contivessem um sentido inclusivo, como afirma Sá (no prelo, p. 7): “nestas músicas sobressai um discurso inclusivo, que tem ainda como marca o humor; e que defende as favelas como parte da geografia simbólica da cidade do Rio de Janeiro, mas que não toma a mídia, a classe média ou ordem dominante necessariamente como alvos de combate”. A despeito disto, a própria autora afirma no mesmo texto, a respeito da visão de mundo presente nas letras da vertente temática conhecida como “proibidão”, que “estas opiniões ganham muito pouco espaço na grande mídia impressa e na televisão, que preferem classificar os *proibidões* como caso de polícia” (SÁ, op. cit., p. 9).

Existe uma diversidade notável na textualidade presente nas canções da produção funkeira, cuja temática das letras vai desde a alegre e debochada crônica de costumes das comunidades até a crítica social do cotidiano destes lugares de exclusão social (simbólica e concreta). Assim, o funk carioca é o elemento cultural urbano de uma “cidade partida” que vem operando, nas últimas duas décadas, uma reposição simbólica da alteridade, recolocando o negro-pobre-favelado novamente em destaque, como o samba já fizera anteriormente, na primeira metade do século XX.

Porém, esta reposição não ocorre de maneira simples e sem conflitos: o funk carioca, como gênero musical popular e, portanto, portador de canções compostas por letra e música, apresenta formações discursivas (PINTO, 2002) que remetem diretamente à favela e à fala (em grande parte dos casos) dos grupos sociais minoritários já citados. Deste modo, os eventos relacionados ao gênero musical funk carioca são colocados em “situações de estigma” (ENNE, 2007) quando de sua inserção midiática.

Os fatos ocorridos no cotidiano da “cidade partida” tornam-se, devido a uma série de motivos (raridade, regularidade sistemática etc.) já amplamente estudados na área da Comunicação Social, acontecimentos da ordem do discurso jornalístico, que





possui suas regras internas muito bem delimitadas. Feito por e para uma elite, a chamada grande mídia impressa, por exemplo, noticia esses eventos relacionados ao funk carioca principalmente como casos de polícia ou em outras “situações de estigma”, depreciativas, como afirma Sá (2007, p. 9).

Segundo Muniz Sodré, a mídia se constitui como um “campo de força” importante na sociabilidade contemporânea. Assim como, até o século XIX, o lugar de fala da família era fundamental para a conformação do indivíduo social, a mídia hoje, enquanto fluxo informacional com características próprias, que gera um simulacro de mundo com efeitos diretos e indiretos no real-histórico, constitui, segundo o autor, um quarto “bios aristotélico” (SODRÉ, 2002, p. 21-28). O “bios midiático linear”, portanto, ao estigmatizar o funk carioca, opera uma conformação ideológica dos indivíduos com relação a este gênero musical. Assim, adquire sentido novamente a posição expressa por Umberto Eco (1984, p. 213-214) há mais de vinte anos: “mesmo após décadas de antropologia cultural (...), somos inclinados a falar em cultura apenas nos casos de cultura ‘elevada’ (literatura culta, filosofia, música clássica, arte de galeria e teatro de palco).”

O funk carioca talvez seja o que de mais novo e inovador tenha surgido do ponto de vista artístico-cultural no Rio de Janeiro nas últimas décadas (mesmo em se levando em conta as formas de expressão culturais das elites). Trata-se de um gênero que conseguiu, ao mesmo tempo: a) apresentar características musicais e textuais novas; b) transcender os limites dos bailes de comunidade nos quais os primeiros festivais ocorriam; c) ocupar espaços importantes nos meios de comunicação de massa e alternativos; d) ocasionar uma circulação simbólico-operacional que envolve a difusão de CDs “originais”, CDs “piratas”, canções e montagens difundidas pela Internet; e) circular internacionalmente enquanto gênero musical.

Tanto do ponto de vista de seu conteúdo textual quanto de sua estrutura de circulação, o funk carioca opera (apesar de possuir algumas características formais massivas) como elemento contra-hegemônico. Com relação ao conteúdo textual, há uma radicalidade maior no funk carioca do que no punk-rock (em termos de sua inserção social no Brasil). Quando o negro morador de favela canta “a gente namoramos”, subvertendo as regras da Gramática Normativa Brasileira, ou seja, do código lingüístico oficial utilizado no Brasil, e esta canção toca em diversas discotecas da Zona Sul da mesma cidade, é colocado em evidência o desvio cotidiano do código que ocorre por parte daqueles que não tiveram as mesmas condições estruturais de formação “ideal”. O



grau de escolaridade dos habitantes residentes de favelas é baixo e sua educação formal é deficiente (educação formal esta que proporciona ao indivíduo social, em tese, uma melhor inserção operacional no sistema de trabalho vigente).

Além disso, os próprios “proibições” assumem um discurso violento que pode ser explicado a partir da visão de Paiva (2005, p. 16-17):

Admitindo-se a emergência de um padrão de mediação e relação social perpassado pela violência, parte-se em direção às novas configurações que assumem os grupos minoritários e quais poderiam ser suas possibilidades afirmativas de saída. Os grupos minoritários na luta contra-hegemônica, que define a sua existência, podem, nesse ambiente e conformação social, assumir conformações que se coloquem em sintonia com a tônica da violência.

Neste sentido, há muitas canções de funk carioca que colocam em evidência a excessiva agressividade cotidiana presente nestes “lugares não-vistos”<sup>11</sup>. Assim, este gênero musical é, atualmente, o elemento cultural mais expressivo da alteridade constituída nas favelas cariocas, locais estigmatizados e “não-vistos” midiaticamente e pelas ações do Estado, a não ser quando “invadem” a cidade (como se não fizessem parte de sua estrutura) ou quando ocorrem fatos sensacionais como desastres ligados à chuva etc. Com relação a esta explosão de violência traduzida por uma parte significativa das canções funkeiras, pode-se utilizar, da mesma autora (PAIVA, op. cit., p. 17), o conceito de “minorias flutuantes”, no qual se entende que há um jogo de ocultamento/desvelamento de grupos sociais minoritários fortemente baseado no sistema social midiaticizado em que os grupamentos urbanos estão inseridos atualmente. Ao invés de ir às ruas com frequência, registra-se midiaticamente o cotidiano violento das favelas em canções que atravessam circuitos alternativos de difusão, o que, por sua vez, também se configura como uma característica contra-hegemônica.

Sintetizando o pensamento apresentado na conhecida obra de Guy Debord, em uma “sociedade do espetáculo” (DEBORD, 1997) onde “reinam as (pós) modernas condições de produção”, constituídas enquanto “acúmulo de espetáculos” e geradoras de uma “separação consumada” entre o ser humano e suas “reais necessidades”, substituindo-as pelas “pseudonecessidades” difundidas através da “forma-mercadoria” em circuitos de capital, o CD *underground* com discurso e sons representativos da violência urbana sofrida por grupos sociais minoritários apresenta-se como uma forma

---

<sup>11</sup> Para tratar destes “espaços do não”, como se lê no trecho anterior, o autor deste artigo opta por utilizar o conceito de “lugares não-vistos”, uma variação (operada pelo próprio) do conceito de “espaços vazios”, dos autores Kociatkiewicz e Kostera (apud BAUMAN, 2001, p. 120-121).



contra-hegemônica de inserir-se no mesmo contexto social. O próprio Debord aponta em seu livro que a única forma de desestabilizar o espetáculo hegemônico é através de ações espetaculares e do desvio. Pois a parcela “proibidona” do funk carioca desvia os circuitos tradicionais do capital, gerando mercadorias “piratas” que não possuem correspondente no mercado tradicional. Trata-se da reprodução técnica de obras sem originais, se entendermos que a originalidade associada à produção fonográfica da atualidade está diretamente ligada simbólica e operacionalmente aos circuitos hegemônicos de produção (leia-se indústria fonográfica). Comprar CDs originais significa adquirir produtos legitimados oficialmente pelos grandes produtores (grandes gravadoras) ou difusores (lojas legalizadas) fonográficos.

Portanto, o funk carioca vem se constituindo, nos últimos vinte anos, como um elemento cultural contra-hegemônico que aproxima dois mundos ou, ao menos, expõe as fissuras existentes entre grupos sociais diversos que habitam o Rio de Janeiro contemporâneo.

### **Considerações finais: entre a sedução e a inserção**

O funk carioca vem seduzindo o Rio de Janeiro há quase duas décadas, desde que a cena funk tornou-se um gênero musical próprio dessa cidade, a partir do lançamento do disco “Funk Brasil”, produzido pelo DJ Marlboro, em 1989. Não se trata aqui de apresentar o termo “sedução” como sinônimo de erotização, mas sim no sentido apontado por Sodré (2005a) e Baudrillard (2007, p. 23-27): o de jogo com o desejo, desvio, troca simbólica, reversibilidade. O funk carioca, neste sentido, é extremamente sedutor na medida em que desvia o olhar dos grupamentos sociais hegemônicos (tanto do ponto de vista da economia quanto da cultura) para outras possibilidades identitárias, outros discursos, outras vozes. Mesmo que não chegue a constituir, devido à diversidade de suas vertentes temáticas no que diz respeito às letras de suas canções e à falta de um direcionamento político em boa parte de sua produção (ao contrário do hip-hop), um contra-discurso, o funk carioca desestabiliza o discurso hegemônico ao “fazer ver” o Rio de Janeiro e a vida nas favelas através de um olhar interno, próprio de quem vive cotidianamente a violência do narcotráfico, a erotização precoce e a carência educacional.

Deste modo, escrever sobre funk carioca é, em alguma medida, tentar compreender como a favela, tradicional lugar minoritário (SODRÉ, 2005b, p. 11-14), vem se inserindo em determinados circuitos de concepção-produção-difusão-recepção



fonográficos. O funk carioca é o elemento urbano no Rio de Janeiro contemporâneo que recoloca a periferia no centro de difusão cultural, principalmente quando se percebe que este gênero musical vem sendo, atualmente, difundido e consumido em circuitos internacionais. O funk carioca retoma no cotidiano atual do Rio de Janeiro o que o samba fizera no passado e, segundo Sodré<sup>12</sup>, “faz a favela pulsar no ritmo da cidade”, sincronizando simbolicamente dois diferentes universos culturais de uma “cidade partida” (VENTURA, 1994). Embora, de fato, possua várias características das canções populares massivas em parte de sua produção, não se deve negligenciar o caráter contra-hegemônico presente na constituição deste gênero musical enquanto discurso social minoritário.

### Referências:

- ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Trad. e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Ed. Cultrix, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. **O paroxista indiferente**: entrevistas com Philippe Petit. Trad. Ana Sachetti. Rio de Janeiro: Pazulin Ed., 1999.
- \_\_\_\_\_. **Senhas**. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- \_\_\_\_\_. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- \_\_\_\_\_. **Vidas desperdiçadas**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2005.
- CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 1997.
- DEFLEUR, Melvin L.; BALL-ROKEACH, Sandra. **Teorias da comunicação de massa**. Trad. Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

---

<sup>12</sup> Observação retirada das anotações do autor deste artigo a respeito da aula do professor Muniz Sodré ministrada no dia 07/05/2008, nas dependências da ECO/UFRJ.



- DELEUZE, Gilles, “Post-scriptum sobre as sociedades de controle”. In: DELEUZE, Gilles. **Conversações: 1972-1990**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 219-226.
- ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.
- ENNE, Ana Lucia. “Identidades como dramas sociais: descortinando cenários da relação entre mídia, memória e representação acerca da Baixada Fluminense.” In: **Mídia e memória: a produção de sentidos nos meios de comunicação**. RIBEIRO, Ana Paula Goular; FERREIRA, Lucia Maria Alves (org.). Rio de Janeiro: Ed. Mauad X, 2007, p.93-114.
- ESSINGER, Silvio. **Batidão: uma história do funk**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2005.
- FACHIN, Odília. **Fundamentos de metodologia**. São Paulo: Ed. Saraiva, 2003.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Org. e trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1979.
- \_\_\_\_\_. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.
- FREIRE FILHO, João. “Formas e normas da adolescência e da juventude na mídia.” In: FREIRE FILHO, João; VAZ, Paulo (org.). **Construções do tempo e do outro: representações e discursos midiáticos sobre a alteridade**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006, p.37-63.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- JANOTTI JR. Jeder. “Por uma análise midiática da música popular massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais”. In: **UNirevista**, Vol. 1, número 3, julho de 2006.
- \_\_\_\_\_. **Música popular massiva e comunicação: um universo particular**. Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação (NP Comunicação e Culturas Urbanas) do XXX Congresso Brasileiro de Ciências em Comunicação, Santos, SP, 2007.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- \_\_\_\_\_. “Cultura da mídia e o triunfo do espetáculo”. In: MORAES, Dênis de (org). **Sociedade midiaticizada**. Trad. Carlos Frederico Moura da Silva, Maria Inês Coimbra Guedes, Lucio Pimentel. Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 2006, p. 119-147.
- LAIGNIER, Pablo. **A improbabilidade da música: um estudo sobre a relação do Homem com a música na contemporaneidade**. 2002. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). ECO/UFRJ. Rio de Janeiro.



- \_\_\_\_\_. “O funk carioca como elemento cultural da alteridade no Rio de Janeiro”. In: *Projetos Experimentais.Com*, ano 1, nº 2, 1º semestre de 2008, disponível em: <http://www.projetosexperimentais.com/Artigos/PabloLaignier.pdf>, consultado em 25/04/2008.
- MARCIER, Maria Hortense; OLIVEIRA, Jane Souto de. “A palavra é: favela”. In: **Um século de favela**. ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (org.). Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004, p.61-114.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.
- MATTELART, Armand; MATTELART, Michele. **História das teorias da comunicação**. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Loyola, 1999.
- MCLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. **The medium is the message**: an inventory of effects. Corte Madera, CA: Gingko Press, 2001.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Ed. Cultrix, 2003.
- MEDEIROS, Janaína. **Funk carioca**: crime ou cultura? São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2006.
- MIZRAHI, Mylene. **Funk e mimesis**: trocas entre o gosto local e o gosto global. Trabalho apresentado no ST04 Mídia, consumo e relações de poder do XXX Encontro Anual da ANPOCS, Caxambu, MG, outubro de 2006.
- ORLANDI, Eni P. **Análise do discurso**: princípios e procedimentos. Campinas, SP: Pontes Ed., 2007.
- PAIVA, Raquel. **O espírito comum**: comunidade, mídia e globalismo. Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 2003.
- \_\_\_\_\_. “Mídia e política de minorias”. In: PAIVA, Raquel; BARBALHO, Alexandre (org.). **Comunicação e cultura das minorias**. São Paulo: Ed. Paulus, 2005, p.15-26.
- \_\_\_\_\_. (org.). **O retorno da comunidade**: os novos caminhos do social. Rio de Janeiro: Ed. Mauad X, 2007.
- PAIVA, Raquel; SODRÉ, Muniz. **Cidade dos artistas**: cartografia da televisão e da fama no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 2004.
- PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Trad. Eni P. Orlandi. Campinas, SP: Pontes Ed., 2006.
- PINTO, Milton José. **Comunicação e discurso**: introdução à análise de discursos. São Paulo: Hacker Ed., 2002.
- SÁ, Simone Pereira de. **Funk carioca**: música eletrônica popular brasileira?! Trabalho apresentado no GT Mídia e Entretenimento da XVI COMPOS, UTP, Curitiba, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Som de preto, de proibidão e tchuchucas**: o Rio de Janeiro nas pistas do funk carioca. Trabalho apresentado II Simpósio Espaços Urbanos na



Comunicação Contemporânea, PPGCOM UFPE, 2008 (publicação no prelo, organizada por Angela Prysthon).

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Ed. Paulus, 2003.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. São Paulo: Ed. Record, 2000.

SLOTERDIJK, Peter. **O desprezo das massas**: ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2002.

SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros**: identidade, povo e mídia no Brasil. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1999.

\_\_\_\_\_. **Antropológica do espelho**: uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

\_\_\_\_\_. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. DP & A, 2005a.

\_\_\_\_\_. “Por um conceito de minoria”. In: PAIVA, Raquel; BARBALHO, Alexandre (org.). **Comunicação e cultura das minorias**. São Paulo: Ed. Paulus, 2005b, p.11-14.

\_\_\_\_\_. **Sociedade, mídia e violência**. Porto Alegre: Sulina: Edipucrs, 2006.

TÖNNIES, Ferdinand. **Community and Society**. East Lansing: Michigan State University Press, 1957.

VENTURA, Zuenir. **Cidade Partida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.