

FUNK CARIOCA PARA PESSOAS COM GOSTO REFINADO: CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO E HIBRIDISMOS EM TORNO DO GÊNERO MUSICAL NO YOUTUBE¹

Simone Evangelista Cunha²

Resumo: A partir de exemplos de paródias que se apropriam do funk carioca para dessacralizar cânones da “alta” cultura, o trabalho pretende discutir a subjetivação dos critérios de gosto utilizados para avaliar vídeos sobre esse gênero musical disponíveis no portal de vídeos YouTube, pontuando performances, representações sociais e disputas simbólicas envolvidas neste processo.

Palavras-chave: entretenimento, representações sociais, YouTube.

Abstract: As of examples of parodies that appropriates funk carioca to desacralize canons of "high" culture, this paper discusses the subjectivity of taste criteria used to evaluate videos about this musical genre on YouTube to reflect about performances, social representations and symbolic disputes involved in this process.

Keywords: entertainment, social representations, YouTube.

1 INTRODUÇÃO

Mais do que um talento único, a capacidade musical pode ser considerada uma característica geral da espécie humana (Becker, 1973). Entretanto, o entendimento da música enquanto forma artística é fundamentado pelas convenções divididas pelos mundos das artes (Becker, 1973) em torno do que tem ou não validade de acordo com parâmetros pré-estabelecidos.

De acordo com McClary, a música é uma prática social, um “fórum público no qual vários modelos de organização de gênero (assim como muitos outros aspectos da vida social) são aceitos, adotados, contestados e negociados”(1991, p.8). Assim, embora o fazer musical seja uma atividade potencialmente acessível a todos, o reconhecimento de diversas formas de

¹ Artigo submetido ao NT 1 (Sociabilidade, novas tecnologias e práticas interacionais) do SIMSOCIAL 2013.

² Jornalista graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e mestranda em Comunicação pelo PPGCOM-UFF. E-mail: si.evangelista1@gmail.com.

expressão cultural passa por critérios subjetivos que envolvem a concepção do que é arte e do papel do artista, ou quem pode ser considerado artista.

Este trabalho pretende explorar o processo de negociação de identidades e disputas simbólicas em torno do funk carioca no portal de vídeos YouTube. Segundo Burgess e Green (2009), o YouTube pode ser considerado um sistema cultural intermediado que faz parte do cenário contemporâneo da mídia de massa e tem influência sobre a cultura popular. Entre milhares de vídeos sobre o gênero musical disponíveis no site, pretendemos partir de exemplos de paródias que buscam a dessacralização de cânones da “alta” cultura para discutir a subjetividade de critérios supostamente objetivos criados para subsidiar manifestações de gosto em relação a determinados gêneros musicais.

Os exemplos analisados são os vídeos “Funk Clássico – para pessoas com gosto refinado” e “Gaiola das Cabeçadas”. Ambos se apropriam do funk carioca para criar paródias com sucessos do gênero relacionados à música clássica ou à Academia. A associação surpreendeu o público, que fez das duas produções sucessos quase instantâneos no YouTube. A análise dos comentários deixados pelos internautas nas páginas dos vídeos suscitou a discussão das questões debatidas adiante.

Cabe destacar, porém, que o trabalho não pretende se prender a uma análise detalhada dos vídeos - que inclusive já foram citados em trabalhos anteriores – mas tomá-los como referência para a reflexão proposta. Após um breve histórico sobre a consolidação do funk no Brasil, discutiremos as produções de sentido e conflitos em torno de diferentes manifestações artísticas no campo da música. Em seguida, debateremos as diversas articulações sociais com as quais o funk está envolvido no Brasil, com foco nas questões de classe. A terceira parte do artigo traz um recorte sobre os vídeos já mencionados para retomar as reflexões realizadas e exemplificar as continuidades e rupturas em relação à formação e manifestação do gosto possibilitadas pelo desenvolvimento de novas tecnologias de informação e comunicação.

Em meio a um processo de ascensão no cenário cultural brasileiro, o funk apresenta uma visibilidade crescente na internet, seja pela divulgação por parte de fãs ou pelas críticas de antifãs. Ao analisar os comentários de diversos vídeos relacionados a diferentes vertentes ou artistas, é possível perceber que a associação com a violência e o erotismo – estigmas construídos ao longo do processo de consolidação social do funk no Brasil – permeiam grande parte dos argumentos contra a sua popularização.

Além disso, as origens do gênero, que nasceu nas favelas do Rio de Janeiro, também se mostram como um “obstáculo” para a sua aceitação por parte dos críticos. No (quase) anonimato proporcionado pela internet, muitos manifestam sua insatisfação por conta da associação entre o gênero os pobres, sobretudo os negros. Contudo, no caso dos exemplos analisados, como veremos adiante, a associação com o que seria a “alta cultura” – muitas vezes realizada por representantes do provável extrato social dos detratores – parece legitimar o funk diante de parte da crítica, possibilitando sua apreciação.

2 VIOLÊNCIA E *GLAMOUR*: UM BREVE HISTÓRICO

Influenciado fortemente por sonoridades e ritmos norte-americanos, o funk começou a se estabelecer nas periferias do Rio de Janeiro nos anos 70, sendo tocado em bailes e rádios cariocas apenas em inglês. Segundo Essinger (2005), o gênero iniciou o seu processo de nacionalização no final dos anos 1980. Na década seguinte, consolidou uma identidade carioca, com letras em português que retratavam questões relativas ao cotidiano das favelas e bairros da periferia do Rio de Janeiro. Durante boa parte deste período, a relação entre o funk carioca.

Como mostra Herschmann (2000), os arrastões e tumultos de outubro de 1992 no Rio de Janeiro contribuíram para reforçar um imaginário permeado por narrativas que, implícita ou explicitamente, criminalizavam o gênero, associando-o ao narcotráfico e organizações criminosas. No entanto, a presença constante no noticiário sobre temas associados à violência³ não impediu que o gênero ganhasse espaço, ainda na década retrasada, nas seções culturais dos grandes jornais do país e na dinâmica do mercado. Esse processo de glamourização contribuiu para que os jovens de classe média do Rio de Janeiro subissem as ladeiras dos morros para se divertir nos bailes funk. No início do século XXI, apesar da associação com o mau gosto, o gênero começou a circular em espaços distintos de seus bailes de origem, como casas noturnas de classe média, academias, novelas da Rede Globo (Sá, 2007).

³ No artigo "Funk Carioca: entre a condenação e a aclamação da mídia" (2003), João Freire Filho e Micael Herschmann analisam crônicas e reportagens publicadas na grande imprensa do Rio de Janeiro e São Paulo entre 1992 e 2002 a partir do modelo analítico de pânico moral para entender o tratamento midiático dado ao funk carioca, "frequentemente associado a gangues e organizações criminosas, denúncias de relações sexuais anônimas nos bailes, alienação, danças, letras e gírias de mau gosto, pornográficas e machistas" (2003, p.62). Sobre o conceito de pânico moral, ver autores da sociologia britânica da década de 1970 (Young, 1971; Cohen, 1971, [1972] 1980, Cohen & Young, 1973).

Embora ainda seja repudiado por representantes das demais classes sociais por ter suas origens em uma juventude negra, mulata e pobre dos subúrbios cariocas (Sá, 2007), o funk movimentou mais de R\$ 10 milhões por mês apenas na região metropolitana do Rio de Janeiro⁴, refletindo um processo de popularização do gênero. Em 2012, artistas como Mr. Catra e Naldo chegaram a ganhar entre R\$ 30 e R\$ 40 mil por “shows-relâmpago” de 60 minutos⁵.

Atualmente, o funk carioca convive simultaneamente com estigmas associados à violência – bailes ainda são proibidos em diversas comunidades cariocas, por exemplo - e com um momento de ascensão na mídia e no cenário cultural contemporâneo. De novelas na Rede Globo⁶ à música-tema das Olimpíadas de 2016⁷, associações ao gênero são utilizadas para retratar o espírito e o cotidiano de uma parcela significativa do Rio de Janeiro. Autor do livro “Batidão: uma história do funk”, Sílvio Essinger (2005) classifica esta cidade como

Uma cidade que se reinventa a cada dia no ritmo vertiginoso da revolução tecnológica e que não recusa aquilo que o século XXI lhe oferece. Cidade de pessoas que, seja qual for a cor e a classe social, andam para lá e para cá com celulares, rádios minúsculos, CDs piratas ou não e DVDs idem. [...] É uma cidade que pode ir do samba de roda à techno music, da umbanda ao padre pop, do grito para a casa da vizinha à internet num microinstante.[...] Se há uma música que expressa todas as contradições desse terceiro Rio de Janeiro, aquele que está mais próximo das experiências dos cariocas residentes e circulantes, é o do funk. (ESSINGER, 2005, p. 9 e 10)

Após o sucesso do funk romântico, engajado e, mais recentemente, irônico e erotizado (Herschmann, 2000; Sá, 2007), a vertente de ostentação foi a primeira a ganhar força fora das origens do gênero, a juventude negra, mulata e pobre dos subúrbios cariocas (Sá, 2007). Neste estilo, o humor e o teor predominantemente sexual das letras saem de cena para dar lugar à apologia ao consumo de artigos de luxo, como carros, motos, óculos, roupas e bebidas, segundo descreve reportagem publicada na revista Época em setembro de 2012.

⁴ Dados de pesquisa realizada pela Fundação Getúlio Vargas entre 2007 e 2008. Mais informações em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u492067.shtml>>. Acesso em 05/02/2013.

⁵ Disponível em: <<http://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/noticias/funk-muda-vida-de-cantores-que-faturam-de-r-7-000-a-r-40-mil-por-uma-hora-de-show-no-rio-30000922.html>>. Acesso em 01/03/2013.

⁶ Em 2012, o gênero marca presença na trilha sonora das principais novelas da emissora: Cheias de Charme e Avenida Brasil. No caso da primeira, um personagem alcança o estrelato ao se dedicar ao “passinho”, estilo de dança que ganhou força por meio de desafios no YouTube.

⁷ A música, intitulada “Os grandes deuses do Olimpo visitam o Rio de Janeiro”, foi composta por Arlindo Cruz, Rogê e Arlindo Neto e classificada pela mídia especializada como um samba-funk.

Vida é ter um Hyundai e uma Hornet/10 mil pra gastar, Rolex Juliet, canta o paulista MC Danado no funk “Top do momento”. Para quem não entendeu, ele fala, na ordem, de um carro, uma moto, um relógio e um par de óculos – um refrão avaliado em R\$ 400 mil. Na plateia do show na Zona Leste, região que concentra bairros populares de São Paulo, os versos são repetidos aos berros pelas quase 1.000 pessoas presentes, que pagaram ingressos a R\$ 30. O público da sexta-feira é jovem, etnicamente diverso e poderia ser descrito em três palavras: “classe C emergente”. (PINO, 2012, Online)

O surgimento e a popularização da nova vertente, que ganhou força entre a classe média paulistana, evidenciam o caráter de construção social dos gêneros. Para Janotti Jr. (2005), a própria definição dos gêneros é fruto de negociação e disputa.

Na verdade, os gêneros delimitam as produções de sentido, demarcando a significação e os aspectos ideológicos dos textos, bem como o alcance comercial (e o público alvo) dos produtos midiáticos. Toda definição de gênero pressupõe uma demarcação negativa e/ou comparativa com outros gêneros (...). Os gêneros são dinâmicos justamente porque respondem a determinadas condições de produção e reconhecimento, indicativos das possibilidades de produção de sentido e de interação entre os modos de produção/circulação/consumo dos produtos midiáticos. (JANOTTI, 2005, p.5)

Entretanto, apesar das mudanças ao longo do tempo, o funk carioca, assim como outros gêneros, continua associado a conflitos envolvendo as diferentes dimensões sociais que o atravessam. Como veremos adiante, as manifestações de gosto em torno do objeto deste trabalho nas novas mídias atualizam as disputas e propõem novas questões, mas estão longe de encerrar as discussões.

3 DISTINÇÃO E DISPUTA NOS MUNDOS DAS ARTES

Conforme DeNora (2000, apud Semán e Vila, 2011), todo objeto cultural deve ser pensado como parte do ambiente que o produz. Desta forma, as concepções em torno dos gêneros musicais e seus produtos são construídas e ao mesmo tempo participam ativamente da produção de sentidos na sociedade. Neste sentido, ressaltamos o papel da música enquanto organizadora de percepções globais e individuais, uma manifestação que “pode nos dizer coisas sobre a história que não estão acessíveis por meio de nenhum outro meio” (McCLARY, 1991, p.29). Em um primeiro momento,

(...) é possível afirmar que a música se escuta e que todos os seus usos se relacionam com essa escuta. No entanto, quando se tenta definir o que é se escuta e quando se escuta, verifica-se até que ponto grupos socioculturais ou indivíduos distintos ouvem coisas absolutamente distintas quando o objeto de escuta é o mesmo. (FISCHERMAN, 2004, p.22)

As diferenças na percepção de objetos de escuta podem ser explicada pelas múltiplas dimensões de agenciamento social nas quais a música está inserida (DeNora, (2000, apud Semán e Vila, 2011). Em uma relação dinâmica com o cotidiano, a música pode reforçar ou criar novos modos de agência, tanto na esfera individual quanto coletivamente.

Em consonância com a autora, McClary (1991) afirmam que todos os julgamentos em torno das manifestações artísticas que se enquadram na categoria musical – sejam elas classificadas como boas, ruins, de elite, eruditas, populares, comerciais ou artística – são produto da sociedade e, paralelamente, produzem efeitos sociais.

Como qualquer outro discurso social, a música tem significado precisamente enquanto ao menos algumas pessoas acreditam nele e ajam de acordo com essa crença. Significado não é inerente à música, nem na linguagem: as duas são atividades que são mantidas à deriva por comunidades de pessoas que investem nelas, concordam coletivamente que seus signos são válidos. A música sempre depende da aceitação de seu significado social. (McCLARY, 1991, p.21)

Como já dito, os significados sociais de determinada música ou gênero musical podem ser encarados de diversas formas por grupos ou mesmo indivíduos. Contudo, para Fischerman (2004), o desenvolvimento de uma ideia particular de arte atravessa a avaliação de diferentes formas de expressão artística enquanto pertencentes ou não a este universo. Segundo o autor, este conceito pode ser traduzido na música em torno de uma cristalização ao redor da figura do compositor alemão Ludwig van Beethoven.

A hipótese é que há uma ideia de arte em particular que, na música, se cristalizou ao redor da figura de Beethoven. (...)Nesta forma de conceber a arte – a música – que persegue a condição de abstração – de música absoluta – são essenciais os valores de autenticidade, complexidade contrapontística, harmônica e de desenvolvimento, somados à expressão de conflitos e à dificuldade na composição, na execução e, inclusive, na escuta.(FISCHERMAN, 2004, p.34.)

No livro *Art worlds* (1982), Becker descreve o funcionamento dos mundos das artes, estruturas que articulam uma cadeia de produção responsável por criar, divulgar, consumir e avaliar diferentes tipos de manifestações artísticas. De acordo com o autor, a apreciação mútua de convenções compartilhadas por estes grupos e o apoio entre eles seriam fundamentais para manter seu funcionamento e a crença de que sua produção tem validade dentro dos critérios de valoração da arte. Neste sentido, o papel dos críticos também seria vital para sustentar diferentes mundos das artes.

Embora o desenvolvimento de critérios valorativos para o julgamento da arte seja atravessado por diversas questões subjetivas, a concepção acerca daquilo que seria uma manifestação mais “autêntica” forneceria argumentos supostamente objetivos para classificar o que seria uma expressão artística de boa ou má qualidade.

No clássico “A distinção – crítica social do julgamento” (2007), Bourdieu afirma que a preferência por formas de arte mais “pura” estaria diretamente ligada à acumulação de capital cultural. Neste sentido, “a 'cultura legítima' representada por esses autores e suas obras é a região por excelência da legitimidade estética, reforçada continuamente através de sua reprodução pelo sistema de ensino” (Bourdieu, 2007, apud Trotta *in* Sans; Lopez Cano, 2011).

Embora a música popular produzida ao longo do século XX tenha ganhado novas formas a partir da mediação e do diálogo com os meios de comunicação massiva que se popularizaram naquele período, Fischerman (2004) afirma que o ideal do que seria a “verdadeira arte” ainda opera como um balizador para o estabelecimento de critérios musicais que constroem um abismo ilusório entre diferentes gêneros e manifestações musicais.

A distinção entre música clássica e popular, na realidade, nunca esteve vigente, salvo para estabelecer precisamente questões de valor e, desde já, a superioridade de uma sobre a outra, de acordo, está claro, com os parâmetros de apenas uma delas. (FISCHERMAN,2004,p.29)

Ao analisar as concepções de valor em torno da cumbia villera, gênero popular massivo de grande expressão em diversos países da América Latina, Pablo Séman e Pablo Vila (2011) mostram que a construção social do gênero musical na Argentina, onde esteve ligado desde o início a imigrantes negros e pobres do início do século XX, atravessa os critérios de julgamento a respeito de suas qualidades musicais. Como consequência, a cumbia villera ocupa um lugar menor na hierarquia estética de gêneros musicais para certos grupos sociais, que muitas vezes estão em um lugar mais favorável no embate simbólico em torno do valor social dos gêneros.

A cumbia se articula com dimensões de raça, nação, classe, gênero e idade em um complexo emaranhado no qual a música ao mesmo tempo cria e reflete fenômenos raciais, étnicos, nacionais, de classe, de gênero e etários. A cumbia, como muitos outros fenômenos musicais contemporâneos, “ajuda” na construção de sujeitos que se reconhecem em suas dimensões raciais, étnicas, de classe, de gênero e etárias a partir da maneira pela qual a cumbia os interpela.(SÉMAN; VILA, 2011, p.13)

Em uma direção complementar, Fischerman (2004) acredita que os critérios relacionados a uma possível distinção baseada nas classes sociais ainda são fundamentais para estabelecer os critérios de diferenciação entre os gêneros musicais.

Na música, tudo é definido mais ou menos como artístico e as diferenciações se relacionam mais com questões de classe social do que com características do próprio objeto. Embora a ideia da música artística tenha se estendido bastante ao longo do século XX, os velhos conteúdos de classe se revestiram com algumas noções vagas de complexidade como valor.(FISCHERMAN, 2004, p.23)

A exemplo da cumbia villera, o funk carioca surgiu em comunidades pobres do Rio de Janeiro. Ao longo dos anos, o gênero passou por diversas modificações⁸, mas a identificação com as periferias manteve-se em relativa estabilidade⁹. Por isso, embora o funk que faça sucesso na segunda década do século XXI seja muito diferente daquele que se popularizou na década de 1990 e trazia questões muito próximas do cotidiano das favelas, as músicas do gênero ainda são consideradas como músicas feitas por pobres e para os pobres¹⁰.

Destacam-se nas críticas ao funk carioca a constante relação entre o gênero e uma estética pobre, na sonoridade e principalmente nas letras. Recuperando o conceito de capital social de Bourdieu (2007), é possível inferir que o gênero, tal qual a cumbia villera, ilustra relações de força simbólicas que podem ser entendidas em termos de classe (Séman; Vila, 2011).

Assim, para os detratores do gênero, a parcela pobre da população que produz e consome o funk o faz por falta de opção, pois não pôde ou desejou receber educação suficiente para apreciar músicas supostamente mais complexas. A questão da escuta atenta, reforçada pelo suposto ideal da “verdadeira arte” conforme explicitado anteriormente, entra em conflito direto com uma música produzida sob medida para os bailes. Entretanto, conforme sugere Frith (1998), a dança também é uma forma de escuta, assim como a escuta não é feita apenas com o ouvido, mas com todo o corpo.

Neste sentido, os usos do funk carioca na atualidade, fortemente associados ao ócio e à diversão dos bailes, são entendidos muitas vezes como “dispersão, saída dos mundos sérios

⁸ De acordo com Sá, o funk produzido ao longo do século XXI pode ser considerado uma possível linhagem de “música eletrônica popular brasileira” (2007, p. 3), apresentando uma sonoridade única e fortemente influenciada pelo “tamborzão”, batida de influência africana.

⁹ Alguns artistas, como Naldo Benny, buscam uma mescla entre o funk e o pop no intuito de buscar a consolidação no cenário da música pop brasileira e se inserir em um processo de internacionalização.

¹⁰ A generalização se aplica ao funk carioca e também à vertente de ostentação, embora ambas façam sucesso entre públicos diversos. A vertente “de apartamento” (VIANA, <<http://www.sonora.iar.unicamp.br/index.php/sonora1/article/viewFile/32/31>>) não se encaixa neste perfil.

do trabalho, da educação, da política ou da família” (SÉMAN; VILA, 2011, p.12). No exemplo a seguir, o comentário deixado na página do vídeo “AH LELEK LEK LEK LEK LEK (OFICIAL) HD”¹¹, que foi visto por mais de 37 milhões de pessoas entre janeiro e julho de 2013 e trouxe visibilidade em todo o país a seus protagonistas, explicita a opinião de seu autor a respeito da música “Passinho do Volante”, e, aparentemente, sobre todas as músicas relacionadas ao gênero musical ao qual ela está associada.

(...) Se as musicas tivesse (SIC) conteúdo, e tivesse (SIC) coisas mais inteligentes as pessoas se preocupariam mais com coisas necessárias pra ganhar na vida. (...)Elas estudariam mais, com isso aumenta a quantidade de mão-de-obra qualificada, que conseqüentemente diminui a miséria. (Comentário de internauta identificado como Jordan Mesk no vídeo “AH LELEK LEK LEK LEK LEK (OFICIAL) HD”).

4 USOS E CONTRADIÇÕES EM TORNO DO FUNK CARIOCA NA PÓS-MODERNIDADE

Críticas à parte, a audiência de vídeos sobre funk carioca – independentemente da finalidade do consumo – é bastante expressiva no YouTube. No maior portal de vídeos da internet, é cada vez maior o número de produções audiovisuais sobre o gênero musical, muitas delas com enorme visibilidade – sobretudo quando há relação com a vertente associada ao humor.

Embora não tenham inventado a associação entre o funk e o humor, as práticas culturais favorecidas pelo ciberespaço, e pelo YouTube em particular, parecem fortalecer essa vertente. Para Burgess e Green, o portal de vídeos YouTube se constitui como um “importante mecanismo de mediação para a esfera cultural pública” (BURGESS; GREEN: 2009, p. 107). Espaço de circulação de vídeos de representantes da mídia tradicional, organizações diversas e pessoas comuns, “o site se constitui como um instrumento de viabilização de encontros de diferenças culturais e o desenvolvimento de “audição” política entre sistemas de crenças e identidades” (BURGESS; GREEN: 2009, p. 107).

A miscelânea de vídeos de fontes variadas e o convite explícito à participação ativa de todos os usuários expressa no slogan “Broadcast Yourself” fornecem um terreno prolífero para o que Felinto (2007) classifica como a cultura do *spoof*, paródia ou imitação de um vídeo. O autor destaca o caráter participativo da paródia pós-moderna como um traço fundamental desta cultura. Para o pesquisador brasileiro, “ela implica um jogo de

¹¹ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=E1AC_k9izjY>. Acesso em 10/07/2013.

proximidade e distância que presta homenagem ao original ao mesmo tempo em que o desqualifica”. Em consonância com o autor, Primo (2007) lembra que

Para além do utilitarismo, o banal funciona com um pretexto para as relações sociais – uma religação, nos termos de Maffesoli. Essas relações, contudo, podem ser efêmeras. Tribos que reúnem sujeitos vibrando juntos em torno de interesses e afetos compartilhados, podem logo em seguida desaparecer ou transformar-se em tantas outras. O gosto partilhado funciona, pois, como cimento social, um vetor de ética. (PRIMO, 2007, p.8).

Embora muitos vídeos relacionados ao funk carioca no YouTube atinjam visibilidade suficientemente expressiva para sugerir essa relação de afetos compartilhados (ainda que de forma efêmera) por parte da audiência do portal de vídeos, uma análise superficial dos comentários dos mesmos mostra que os conflitos existentes em relação ao gênero permanecem no ambiente virtual.

Me diz qual a graça? Qualquer zé ruela pode gravar um vídeo com o celular, edição ridícula e postar na internet. Os brasileiros ainda gostam. É isso que dá viver num país onde não existe relevância nenhuma a ponto de bater palma pra palhaço. (...) Como nós somos obrigados a respeitar á quem não merecia ter certidão de nascimento? Brasil: Desordem e Regresso. (Comentário de internauta identificado como Matheus Wellington na página do vídeo “AH LELEK LEK LEK LEK LEK (OFICIAL) HD”)

Entretanto, dois vídeos relacionados ao funk carioca analisados neste trabalho apresentam questões em comum: além da visibilidade, trazem referências a elementos da música clássica, em um processo de hibridação que parece ser praticamente uma unanimidade entre o público que deixou comentários nas páginas das produções.

O vídeo “Gaiola das Cabeçudas”¹² alcançou enorme repercussão ao fazer referência a funks famosos em uma “aula” que cita diversas referências intelectualizadas. A paródia foi criada pelos humoristas Marcelo Adnet e Rafael Queiroga após a sugestão de um internauta, ainda quando os ambos apresentavam o programa '15 minutos', na MTV¹³. Cerca de um ano depois, em junho de 2010, o batidão estreou no próprio canal, no programa Comédia MTV, também comandado por Adnet. Seguindo os preceitos da cultura da convergência

¹² Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=kcHHQ2RV4nQ>> Acesso em 26/09/2012.

¹³ Informações disponíveis na reportagem “Funk 'Gaiola das cabeçudas', do 'Comédia MTV, é fenômeno na internet”, publicada pelo Jornal Extra em 17 de agosto de 2010. Disponível em: <http://extra.globo.com/tv-e-lazer/funk-gaiola-das-cabecudas-do-comedia-mtv-fenomeno-na-internet-366377.html>>. Acesso em 01/09/2012

possibilitada pelas tecnologias digitais (Jenkins, 2008), obteve números expressivos de audiência no YouTube e gerou milhares de comentários na rede. Em um deles, um internauta identificado como Victorhification comemora o fato de reconhecer as referências da paródia. "Fico feliz em saber que em um país com tantas pessoas ignorantes, eu consegui entender a música e conhecer grande parte das pessoas citadas"¹⁴.

Postado em agosto de 2012, o vídeo "Funk Clássico - Para pessoas com um gosto refinado"¹⁵ apresenta o humorista e *vlogger* Gustavo Horn acompanhado por um pianista cantando clássicos do funk carioca com uma roupagem erudita – tanto na melodia e nos arranjos quanto na performance do protagonista, que imita os trejeitos utilizados pelos tenores.

Ao longo de pouco mais de três minutos de duração, a produção traz interpretações para quase 20 músicas que ganharam projeção no funk carioca, como "Que isso, novinha?", "Dança do Créu", "Tô ficando atoladinha", "Cada um no seu quadrado", "Tá Dominado" e "Cerol na mão".

Em ambos os casos, existe uma aprovação massiva aos vídeos por parte do público nos comentários. Muitos internautas elogiam a construção de "funks inteligentes" - no caso do vídeo "Gaiola das Cabeçadas", são comuns manifestações de orgulho por conseguir reconhecer as referências à "verdadeira cultura", o que poderia reafirmar sua condição de pertencimento a uma classe intelectualizada e culturalmente "superior".

Destaca-se ainda o fato de que, diferentemente do exemplo anterior, o vídeo "Funk erudito" mantém as letras dos funks parodiados. Tal perspectiva poderia gerar críticas, pois é corriqueiro o argumento dos críticos ao gênero a respeito da falta de qualidade das letras, inclusive em comentários no próprio YouTube – constantemente estes críticos afirmam que a sonoridade é boa, mas não "podem" gostar do funk carioca por suas palavras de baixo calão e apologia ao sexo e à violência. Entretanto, a avaliação parece ser diferente quando as mesmas letras aparecem dentro do contexto de paródia e associadas a sonoridades relacionadas à música clássica. O funk de "baixo nível" torna-se um funk inteligente, evidenciando a construção de critérios subjetivos para a manifestação do gosto. "Eu comprava o primeiro álbum do funk erudito sem pensar duas vezes", afirma um internauta identificado como cke276 na página do vídeo.

¹⁴ Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=kcHHQ2RV4nQ>>. Acesso em 29/09/2012

¹⁵ Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=pbo66RaCjCg>>. Acesso em 29/09/2012

Cabe destacar, neste ponto, uma possível coexistência de duas práticas de distinção (Bourdieu, 2007) que remetem aos apontamentos feitos por Castellano (2011). Por um lado, o conceito de capital subcultural defendido por Thornton (1995), nos ajuda a pensar sobre o acúmulo de um conhecimento que não está diretamente ligado à erudição, mas ao contato com práticas culturais diversas que vão contribuir para o compartilhamento de referências que não fazem parte de um universo relacionado ao público *mainstream* (aqui tratado enquanto sujeito ideal, imaginado para dar sentido ao grupo que partilha este capital subcultural).

Por outro lado, o conceito de capital cultural (Bourdieu, 2007) é manifestado através da expressão de conhecimentos acumulados através da apreensão intelectual adquirida durante toda a vida – formação esta ligada à posse do capital econômico, embora não se limite a ele. O reconhecimento das referências à música clássica e outros cânones da alta cultura ou a simples apreciação das duas produções já seria capaz de mostrar, como diz o título de um dos vídeos, que seu público seria composto por “pessoas com gosto refinado”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio de uma breve análise da trajetória do gênero musical conhecido como funk carioca e em especial o momento vivido por artistas e músicas relacionados no contexto do desenvolvimento das novas tecnologias e plataformas culturais na internet, procuramos abordar a questão da música enquanto processo social DeNora (2000, apud Semán e Vila, 2011), capaz de articular uma rede coletiva e individual em torno de questões como classes sociais, raça e gêneros.

Os dois exemplos de vídeos sobre o gênero mencionados neste texto trazem, implícita ou explicitamente, o hibridismo, uma forma de significação que, para Bhabha (1998, p. 17), “desarticula a lógica dos binarismos e seus efeitos homogeneizadores”. Ao dessacralizar a Academia e a música clássica, parodiando diversos ícones do funk carioca, as produções apresentam a possibilidade de espreitar os trânsitos ambíguos presentes nas práticas discursivas e políticas nos lugares da cultura.

Desta forma, procuramos mostrar também que a mediação dentro de um sistema cultural que ganha a cada dia mais relevância dentro do cenário contemporâneo pode exercer um papel ativo nas disputas simbólicas e na construção de subjetividades em torno de gêneros musicais massivos, como o objeto de análise deste trabalho.

Podemos pensar ainda que a explicitação das diferenças utilizadas nos critérios de negociações de identidade em torno do funk carioca podem contribuir para uma possível reverberação dentro da sociedade. De acordo com Trotta, “se os critérios apresentam contradições, é preciso pensar nas posições dos sujeitos e grupos sociais que elaboram e defendem discursos valorativos” (in SANS; LOPEZ CANO, 2011, p.112).

Já existem indícios de um movimento em torno de processos de hibridação, como a produção “Todo mundo no passinho”, vídeo criado pela organização da Batalha do Passinho, movimento surgido nas comunidades cariocas com a mediação do YouTube (Sá, 2012). Ao longo de quase três minutos de vídeo, jovens de favelas do Rio de Janeiro exibem seu talento dançando funks antigos ao som de um quarteto de cordas. Esses processos podem ser o ponto de partida para um debate mais amplo a respeito das potencialidades dos atores sociais e seu direito à participação na cultura popular, ao mesmo tempo em que se constituem como possíveis indícios de uma mudança já em curso. Afinal, como lembra, Geertz, “a arte e o equipamento para a sua compreensão são produzidos na mesma oficina” (1976, p. 1497).

Referências bibliográficas:

BECKER, Howard. **Art worlds**. Berkley: University of California Press, 2008.

BLACKING, John. **Música, cultura e experiência**. In: Cadernos de Campo n.16. São Paulo, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. **YouTube e a Revolução Digital : como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade**. São Paulo: Aleph, 2009.

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

FELINTO, Erick. **Videotrash: o YouTube e a cultura do “spoof” na internet**. Revista Galáxia, São Paulo, n. 16, p. 33-42, dez, 2008.

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

HERSCHMANN, Micael. “As imagens das galeras funk na imprensa”. In: C. A. M. Pereira et al. **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

JANOTTI Junior, Jeder. “Dos gêneros textuais, dos discursos e das canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero midiático”. In: **XIV COMPÓS**. Rio de Janeiro: UFF, 2005.

McCLARY, Susan. **Feminine endings**. Minneapolis/Londres: Minnesota University Press, 2002.

PRIMO, Alex . Digital trash e lixo midiático: A cauda longa da micromídia digital. In: Vinicius Andrade Pereira.(Org.). **Cultura Digital Trash: Linguagens, Comportamentos, Entretenimento e Consumo**. Rio de Janeiro: ePapers, 2007, v. , p. 77-93.

SEMÁN, Pablo e VILA, Pablo. "Cumbia villera: una narrativa de mujeres ativadas" In:**Cumbia: nación, etnia y género en Latino-America**. Buenos Aires: Gorla, 2011.

SÁ, Simone Pereira de. **Funk Carioca – Música popular eletrônica brasileira?!**. XVI Encontro da COMPÓS, Curitiba: 2007.

TROTTA, Felipe. “Criterios de calidad em la música popular: el caso de la samba brasileña”. In: **Música popular e juicios de valor: una reflexión desde América Latina**. Caracas: Fundación CELARG, 2011.

simsocial *simpósio em tecnologias digitais
e sociabilidade*

**Performances Interacionais e Mediações Sociotécnicas
Salvador - 10 e 11 de outubro de 2013**