

O lugar da música na semiose midiaticizada:

o funk proibidão investigado como caso

Jairo Ferreira¹ e Luísa Schenato Staldoni²

Resumo

Este artigo desenvolve hipótese sobre o meio e objeto música para a investigação na perspectiva da midiaticização. Na primeira parte, apresentamos a hipótese geral sobre a midiaticização acionada, referenciada em Verón (2014) e Ferreira (2018). Localizamos nesse lugar epistemológico o objeto e meio musical inseridos em contextos de produção e recepção, emergência e mutações do campo da música. Finalizamos essa parte com proposições sobre a singularidade da música na semiose midiaticizada. Na segunda parte, essa abordagem epistemológica é referência para inferências dedutivas, indutivas e abdutivas sobre o funk proibidão. As inferências são apresentadas como proposições e questões relativamente à linguagem do proibidão – enquanto meio-música e narrativas – e usos e apropriações dos meios na configuração de circuitos, coletivos, táticas e outras linguagens. A singularidade da inserção do funk proibidão no espaço público ampliado é colocar em cena rupturas em relação às hegemonias dos meios musicais da modernidade – referenciados na racionalidade da partitura, na música enquanto sublimação do real e das poéticas não menos sublimadoras. Certamente, o funk proibidão não é único a ocupar esse espaço, pois se diferencia em relação ao conjunto do hip-hop (através do rap e do trap). Porém, a sua existência material – enquanto linguagem instrumental, narrativas, usos e apropriações dos meios em rede e reapropriações por atores que participam de seus circuitos – traz aos outros contextos sociais – musicais ou não – o imperativo comunicacional de interagir, com empatia ou repressão.

Palavras-chave

Midiaticização; Música; Semiose; Circuito; Funk Proibidão.

¹ Professor pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Vale dos Sinos (Unisinos), Pós-doutor em Comunicação pela Universidade de Rosário (Argentina). Email: jferreira@unisinos.br

² Doutoranda bolsista CAPES/PROEX na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Mestre em Ciências da Comunicação e jornalista formada pela mesma universidade. Email: lsstaldoni@edu.unisinos.br

The place of music in mediatized semiosis:

funk proibidão investigated as a case

Jairo Ferreira¹ e Luísa Schenato Staldoni²

Abstract

This article develops a hypothesis about the music medium and object for investigation in the perspective of mediatization. In the first part, we present the general hypothesis about triggered mediatization, referenced in Verón (2014) and Ferreira (2018). In this epistemological place, we located the musical object and medium inserted in contexts of production and reception, emergence and mutations in the field of music. We ended this part with propositions about the uniqueness of music in mediatized semiosis. In the second part, this epistemological approach is a reference for deductive, inductive and abductive inferences about funk proibidão. The inferences conclusive are presented as propositions and questions regarding the language of proibidão - as music medium and narratives - and uses and appropriations of the means in the configuration of circuits, collectives, tactics and other languages. The singularity of the insertion of funk proibidão in the expanded public space is to put on the scene ruptures in relation to the hegemony of the modern musical means - referenced in the rationality of the score, in music as sublimation of the real and of poetics no less sublimating. Certainly, funk proibidão is not the only one to occupy this space. It differs in relation to the set of hip-hop (through rap and trap). However, its material existence - as instrumental language, narratives, uses and appropriations of networked media and re-appropriations by actors who participate in its circuits - brings to the other social contexts - musical or not - the communicational imperative to interact, with empathy or repression.

Keywords

Mediatization; Music; Semiosis; Circuit; Funk Proibidão.

¹ Professor pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Vale dos Sinos (Unisinos), Pós-doutor em Comunicação pela Universidade de Rosário (Argentina). Email: jferreira@unisinos.br

² Doutoranda bolsista CAPES/PROEX na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Mestre em Ciências da Comunicação e jornalista formada pela mesma universidade. Email: lsstaldoni@edu.unisinos.br

Este artigo desenvolve uma perspectiva que consideramos inovadora para pensarmos a midiatização na esfera dos meios e objetos musicais. A inovação está em recorrer às últimas hipóteses de Verón (2014) sobre a midiatização, dialogando, ao mesmo tempo, com suas reflexões específicas sobre a música (VERÓN, 2013). Essa perspectiva, apresentada nessa seção, contextualiza epistemologicamente a investigação do funk proibidão. O método contempla dois espaços hipotéticos: um, hipótese de partida; outro, singularizando o caso. No final deste artigo, apresentamos encaminhamentos futuros nesse diálogo, em curso, nos processos de pesquisa compartilhados pelos autores.

Em determinado momento, sugerimos a midiatização como relações e intersecções entre dispositivos midiáticos, “processos sociais” e “processos de comunicação” (FERREIRA, 2007). Essa formulação precisa ser especificada, incluindo suas interpenetrações matriciais:

a) os processos de comunicação se referem àquilo que pode ser observado como interações sociais, incluindo as possibilidades das conversações (versões, perversões, inversões e todas as variações do verso quando nas interações entre dois ou mais interlocutores – atores, organizações e instituições);

b) os dispositivos são construções sociais resultantes de acessos, usos, práticas e apropriações de meios. São construções das práticas sociais, passíveis de investigação. Materializam os meios signos mentais. Quando um processo sócio-mental se materializa, se configura o que a cultura designa como técnicas e tecnológicas, em geral resultantes de apropriações simbólicas socialmente construídas. Portanto, meio e dispositivo não são coisas em si, mas objetos construídos socialmente.

c) os processos sociais são relativos aos fluxos que podem ser observados entre o espaço público, sistemas especialistas (campos sociais) e espaço privado. O fluxo que conecta esses espaços produz transformações das relações “entre” e “dentro” de cada uma dessas esferas (FERREIRA, 2018; BRATOSIN, 2014).

Por interpenetração matricial nos referimos aos processos em que cada uma das dimensões aciona a outra, sucessivamente, de forma autopoietica e fractalizada. Interações-versões, meios-dispositivos e processos sociais se interpenetram.

A dificuldade situada nessas matrizes é definir a linha de corte sobre a genealogia da midiatização. É um fenômeno recente? Começa com o jornal? O livro? Em outro artigo (FERREIRA, 2018), chegamos a formular uma genealogia a partir do jornal e do livro, que seriam meios de conteúdo, sucedidos pelos meios de programação (rádio e

jornal) e, mais recentemente, pelos meios atuais (de indexação, interação e sistemas algorítmicos, incluindo os sistemas especialistas digitais). Mas, ao mesmo tempo, em busca de resposta a isso, começamos a desenvolver a perspectiva de que a midiaticização é constitutiva da espécie, numa abordagem epistemológica que acentua a proposição de semiose midiaticizada. Essa semiose se caracteriza pela construção social de objetos-signos, materialidades, que desdobram a semiose da natureza, especial a semiose do mundo vivo, vegetal e animal, pelos deslocamentos produzidos pelas interposições de objetos. Esses objetos são materializações da experiência mental. Esse processo é anterior à espécie humana, já presente na semiose animal (nas materializações mentais em uma colmeia, formigueiro, etc.). O que se desloca aí é o processo em que a semiose midiaticizada da espécie se descobre em formatos que superam os limites do tempo e espaço definidos pelos rituais (eterna repetição das formas de objetivação), integrando-os a novas formas de operações concretas e formais que possibilitam novas gestões dos territórios naturais e, também, à desterritorialização do natural – em que a abdução é mediação cognitiva central.

Acreditamos que essa perspectiva é convergente com Verón (2014): a midiaticização é, antes de tudo, a materialização em meios da experiência mental. Caracteriza, portanto, a gênese antropológica da espécie. Essa formulação é assumida por nós como mais completa, por isso, a adotamos como referência central para pensarmos a midiaticização, sem negar as matrizes acima.

Por quê? Basicamente, em nossa formulação, porque nos permite pensar uma linha de corte ontológica que é também epistemológica: o deslocamento da semiose da natureza para a semiose social. Esse deslocamento é fundado pela espécie, por suas características bio-psico-cognitivas. A principal diferenciação que se funda aí é a capacidade inferencial que se singulariza relativamente a outras espécies, que já desenvolviam e desenvolvem a capacidade de materialização da experiência mental. A semiose midiaticizada se refere a esse processo em que a materialização da experiência mental em objetos é, imediatamente, base para novas inferências individuais e sociais, referência das interações, fomento de interpretação de indícios e imaginários. Evidentemente, pensar a genealogia da midiaticização nessa perspectiva é muito mais complexo.

Isso não quer dizer que toda a experiência mental pode ser objetivada. A formulação é quântica: se nem tudo é matéria, há, em nosso cosmo-planeta e social, muito de energia não materializada. Portanto, a midiaticização é um universo restrito, mesmo quando falamos da semiose midiaticizada. Há um universo energético que, como halo, nos aciona. Esse é de difícil acesso, inclusive porque não materializado.

Além disso, há um (imenso) universo de sentidos que são imaginários e simbólicos, conscientes, subconscientes e inconscientes, que não se manifestam materialmente.

O fato de que o amadurecimento reflexivo (epistemológico) da espécie só tenha tomado consciência dessa relação no contemporâneo, a partir das realizações em meios como o livro, jornal, rádio, televisão e nas redes digitais, evidencia uma máxima de Marx (1982): a anatomia do homem é a chave da anatomia do macaco. Em outras palavras, é contemporânea a reflexão sobre as relações entre os meios, os processos sociais e os de comunicação (FERREIRA, 2018).

Contudo, a investigação empírica na linhagem não abrange todas as formas de materialização da experiência mental. Seu objeto está recortado, pois somente aquilo que está ou irrompe no espaço público, por ações de indivíduos ou atores localizados no espaço privado ou no espaço dos campos de especialistas, é passível de investigação empírica da mediação histórico e antropológica. Um imenso universo de signos materiais, construídos pela espécie, está restrito ao universo privado ou de campos especialistas, que se diferenciam e definem regras de acesso. São objetos potenciais. Estão guardados em cofres sociais e psicológicos de diversos níveis. Antes da irrupção no espaço público, a semiose mediada é potencial.

Porém, algo pode irromper no espaço público no âmbito das materialidades do espaço privado, dos campos especialistas e imaginários e simbólicos não manifestos. Nesse processo, os meios disponíveis em espaços públicos são centrais para a compreensão dos processos midiáticos, e, como forma de olhar, da mediação. Essa é a força específica desses meios de publicização (livro, jornal, rádio, televisão, etc.), pois aceleram os processos de circulação das materializações em signo das experiências mentais da espécie. Isso ocorre por meio de um processo de circulação entre o imaginário, as operações cognitivas e condensações simbólicas, materializadas em um “real” disponível no espaço público. Isso pode então ser observado e analisado na perspectiva da semiose. Não se trata da semiótica enquanto lógica, mas de lógicas que estão em processos, a partir dos acessos, utilizações, usos, práticas e apropriações sociais.

Essa materialização ocorre em diversos níveis se pensada na perspectiva da mediação: nos usos sociais desses meios materiais que podem ser privados, especializados ou públicos, em diversos níveis (e, para a mediação, são centrais os usos sociais no espaço público); nos circuitos engendrados nesses usos e práticas sociais, os quais estão condicionados por acessos, utilizações e têm potencial de apropriações.

Na medida em que a experiência mental é materializada em novos meios, novos

processos de produção e consumo desses meios são constituídos. Assim, o impresso (do livro e almanaque ao jornal), o rádio, a televisão e o cinema, etc., constituem novos sistemas de produção que passam a mediar processos de produção e consumo, configurando novos públicos. A perspectiva da circulação sugere que essa relação entre sistemas de produção e sistemas de recepção seja decifrada enquanto relações e não isoladamente.

Em termos categoriais, os processos midiáticos podem ser diferenciados no que acionam em termos de:

a) Integração e diferenciação – os sistemas de produção materializados em meios-dispositivos integram indivíduos, que se apresentam como atores, num circuito (micro-constelação) que se alimenta das interações. Nesse processo, temos um a diferenciação entre esses atores;

b) Conectividade, ubiquidade e onnipresença – conectados, os indivíduos imersos nos circuitos passam a viver a onnipresença, objetiva e subjetiva, tensionada pelos paradoxos da comunicação, incluindo o paradoxo de ser impossível não se comunicar e, perante os atos e em comunicação, manifestar sintomas psico-sócio-antropológicos relativos ao duplo vínculo que se revela nas interações;

c) Inovação, profecias e frustrações – as micro-constelações nascem de promessas (utópicas ou não), mas suas realizações são referências de frustrações perante profecias;

d) Aldeamento, ampliação da escala e reformulação dos territórios – o aldeamento em dispositivos configurados por meios em constelações produz territórios dentro do território e mudanças de escalas das interações, possibilitando pontos de fuga em relação aos territórios físicos. Reformulam-se, portanto, de forma contínua, os territórios anteriores.

e) Reconstrução do tempo e espaço – subjacente, os indivíduos, na forma de atores, passam a viver novos tempos e novos espaços sociais.

f) Adaptação, regulação, ritmos e irrupções – os processos adaptativos podem ser observados nas interações, em estímulos, respostas, reforços, patologias de poder (perversões), manifestando ou dissimulando esquizofrenias sociais, psicológicas e antropológicas, com direcionamentos sociocognitivos que podem sobrepor os limites, inclusive das regulações e ritmos da micro-constelação. Não só eventualmente, irrupções psico-sócio-antropológicas podem emergir na constelação; ou, eventualmente, a capacidade adaptativa equaciona novas soluções no âmbito do circuito.

A singularidade da midiatização em meios-música: a emergência do campo da música

Há poucos objetos culturais tão intensos como a música para se pensar a midiatização. Enquanto linguagem, a música é uma articulação de vários signos (ritmos, melodias, harmonias, intensidades, timbres, alturas, etc.). A materialização em formas musicais já pertence à midiatização.

A construção social de meios de produção musical adiciona outra dimensão, mudando a escala, as conexões, com novas diferenciações, num incessante processo de inovação e de integração social, através da produção, consumo e circulação desse meio. Segue-se aí um processo que, por analogias, corresponde à genealogia das linguagens musicais como forma de articulação de signos nas culturas.

A linguagem musical se amplia também pelos meios de sua produção. Os instrumentos de percussão, naturais e sociais, marcam essa dimensão da linguagem musical. Essa é atualizada, permanentemente, mas se faz sempre presente como um inconsciente ancestral. Pode-se perguntar quais as contribuições dos sopros e das cordas nas transformações dos ritmos em percussão (origem de tudo), ou como se pode ritmar com as cordas e os sopros, etc. essas são questões semióticas complexas a serem resolvidas na perspectiva da midiatização enquanto epistemologia para análise da música, que incidem nas possibilidades de novos timbres, intensidades, alturas do som, e seus desdobramentos em ritmos, harmonias e melodias.

Discordamos, portanto, da perspectiva eurocêntrica de que a midiatização da música se origina na modernidade, pois ela pertence às origens da espécie. A reflexão teórica e prescritiva europeia, na modernidade – ou grega, na antiguidade –, se refere, em nossa hipótese, a outra dimensão da midiatização: a reflexividade (tomada de consciência de processos – operações e regras de produção). Uma reflexividade que está culturalmente marcada (eurocêntrica), e passa a ser ressignificada quando usada, praticada e apropriada. Essa reflexividade retorna às práticas sociais, passando a mediar as operações e as regras de produção musical, a referenciar os processos de circulação e também à autonomização do campo configurado por sistemas de produção e apreciação homólogos, mesmo que em disputas de sentido.

O desdobramento dos meios de produção musical tem vários momentos históricos de inflexão. Verón (2013), seguindo as pegadas de Philip (2004), destaca as mutações dos circuitos e circulação da música com o surgimento dos meios de gravação. Antes, os públicos “atuavam na própria atuação”, solicitando repetições aos músicos, em rituais diferenciados conforme as classes e os coletivos de consumo

da música. Altera-se, assim, com a interposição dos meios de gravação, a própria produção. Os músicos podem se “escutar” a si e aos outros e, aí, modificar o meio musical em produção, aperfeiçoando e elevando níveis de exigência na produção e execução, incluindo a possibilidade de gravar várias vezes a mesma obra, até a sua finalização.

Dessa forma, se fortalecem os processos de auto-referencialidade e auto-organização, os quais, em nossa perspectiva, definem um cenário em que os principais avaliadores dos músicos passam a ser os próprios músicos. Isso pode ser definido como gênese e construção social de um campo de produção musical, que se fortalece em autonomia perante as demandas dos públicos, mesmo que sua realização fique subordinada a formas de reconhecimento na esfera do consumo, circuitos e circulação.

A nossa hipótese singular, nesse sentido, é de que as mutações dos campos musicais estão, por homologias, em relação com a genealogia dos meios, constituição dos campos de amadores e/ou especialistas, e os circuitos constituídos nos processos de acesso, consumo, usos, práticas e apropriações dos meios musicais, o que demanda análises contemporâneas e históricas desses processos enquanto circulação. Essas mutações podem ser identificadas não só na emergência da música clássica (os concertos), mas também na contemporânea, quando ela é inscrita nos meios de programação (rádio e televisão).

Assim, por exemplo, na história recente, nos parece uma boa hipótese investigar a relação da televisão e do rádio, que agrupamos como meios de programação (isso é, meios cuja oferta de conteúdos é feita em grades). Esses meios foram centrais na constituição da cultura de toda a música popular massiva não só do que usualmente é classificado como pop, mas também das variações do rock, entre outros gêneros. Constituem, assim, sistemas de produção e de consumo, circuitos e sinergias que mudam a cultura, a economia e a política. Nesse contexto, apontamos o surgimento de novas “ideologias” – o individualismo e o consumo – de ruptura com as ideologias dos estados-nações que constituíram a modernidade desde o fim do feudalismo, até os detalhes relativos aos rituais de poder de Estado, numa nova semiótica, em que os meios musicais ocupam um espaço muito singular. Sendo assim, podemos consolidar as dimensões acentuadas acima nessas mutações:

- A música, em si, é um meio de materialização da experiência mental, central nos processos de diferenciação da espécie em relação a outras espécies animais.;

- A produção de meios de produção musical estabelece uma segunda camada de mediação do meio musical, ampliando processos de diferenciação, integração, conexão e escala. A produção desses meios convive num longo processo de “consumo

de subsistência”, ou seja, subordinado aos circuitos estabelecidos na relação produtor e coletivo de apreciação;

- Na modernidade, a reflexão sobre o meio musical através da racionalização. Essa racionalização quer definir paradigmas e possibilidades combinatórias. Retroage sobre a produção musical — não só a clássica, mas, no ocidente, o que transita até a experiência pop e o rock. Essa racionalização, no Ocidente, transforma-se em espelho de um campo de especialistas em construção na modernidade;

- A emergência dos formatos de gravação e editoração do meio musical transforma os campos musicais, pela possibilidade de escuta, modificação do meio, etc., além de seus efeitos sobre a distribuição, acesso, usos sociais, subordinados, no século passado, aos meios de programação (cinema, rádio e televisão);

- Se estabelecem circuitos em que artistas, gravadoras (meios de conteúdo) e meios de programação (cinema, rádio e televisão) negociam, disputam e buscam consensos sobre o meio música. Essa articulação foi caracterizada como indústria cultural. Designamos, aqui, como indústria cultural relativa à produção de conteúdos e programação.

O lugar da música na semiose

Verón (2013; 2014) se apropria da obra de Charles Sanders Peirce para formular suas hipóteses sobre a mediatização. Entretanto, essa apropriação não se faz na perspectiva de compreender a lógica do signo (BARRENA, 2007) ou em conformidade com matrizes complexas (WALTER-BENSE, 2000). A apropriação de Verón (2013; 2014), sempre voltada para pesquisas empíricas, se limita ao uso das primeiras tríades (gerais: primeiridade, secundidade e terceiridade; sónicas: ícone, índice e símbolo; do argumento: abdução, dedução e indução) dessas matrizes, ou, no máximo, a primeira matriz de interpenetrações dessas categorias de partida (ou as matrizes de díades). Isso coloca a obra de Verón (2013; 2014) num lugar incompleto com relação à complexidade do signo conforme as formulações de Peirce, e toda a formulação a partir das propostas do teórico da mediatização é passível de questionamentos que se referenciem na teoria dos signos desse autor. Soma-se a isso, a necessária compreensão de que obra de Verón (2013; 2014) deriva de interfaces que incluem a herança estruturalista e sua imersão na escola de Palo Alto e Niklas Luhmann.

Verón (2013) sugere, em sua apropriação de Peirce, que a música, enquanto “instrumental”, é primeiridade. Essa sua formulação é uma apropriação dos conceitos desse autor, e, nesse sentido, é inclassificável. Se é inclassificável é universal, podemos

inferir, de forma convergente. Toda a música tem uma dimensão “instrumental” e, nesse sentido, toda música tem uma dimensão universal,

Mais complexa é a formulação de que as músicas com letras têm uma dimensão de secundidade. Essa formulação é válida como uma das dimensões do signo linguístico como base da linguagem. Contudo, nossa formulação é diversa. A letra de uma música sempre é a segunda dimensão do signo, mas nunca solitária. Quando exercitada no ambiente musical, é uma secundidade agenciada pela primeiridade (a letra transformada em timbres, intensidades, alturas, harmonias, melodias e ritmos); quando transformada em texto fora do contexto de exercício musical, a letra é uma secundidade agenciada pela poética (como formulou Ezra Pound (colocar nas referências sobre a literatura). No limite, a letra é terceiridade (interpretação do mundo), mas uma terceiridade convidada pela primeiridade da poética.

Se considerarmos válida essa perspectiva, a música é uma linguagem agenciadora de uma semiótica multidirecionada, seja pelas tensões requisitadas pela primeiridade em meios “instrumentais” e “linguísticos”, seja pela captura dos códigos sociais realizada pela poética.

Temos aqui, então, uma formulação sobre as mutações do meio música que, como linguagem, pode ser pensada como signo-linguagem:

- Relativo à primeiridade (emoções, sentidos ancestrais, energéticos, imagináveis e inimagináveis...) na esfera instrumental e linguística, que convoca secundidades quando acompanhada dos textos, mas também nos indícios (de sons naturais às narrativas sobre um real) e de terceiridade (tentativas de construção de códigos sociais, inclusive através da crítica sócio-estética aos códigos dominantes);

- Que se transforma conforme os meios de edição e gravação (disco de vinil; fita cassete; CD; etc.);

- Que se transforma conforme os meios de distribuição (auditório, rádio, televisão, cinema e, atualmente, nas mídias sociais);

- Que é capturado e modificado pelos circuitos em que se insere, passíveis de análise na perspectiva da circulação, conforme acessos, usos, práticas e apropriações sociais, configurando novos circuitos sociais.

Como todos os vários campos da arte, a música é uma convocação social à primeiridade, direcionada pelas tensões que faz com o real (secundidade) e com as interpretações (terceiridade). Mas faz isso em sua singularidade, conforme seus parâmetros, meios de produção e distribuição, correlatos a formas de acesso, usos, práticas e apropriações sociais na esfera do consumo e da recepção.

O funk é parte do processo histórico contemporâneo de ruptura dos objetos musicais. A ruptura na esfera da música se manifesta no abandono das partituras como referência. A digitalização atualiza o processo de fragmentação [1], recorte e colagens, numa espécie de hackerização dos objetos musicais herdados de vários objetos disponíveis na cultura. Isso não significa que não seja uma linguagem singular. Nesse sentido, à linguagem musical se adiciona a linguagem do corpo com sua narrativa específica, marcando a adesão aos meios de programação audiovisuais.

Musicalmente, o funk possui ritmos quebrados e compassos ímpares, característicos de músicas afro. Teve sua origem em meados dos anos 1980 quando começaram a chegar no Brasil as técnicas de mixagem e o scratch, novidades de produção musical eletrônica e experimental. Logo, os DJs brasileiros aderiram a essas técnicas causando um impacto positivo nos públicos (VIANNA, 1988).

Compreender esse plano da linguagem musical demanda uma reflexão, pois há um conjunto de meios criados pelo hip-hop, apropriados e transformados pelo funk, a ser decifrado. Esses processos, com diferenciações e integrações, por analogias no âmbito do hip-hop em relação ao funk, é que nos permitirá falar em apropriações na esfera da produção. Nessa lógica, o musicólogo Carlos Palombini (2016) elenca as especificidades musicais das primeiras músicas de funk:

No funk carioca dos anos 1990, uma base é uma versão instrumental, no lado B de um single comercial, usada por um MC em contraponto rítmico a sua expressão vocal – rima na hora ou rap. Versões instrumentais para esse fim começaram a ser gravadas comercialmente em 1971 na Jamaica (Brewster; Broughton, 2000, p. 119). [...] Os procedimentos técnicos dos DJs do funk carioca nos anos 1990 não foram suficientemente estudados. Nas produções em tempo diferido observa-se a variação e a derivação de bases por combinação entre segmentos de faixas instrumentais importadas ou por interpolação ou sobreposição de elementos de gravações afro-brasileiras a uma base dada. (PALOMBINI, 2016, p. 2-3).

Palombini (2016) demonstra que um dos principais ritmos base dos funks até o final da década de 1990 foi o volt mix [2], oriundo da música electro dos EUA. Com a evolução do estilo e diversas ramificações e com o aumento de sua popularidade em nível nacional, o funk passou por um processo de “nacionalização”. Aos poucos, abandonou o volt mix e incorporou uma sonoridade nova e totalmente nacional: o tamborzão.

O processo que deu origem ao tamborzão é comum a diversas culturas musicais de matriz afro e se iniciou ainda na metade da década de 1990. Utilizando de mixers DJs cariocas passaram a mesclar elementos de músicas afro-brasileiras com o Volt Mix. A partir da popularização do mixer (instrumento que antes era caro e de difícil

acesso) e da bateria digital, o tamborzão ganhou forma e se estabeleceu no circuito carioca. Durante esse processo o estilo de composição dos MCs também sofreu alterações, dando mais espaço para o subgênero “putaria” (que fala abertamente sobre relações sexuais) e para o próprio Proibidão. (PALOMBINI, 2016).

Na perspectiva da hipótese apresentada na primeira seção, questionamos: que primeiridade é essa? O caso em estudo nos aproxima da hipótese singular de que o funk é uma ruptura com a racionalização da música expressa em partituras. Por analogia percebe-se uma homologia estrutural com suas origens territoriais em que a arquitetura se desfaz nas favelas, em que as casas são composições de vários fragmentos, retirados e “colados” adjuntos, em outros ritmos, harmonias e melodias de paisagem. Ao mesmo tempo, recupera o ritmo como chave de articulação do que é intenso, melódico, harmônico, alto ou timbrado.

Esse lastro de primeiridade contradiz, por suas analogias, as homologias inversas, pois não se trata mais da transcendência, incluindo a impossibilidade de traduções em termos de real (secundidade) da música clássica. Aqui, se convoca a volta ao real, inclusive pelo registro semiótico em imagens, em que os corpos não buscam se expressar em movimentos sublimes, mas sim em convocações dos impulsos e desejos que podem ser considerados profanos nas perspectivas anteriores.

As narrativas scripto-audio-visuais

O funk, enquanto narrativa, é formado por elementos identitários diversos e, por vezes, experimentais, se configurando em uma cultura bastante complexa e de difícil apreensão. Como afirma Lopes (2010, p. 21) o funk é “criativo e estratégico, mas é também vulnerável”, pois se origina nas camadas mais pobres da população e, por conta disso, enfrenta repressões do Estado e sucessivas tentativas de censura e de criminalização. Por ser periférico, essencialmente negro e vulnerável — nas palavras de Lopes (2010) —, é afetado com mais força por dinâmicas de mercantilização da indústria musical, sendo homogeneizado, “pasteurizado” e transformado em algo mais “palatável” aos ouvidos das classes médias (LOPES, 2010).

Especificamente sobre o proibidão, destacamos que é marcadamente dicotômico, fazendo uso de muitos jogos semânticos. Estilos feitos para e nas periferias “brincam” com o imaginário social de “quem é” e de “como é” o bandido, o traficante, o “fora da lei”. Nesses estilos, é muito comum que os músicos interpretem esse papel, seja através de uma identificação visual, seja por meio do uso de armas de fogo cenográficas. É como se esses artistas se fantasiassem de bandidos, ou, pelo

menos, do que socialmente é entendido como tal. Por vezes é uma tática para “relatar a realidade”, para tornar isso visível. Outras vezes é uma espécie de deboche, já que no senso comum existe uma ideia de que todo morador de favela, todo negro, todo pobre são bandidos.

O funk entra na classificação dualística que, mais do que revelar uma qualidade intrínseca à produção cultural, serve para mapear as performances culturais negras dentro de uma perspectiva do dominante, na qual a alteridade é cinicamente descartada, ou seja, é constituída sempre pelo adjetivo que carrega o traço negativo desses binarismos hierárquicos. Mas o funk é contraditório e tira proveito até mesmo dos estereótipos e de tudo aquilo que se acumula como “lixo” e “vulgar” na cultura moderna.

Nesse contexto, o proibidão constrói uma narrativa (romantizada ou não) acerca do modo de vida dos traficantes e criminosos ligados às facções e constrói a imagem de um bandido “estilo Robin Wood”, um anti-herói que “luta” contra o Estado, pelo bem da comunidade onde vive. Ao mesmo tempo, retrata o lado trágico da vida desses indivíduos em conflito com a norma, quase que servindo de alerta para quem pretende entrar “nessa vida”. Como uma segunda “camada narrativa” aponta-se a questão da construção de uma identidade masculina baseada na violência e no poder (através das armas de fogo); “ostentação” de bens materiais muitas vezes inacessíveis para moradores de comunidades; e de ter muitas mulheres “à disposição”.

Além disso, o proibidão – enquanto narrativa – se ocupa, majoritariamente, em retratar as desigualdades de classe, usualmente não abordando a questão do racismo (diferenciando-se do rap). O gênero trata de forma mais acentuada as diferenças sociais, retratando as comunidades como lugares isolados, invisíveis, que não pertencem ao “Brasil oficial”. Locais que têm suas próprias leis e regras. Nesse sentido, o proibidão é uma representação artística da realidade vivida – e isso é essencial, essa forma de coletivos se pensarem e se dizerem. Nesses espaços também se explicita, de forma quase violenta, um “jogar na cara” da sociedade que está fora do circuito. Contudo, percebemos que a temática do racismo é transversal ao estilo, mesmo que não seja diretamente mencionada.

Esse realismo tensiona o meio música no sentido de uma secundidade, como em geral ocorre nessa esfera das músicas acompanhadas de poesias. Mas essa tensão não é a mesma, por exemplo, do pop, do rock e do sertanejo. Cada uma dessas linguagens musicais tem sua singularidade em termos de poética. No cruzamento de narrativas que abordam a questão da violência, na perspectiva dos atores sociais que a praticam em conflito com a violência de Estado, do hedonismo e da tematização da exclusão

social e étnica, o proibido se diferencia de outras linguagens, numa articulação entre formatos áudio-scripto-visuais e musicais *stricto sensu*.

Essas inferências convergem com a proposição de Amaral (2011), para quem existe uma ruptura de campo, no sentido psicanalítico do termo, utilizado em suas pesquisas:

Apoiados em ideias como essas e em alguns conceitos-chave, como a “visão dionisíaca de mundo”, “estética extrema” e “transvaloração dos valores”, defendidos por Nietzsche, e o “erotismo”, como o concebeu Bataille, procuramos delinear as rupturas – conceitual e de campo – conforme definidas pelo psicanalista Fábio Herrmann, envolvidas na reconstrução das noções de autoridade e tradição na sociedade contemporânea a partir das tendências apontadas em particular pelo rap e pelo funk. (AMARAL, 2011, p. 597).

Apropriação dos meios de produção em rede

O funk, assim como outras linguagens musicais e experiências em curso, tem como característica forte a apropriação dos meios de produção, distribuição e constituição de públicos em rede. Essa apropriação é central no processo que transita dos territórios de origem – e seus espaços públicos – para o espaço público ampliado das redes. Certamente, não haveria essa circulação no espaço público ampliado se o funk estivesse restrito aos meios de produção de conteúdos e programação do século XX (rádio e televisão).

A apropriação dos meios em rede, em forte interação com coletivos que acessam, usam e aprimoram as práticas do funk. Nesse âmbito, existem inúmeros indícios de táticas ou guerra de movimento em que as narrativas são apresentadas em várias versões, incluindo aquelas versões light, produzidas como adaptações dos meios de produção corporativos, conforme estratégias de mercado e visibilidade mais ampla, certamente para burlar o controle do Estado, da polícia e do crescente movimento de criminalização do funk. As músicas possuem versões oficiais e versões chamadas de light, nas quais os funkeiros alteram as referências explícitas ao universo da criminalidade para soarem menos “polêmicas”. Como exemplo temos as versões da música “Na Faixa de Gaza é assim” (2008), de MC Orelha, que em alguns lugares circulou como “Para de marra”. Isso ocorreu especialmente durante o processo de instalação das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs), momento em que vários MCs foram indiciados por apologia ao tráfico. Inferimos, dessa forma, que essa foi uma tentativa de autoproteção por parte do cantor e também adaptação ao mercado do funk acionado pela indústria corporativa.

Outra tática se evidencia quando os MCs, em apresentações que estão sendo

registradas, deixam para o público cantar os trechos mais polêmicos das canções. Aparentemente, os artistas do proibidão determinam espaços mais seguros e menos seguros para se expressar, moldando seu discurso conforme esses critérios. Por exemplo, quando entrevistados por meios de comunicação “tradicionais”, eles respondem de maneira mais vaga sobre as questões relativas ao tráfico de drogas, muitos negam cantar/compor proibidão. Em entrevista para a TV Record, MC Menor do Chapa se colocou como um cantor de funk ostentação, inclusive, em determinado momento, a repórter afirmou que ele não é o tipo de MC que exalta as drogas e os bandidos (MENOR DO CHAPA, 2015), contudo o cantor possui diversas obras dentro do universo do proibidão. Tais produções são simplesmente ignoradas, sublimadas nessa entrevista [4] (RODA DE FUNK, 2015). Certamente, isso não ocorre apenas por conta da criminalização, já que essas adaptações também são decorrentes dos públicos e dos espaços onde determinado artista está se apresentando ou está tentando se inserir. Desse modo, também são estratégias mercadológicas.

É preciso considerar que a analogia com o rap pode ser produtiva. Amaral (2011) nos sugere aqui um espaço epistemológico passível de um diálogo propositivo e questionamentos futuros nesta pesquisa. Segundo a autora,

Estamos nos referindo aqui a uma “formação” de outra ordem, propiciada pelo avanço no campo digital e eletrônico da indústria cultural hoje, a partir da qual os rappers têm promovido, no entendimento de um estudioso do jazz e do rap, Christian Béthune (2003), uma espécie de “telescopia histórica” das histórias não contadas das populações pobres – afro-indígenas-brasileiras – fazendo ressurgir nas rodas de canto falado (ring shout) de algumas dessas culturas juvenis as dores da exclusão que se estendem a um passado esquecido, referente não apenas à diáspora afro-americana, mas também àquela que se fez presente nos inúmeros movimentos migratórios das regiões Norte e Nordeste para a região Sudeste neste país. De outro lado, por meio da dissonância musical produzida por um sofisticado aparato eletrônico, promovem efeitos de estranhamento estético, que expressariam a “consciência excluída da sociedade”. Termo empregado por Adorno (1975, citado por Habermas, 2002), para se referir à arte musical de vanguarda (referindo-se à música dodecafônica e atonal), reconhecida por esse importante filósofo alemão como portadora de potência crítica, ao qual recorreremos para pensar a propósito de uma expressão musical contemporânea – o rap – que ao recorrer a frases melódicas de um único tom (portanto, mais próxima da música minimalista contemporânea) e uma narrativa direta, constituída de verdadeiros “atos de linguagem” promove certo estranhamento na escuta, sendo capaz de nos fazer entrar em contato, de outro modo, com a dimensão excluída da consciência social de nossa sociedade. (AMARAL, 2011, p. 594-595).

A questão central que retemos dessa ponderação é que é possível incluir tanto o funk quanto o rap nas zonas que redefinem os campos perceptivos, rompendo com linguagens musicais rearticuladas, na modernidade, pela racionalidade ocidental e aí involucradas – em que a forma resultante de operações e regras de produção passa a se constituir numa ideologia do campo musical, nas esferas da produção, distribuição

e consumo – mesmo que isso tenha sido realizado em diversos formatos.

Essa analogia, entretanto, deve ser ponderada por suas diferenças. Certamente, as relações entre primeiridades, secundidades e interpretações encaminhadas pelo rap não são idênticas. As inferências de Amaral (2011) nos valem especialmente para acentuar a ruptura cultural com a modernidade, sugerida pela partitura como referência na produção da música “perfeita”, pelos ajustes sucessivos sobre ritmos, harmonias, melodias, timbres, alturas e intensidades, antes mesmo do encontro com seus receptores, em acessos, usos, práticas e apropriações. Porém, semelhante ao rap, o funk faz esse acesso just in time, em redes, nas quais os receptores, ao acessarem, muitas vezes não só apreciam, mas ponderam, com críticas, destaques, comentários, etc. Retorna-se, com as redes, a uma forma de interação anterior aos meios de registro. As interações com os públicos, mesmo que mediadas pelos meios de registros em rede, são logo objeto de apreciações, manifestas em várias modalidades de reconhecimento.

Inferências finais

A materialização da experiência mental no funk em objetos musicais, em seus formatos de linguagem instrumental e textual, traz ao espaço público ampliado, a partir das redes digitais como meio de produção e de distribuição, configurando circuitos em redes digitais, em que coletivos de consumo se reinserem nos processos de produção, altera as correlações semióticas entre várias linguagens, trazendo à cena experiências sociais denegadas, recalcadas e silenciadas. Não se trata aqui de um posicionamento de julgamento moral sobre essas produções, mas de acentuar a dimensão terapêutica que, à revelia das repressões normativas e policiais, permite à sociedade se conhecer também nas formas de representação e operações antes subjugadas a outros discursos sobre “as zonas do crime”.

A singularidade dessa inserção no espaço público ampliado é colocar em cena rupturas em relação às hegemonias dos meios musicais da modernidade – referenciados na racionalidade da partitura, na música enquanto sublimação do real e das poéticas não menos sublimadoras. Certamente, o funk proibido não é o único a ocupar esse espaço, pois ele se diferencia em relação ao conjunto do hip-hop, através do rap e do trap. Porém, a sua existência material – enquanto linguagem instrumental, narrativas, usos e apropriações dos meios em rede e reapropriações por atores que participam de seus circuitos – traz aos outros contextos sociais – musicais ou não – o

imperativo comunicacional de interagir com empatia ou repressão.

No fluxo do tempo, o funk proibidão se desterritorializa, ampliando a sua escala e construindo novos territórios. Traz ao espaço público novas primeiridades, convocadas e tensionadas por discursos sobre um real (secundidades), muitas vezes excluído do espaço público enquanto drama ou tragédia (na medida em que é tema pasteurizado pelos meios de programação) e reinterpretações do mundo que sugerem outra ordem classificatória, marcados pelo agenciamento rítmico como mediação dos parâmetros musicais (harmonia, melodia, timbres, intensidades e alturas), fragmentando e compondo para além das partituras.

Assim, consideramos que o funk se diferencia e se integra, conectando-se a uma multiplicidade de reconhecimentos, expressões de experiências mentais, analisáveis em territórios imprevisíveis, variáveis conforme suas táticas de enfrentamento e fugas, em processos disruptivos ou regulados. Esse processo deve ser aprofundado nesta pesquisa.

O desenvolvimento desta pesquisa deve considerar outras perspectivas, no sentido de enriquecer as hipóteses apresentadas preliminarmente, e as hipóteses inferidas no caso em investigação. Citamos, sumariamente, autores que devem ser estudados para qualificar o que está aqui sugerido como abordagem da música na perspectiva da midiaticização. Há, por um lado, uma discussão a ser feita com autores que trabalham música e midiaticização em outras linguagens musicais. Destacamos os estudos de Janotti Junior (2003), que foca no rock/heavy metal. Por outro lado, temos os autores da área da comunicação que já se dedicam ao estudo do funk como Herschmann (1997), Freire Filho; Herschmann (2005), Fernandez (2017). Certamente, a revisão bibliográfica, sistematizada e crítica dessas contribuições, deverá enriquecer a perspectiva proposta neste artigo que aqui apresentamos.

Notas

[1] Salientamos que esse processo de hackerização, conforme apontam os estudos de Vianna (1988) e Herschmann (1997), é anterior à digitalização em si, sendo uma prática comum na mixagem de discos de vinil em bailes ainda na década de 1980. Contudo, denota uma tendência ao experimentalismo e ruptura com as “regras” da música ocidental eurocentrada.

[2] Ressaltamos que apesar de muito usual o volt mix não foi o único ritmo utilizado para a produção de bases nesse período, inclusive, parte das músicas utilizavam a base Hassan (retirada da música “Pump up the Party”, do artista estadunidense Hassan) (PALOMBINI, 2009).

[3] Contribuição realizada por leitor do artigo.

[4] MC Menor do Chapa cantando várias músicas do estilo proibidão no programa online Roda de Funk, no mesmo ano da reportagem da Record, em 2015.

Referências

AMARAL, M. O rap, o hip-hop e o funk: a “eróptica” da arte juvenil invade a cena das escolas públicas nas metrópoles brasileiras. **Psicol**, [S.l.], v. 22, n. 3, p. 593-620, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642011000300009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 18 mar. 2020.

BARRENA, S. P. **La logica considerada como semiótica**. Cidade: Biblioteca Nueva, 2007.

BRATOSIN, S. Eglise, espace public et démocratie: quels tournants? **Revista Roman de Jurnalism si Comunicare**, Bucarest, v. 9, n. 1-2, p. 5-15, 2014.

FERNANDEZ, Luciana Moretti. **Mente firme e coração blindado: uma teoria da presentificação social na prática comunicacional de representar o crime no proibido**. 2017. Tese (Doutorado em Interfaces Sociais da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes. São Paulo: USP, 2017. Disponível em: <[doi:10.11606/T.27.2017.tde-07072017-104157](https://doi.org/10.11606/T.27.2017.tde-07072017-104157)>. Acesso em: 18 mar. 2020.

FERREIRA, J. Meios, dispositivos e médium: genealogia e prospecções na perspectiva da midiatização. In: FERREIRA, J.; ROSA, A. P.; BRAGA, J. L.; FAUSTO NETO, A.; GOMES, P. G. (Org.). **Entre o que se diz e o que se pensa: onde está a midiatização?**. 1ed. SANTA MARIA: FACOS-UFSM, 2018, v. 1, p. 283-298.

FERREIRA, J. Midiatização: dispositivos, processos sociais e de comunicação. **E-COMPÓS**, Brasília, v. 10, p. 1-13, 2007. Disponível em: <<https://doi.org/10.30962/ec.196>>. Acesso em: 18 mar. 2020.

FREIRE FILHO, J.; HERSCHMANN, M. Mídia, pânico moral e o funk carioca. In: FREIRE FILHO, J.; HERSCHMANN, M. **Comunicação, cultura & consumo**. Rio de Janeiro: Ed. E-Papers, p. 241-254, 2005.

FREITAS, C. **MC Menor do Chapa abre as portas da nova casa e mostra seu lado “família”**. Entrevista com Mc Menor do Chapa. Record Tv/R7, [S.l.], 09 fev. 2015. Disponível em: <<https://noticias.r7.com/reporter-em-acao/videos/mc-menor-do-chapa-abre-as-portas-da-nova-casa-e-mostra-seu-lado-familia-16102015>>. Acesso em: 2 fev. 2020.

HERSCHMANN, M. **Abalando os anos 90: funk e hip-hop, globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

JANOTTI JÚNIOR, J. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 6, n.2, 2003, p. 31-46. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1131>. Acesso em: 18 mar. 2020.

LOPES, A. C.; FACINA, A. Cidade do funk: expressões da diáspora negra nas favelas cariocas. **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. p. 177-191, 2012. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/arquivo/pdf/revista_agcrj_pdf/revista_AGCRJ_6_2012.pdf#page=193>. Acesso em: 15 dez. 2019.

LOPES, A.a C. **Funke-se quem quiser**: no batidão negro da cidade carioca. Rio de Janeiro: Bom Texto Editora, 2010.

MARX, K. **Prefácio para a crítica da economia política**. São Paulo: Brasil, Cultural, 1982. p.23-27.

PALOMBINI, C. **Do volt-mix ao tamborzão**: morfologias comparadas e neurose. In: IV SIMPOM: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, n. 4, 2016, Rio de Janeiro. Anais [...]. Rio de Janeiro: Unirio, 2016, p. 30-50. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/5598/5055>>. Acesso em: 10 nov. 2020.

PALOMBINI, C. Musicologia e direito na faixa de Gaza. In: BATISTA, C. B. **Tamborzão**: olhares sobre a criminalização do funk. E-book. 2014. Disponível em: <https://www.academia.edu/29110737/_Musicologia_e_Direito_na_Faixa_de_Gaza>. Acesso em: 15 dez. 2019.

PALOMBINI, C. Soul brasileiro e funk carioca. **Opus**, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 37-61, jun. 2009. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/261/241>>. Acesso em: 11 nov. 2020.

PHILIP, R. **Performing music in the age of recording**. New Haven/Londres: Yale University Press, 2004.

POUND, E. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 2006.

RODA DE FUNK. **MC Menor do Chapa lançando várias ao vivo na Roda de Funk em Rio das Pedras**. Mountain View: Google, 2015. (17 min 06 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HBqA75uuYE4&ab_channel=FunkCarioca/>. Acesso em: 2 fev. 2020.

VERÓN, E. **La semiosis social 2: ideas, momentos, interpretantes**. Buenos Aires: Paidós, 2013.

VERÓN, E. Mediatization theory: a semio-anthropological perspective and some of its consequences. **Matrizes**, São Paulo, v. 8, n. 1, 2014, p. 13-19. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/82928/85961>>. Acesso em: 18 mar. 2020.

VIANNA, H. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

WALTER-BENSE, E. **A teoria geral dos signos**. São Paulo: Perspectiva. 2000.