

Indústria cultural, funk carioca e o advento de novas mídias sociais

Renan Ribeiro Moutinho¹

UNIRIO/PPGM-Doutorado

SIMPOM: *Linguagem e Estruturação/Teoria/Sonologia*

renan.moutinho@cefet-rj.br

Resumo: O presente artigo objetiva estudar o primeiro gênero de música eletrônica dançante brasileiro, o funk carioca, à luz dos conceitos estabelecidos pela teoria crítica da sociedade como cultura de massa e indústria cultural assim como com os conceitos de cultura popular e cultura erudita. Os referenciais teóricos utilizados neste trabalho são compostos por Carlos PALOMBINI (2016), desdobram-se pelos frankfurtianos ADORNO e HORKHEIMER (1947), por MORIN (1977) ao passo que também dialogam com as obras de MARTIN-BARBERO (1997) e CANCLINI (1997). Sem pretensão de esgotar o tema, este artigo compõe questionamentos iniciais de uma pesquisa mais ampla, ao nível de doutorado, em andamento, sobre funk Carioca dentro da linha de Linguagem e Estruturação Musical (PPGM/UNIRIO).

Palavras-chave: funk carioca; cultura de massas; indústria cultural

Cultural Industry, Funk Carioca and the Advent of New Social Media

Abstract: The present article aims to discuss the relationship between the first genre of Brazilian electronic dance music, the funk carioca and concepts established by the critical theory of society as mass culture and cultural industry as well as the concepts of popular culture and erudite culture. The theoretical references used in this work are composed by Carlos PALOMBINI (2016), unfolded by the Frankfurtians ADORNO and HORKHEIMER (1947), by MORIN (1977) while they also dialogue with the works of MARTIN-BARBERO and CANCLINI (1997). This article does not attempt to exhaust the theme, but this article compiles initial questions of a broader research, at the doctoral level, in progress, about techniques of sound manipulation in the Carioca funk within the Line of Musical Language and Structural (PPGM/UNIRIO).

Keywords: funk carioca; mass culture; culture industry.

1. Indústria Cultural: algumas considerações

O termo “indústria cultural” é descrito no livro *Dialektik der Aufklärung* (*Dialética do Esclarecimento*), publicado em 1947, dos frankfurtianos Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973). É no fragmento “A Indústria Cultural: o

¹ Orientador: Profº Drº Carlos Vicente de Lima Palombini.

Esclarecimento como Mistificação das Massas” que a discussão sobre a indústria cultural é formalmente elaborada em que pese o fato de que “as discussões acerca da função da cultura e da obra de arte no capitalismo são anteriores ao conceito de indústria cultural” (MARANHÃO, 2010, p. 1)².

Em um contexto de pós-Segunda Guerra Mundial, a consolidação de um campo³ para a indústria cultural pode ser compreendido a partir da percepção de que, neste período, a obra de arte já nasce com a propensão à reprodutibilidade em série a partir de processos e técnicas industriais (BENJAMIN, 2011). Embora, para BENJAMIN (2011, p. 210) “a obra de arte foi sempre suscetível de reprodução”, a pujante mudança de concepção em relação à discussão sobre o objeto da Arte ocorre a partir da “perda do centro e conseguinte dispersão e diversificação dos níveis e experiências culturais descobertas e descritas pelos teóricos da sociedade de massas” (BARBERO, 1997, p. 63).

A configuração geopolítica do mundo neste período é discutida por Edgar MORIN (1990) o qual associa este contexto histórico às consequências da expansão do poder industrial, iniciada no início do Século XX. O autor considera que uma segunda industrialização surge no campo do simbólico, o qual denomina de “industrialização do espírito”, a partir de um novo dinamismo entre as mercadorias culturais e a vida privada dos indivíduos. De acordo com MORIN, é neste momento que surge a denominada Terceira Cultura, *mass culture* ou cultura de massas, coexistindo concorrentemente às culturas clássicas (religiosas, humanistas e nacionais) embora diferenciando-se destas últimas em virtude de seu caráter de produção segundo normas da fabricação industrial e propaganda maciça destinada a uma massa social (entendida pelo autor como um aglomerado gigantesco de indivíduos). A cultura⁴ de massa, inscrita nos “problemas da primeira cultura universal da história da humanidade” (Op. cit, p. 16), passa a ser discutida como a cultura concebida a partir de projeções e de identificações específicas.

A mudança na percepção e na realização do trabalho intelectual e artístico desmistificam novas formas de produção, desvelando novas condições sociais e técnicas no trabalho dos produtores. Sobre esta especificidade, BOURDIEU (1992) sublinha o surgimento de um mercado de bens simbólicos no qual os campos de produção indicam uma “relação de

² Sobre esta discussão, ver “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” de Walter Benjamin (1985) e “Sobre O Caráter Afirmativo da Cultura” (MARCUSE, 1997).

³ Neste trabalho, partimos da concepção de campo como “um microcosmo social dotado de certa autonomia, com leis e regras específicas, ao mesmo tempo em que influenciado e relacionado a um espaço social mais amplo”.

⁴ Para MORIN (1977), o conceito de cultura “constitui um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos, orientam as emoções” (p. 15).

oposição e de complementariedade que se estabelece entre o campo de produção erudita e o campo das instâncias de conservação e de consagração” (ibid, p. 120). Deste modo:

Não há dúvida de que o desenvolvimento de amplas unidades coletivas de produção (...) e o declínio correlato do artesanato intelectual em favor do assalariado, envolve uma transformação da relação que o produtor mantém com seu trabalho, das representações que possui acerca de sua posição e de sua função na estrutura social, bem como das ideologias estéticas e políticas que professa. (ibid, p. 153).

Esta oposição é sublinhada tendo em vista a nova forma de divisão do trabalho e o surgimento de um mercado das obras de arte em que operam mecanismos próprios e característicos para sua legitimação em cada campo. A cultura média estaria sujeita, por sua vez, a ser definida em função e em relação à cultura legítima “tanto no âmbito da produção como no da recepção” ao passo que seu desenvolvimento estaria condicionado a tomar emprestado os procedimentos mais utilizados pela cultura erudita a partir de adaptações e reestruturações. O autor ratifica a impossibilidade de autonomia da arte média em virtude da importância das referências à cultura erudita a fim do reconhecimento e identificação de elementos por parte dos consumidores.

Destarte, ao passo que possuem diferenças fundamentais que os opõe, BOURDIEU (1992) nos indica pontos tangenciais entre os dois campos de produção, os quais:

coexistem no interior do mesmo sistema. Por este motivo, seus produtos derivam sua consagração desigual (ou seja, seu poder de distinção muito desigual) dos valores materiais e simbólicos com que são aquilatados no mercado de bens simbólicos, mercado mais ou menos unificado segundo as formações sociais e dominados pelas normas do mercado dominante do ângulo da legitimidade. (Op. cit., p. 142).

O ato de legitimação cultural comentado por BOURDIEU (1992) associa-se a instituições específicas incumbidas de delimitar o que venha a ser a “cultura legítima”, estabelecendo aquelas que são obras legítimas ou ilegítimas assim como o modo de lidar com as primeiras. A cooptação e inculcação promovida por estas instituições (sistemas de ensino, as academias e outras formas de reconhecimento), as quais promovem uma distinção dentro de uma lógica estrutural simbólica e hierárquica, mediam o fomento à um “homem cultivado”.

O diálogo entre a tradição e o novo sob o ponto de vista de uma atualização jurisdicional nas “instâncias de legitimação”, se coloca como necessário tendo em vista a

concorrência nestes espaços em consagrar a produção contemporânea assim como em imortalizar clássicos. Considerando que instâncias de “reprodução e de legitimação” podem existir de formas diferentes segundo as organizações sociais de cada época, perpassando pela centralidade de instituições oficiais de difusão como academias e instituições semioficiais como óperas, museus, é preciso ressaltar que:

As manifestações culturais que evocam costumes já estabelecidos e foram apropriadas por amplas camadas da população como “legítimas” têm mais chances de canonização. Já o caminho dos produtos culturais híbridos é usualmente mais turbulento, seja pela identificação com estéticas populares, seja pela confrontação com formas “tradicionais”. A luta para afirmar autenticidade e conquistar legitimidade como novo gênero local, regional ou nacional é constante. (HERSCHMANNI; KISCHINHEVSKY, 2006b, p. 113).

Em sua obra *Culturas Híbridas* (1997), Nestor Canclini amplia a discussão para um panorama que considere novas instâncias de legitimação cultural em um contexto de dinamicidade cultural complexo e que sugere tensões, deslocamentos, misturas e reorganizações.

No que se refere ao contexto deste trabalho, nos perguntamos: qual é a relação entre a Indústria Cultural e o funk carioca? Seria este mais um mero produto manipulado, estandardizado e oferecido às massas para fruição após cerca de três décadas de desenvolvimento por diferentes sujeitos, dentre produtores, MC's e DJ's? A produção cultural alocada no grande bojo da “cultura de massas” é desprovida de reflexão, de poética própria e de intelectuais orgânicos?

2. Indústria cultural e Funk carioca

O funk carioca é o primeiro representante do gênero de música eletrônica dançante (também conhecida pela sigla EDM) essencialmente experimental no âmbito brasileiro (PALOMBINI, 2016). No que se refere à uma característica inerente aos próprios gêneros incluídos na história da evolução da música eletrônica⁵, o funk carioca também retrata um longo percurso de preconceito, exclusão e perseguição institucional, política e social (MOUTINHO, 2015).

⁵ Sobre este tema, ver MAUÉS, 1989; NEPTUNE, 2004; RATTON, 2002; SNOMAN, 2004;.

Salvaguardadas as especificidades sociohistóricas, territoriais e tipo-morfológicas do funk carioca como qualquer outro gênero da música, urge a discussão acerca do lugar em que as instâncias legitimadoras alocam esta manifestação artística:

(...) se cultura popular é algo que vem do povo, ninguém sabe defini-lo muito bem. No sentido mais comum, pode ser usado, quantitativamente, em termos positivos - "Pavarotti foi um sucesso popular" - e negativos - "o funk é popular demais". Para uns, a cultura popular equivale ao folclore, entendido como o conjunto das tradições culturais de um país ou região; para outros, inversamente, o popular desapareceu na irresistível pressão da cultura de massa (sempre associada à expansão do rádio, televisão e cinema) e não é mais possível saber o que é originalmente ou essencialmente do povo e dos setores populares. Para muitos, com certeza, o conceito ainda consegue expressar um certo sentido de diferença, alteridade e estranhamento cultural em relação a outras práticas culturais (ditas eruditas, oficiais ou mais refinadas) em uma mesma sociedade, embora estas diferenças possam ser vistas como um sistema simbólico coerente e autônomo, ou, inversamente, como dependente e carente em relação à cultura dos grupos ditos dominantes. (ABREU, 2003, p. 1).

No que se refere à discussão que intermedia os conceitos de cultura popular, cultura de massas e a cultura dominante (ou erudita ou clássica), partimos do pressuposto de que estas são “categorias eruditas” (CHARTIER, 1995). Destarte, ABREU (2003) aprofunda-se na história da cultura popular a fim de discutir a forma segundo qual este conceito flexiona-se em função de seu emissor, seja ele um grupo social, um recorte social ou uma perspectiva teórica.

No caso do funk carioca, esta classificação está imbricada a uma estrutura de poder tendo em vista os embates históricos por diversos atores da mídia e da política em deslegitimar este gênero como música e até mesmo como cultura⁶ provinda de um recorte social específico ligado à grupos historicamente marginalizados e invisibilizados socialmente (MOUTINHO, 2015).

Uma prática artística, e conseqüentemente os produtos provenientes desta, pode servir de oposição à ideologia dominante – preocupada com a homogeneização do pensamento – se, necessariamente, estiver envolvida com sua origem social. Sobre esta discussão, ADORNO (1973) pontua que:

⁶ Sobre este assunto, ver os inúmeros comentários de Vladimir Safatle na Folha de São Paulo, Rachel Sheherazade e o artigo “A ferro e fogo: tiro, porrada e bomba”, de Adriana Facina, Carlos Palombini e Mariana Gomes: 2015, Disponível em: <https://marivedder.wordpress.com/2015/10/21/a-ferro-e-fogo-tiro-porrada-e-bomba/>

Só se pode falar sensatamente de ideologia quando um produto espiritual surge do processo social como algo autônomo, substancial e dotado de legitimidade. A sua inverdade é o preço dessa separação, em que o espírito pretende negar a sua própria base social. (ADORNO, 1973, p. 200).

O produto espiritual provindo da afirmação de ADORNO (1973) diz respeito à produção de uma obra de arte “imiscuída dialeticamente aos processos sociais, nem totalmente subserviente a eles, nem completamente isolada” (DIAS, 2010), como acreditamos observável no funk carioca.

Os processos que alocam determinadas manifestações culturais em “alta ou baixa cultura” dizem respeito, como já dissemos, a estratégias de poder (MOUTINHO, 2015). Sobre este assunto, MORIN (1990) sublinha que a denominada “cultura do século XX” associa-se à artistas ligados à “alta cultura” ao passo que estariam reservados os “infernos infraculturais” para a cultura de massa. Segundo o escritor, “foi a partir da vulgata marxista que se delineou uma crítica de “esquerda” (Op. cit., p. 17), que considera a cultura de massa como o novo ópio do povo. Mais adiante, o autor expande essa concepção para explicar que, independentemente da perspectiva política, “a cultura de massa é considerada como mercadoria cultura ordinária” (*idem*) para os intelectuais da época.

Deste diálogo entre cultura popular, cultura popular e indústria cultural, persistimos no seguinte questionamento: em qual categoria analítica deveríamos alocar um gênero musical que surge a partir do diálogo entre diferentes gêneros da música eletrônica, caso do Volt-Mix, do Miami Bass, etc, criada, em um contexto inicial e até os dias de hoje, para a fruição dentro de uma comunidade sem fins necessariamente comerciais e sem técnicas de produção consolidadas para a reprodução sistematizada? De que forma a presença das mídias sociais no processo de divulgação e de difusão de determinado produto cultural pode influenciar a cadeia produtiva da Indústria Cultural?

Segundo dados oficiais do website *Youtube*, plataforma gratuita de compartilhamento de vídeos enviados por usuários previamente cadastrados, o maior canal em número de visualizações de novos vídeos na seccional brasileira do site se dedica inteiramente a divulgação de clipes e de músicas ligadas ao universo do funk, tanto o carioca como de seus correlatos geográficos, como o funk paulista. Este fenômeno, o qual pode ser tratado como importante veículo de divulgação de produtos culturais elaborados de forma amadora ou profissional, pode nos conduzir a reflexões acerca das novas formas em que um determinado produto atinge o seu público nos dias de hoje.

Em sua dissertação de mestrado de 1987, VIANNA ironiza ao relacionar que um marciano que visitasse o Rio de Janeiro naquele período acreditaria que a música preferida pelos cariocas era o hip hop apenas a partir da análise dos boletins do Ibope que mensuram a audiência radiofônica. O autor utiliza este argumento para explicitar sua hipótese de que, uma das maiores características da indústria cultural naquele período é a de tentar adaptar-se aos mais variados e heterogêneos gostos dos públicos respeitando, inclusive, uma suposta multiplicidade de gostos sem a pretensão de acertar e obter, no entanto, uma preferência “única e exclusiva” do consumidor:

É preciso questionar as teorias que pensam a indústria cultural como uma instituição absolutamente coerente que busca transmitir um conjunto de valores pré-estabelecidos (os valores da "classe dominante") através de todos seus produtos. Como mostra o caso do funk carioca, existem produtos bem diversos colocados no "mercado cultural", que podem ser consumidos de maneiras diferentes por grupos sociais diferentes e que podem circular (até mesmo internacionalmente) por caminhos pouco convencionais, independentes dos grandes meios de comunicação de massa. (VIANNA, 1990, p. 250).

O fragmento supracitado, embora em um contexto de desenvolvimento tecnológico diferente do atual, reflete sobre as estratégias segundo as quais a Indústria Cultural gerencia a necessidade de consumo pelos diferentes grupos sociais a que se propõe a atingir. Se para PUTEMARN (1994, p. 52), “a tecnologia influencia a cultura que se produz, alterando radicalmente as condições de acesso a ela”, podemos inferir que, para além de um aprendizado passivo, a Indústria Cultural se apropria e se beneficia destas novas práticas criadas, desenvolvidas e divulgadas por produtores orgânicos que não possuíam necessariamente, em um primeiro momento, uma perspectiva de ganho financeiro para os produtos culturais que elaboraram.

Em uma possível resposta à pergunta elaborada nesta seção, refletimos que o funk carioca possui especificidades que ensejam um tratamento novo por parte da Indústria Cultural em que pese as novas formas de produção, divulgação e de distribuição deste produto cultural propiciadas pelo desenvolvimento da tecnologia nesta área.

Sobre as formas de produção, podemos ressaltar o advento e a popularização de *softwares* de código aberto ou de distribuição livre que permitem a qualquer sujeito dotado de um microcomputador ou mesmo de um aparelho celular, a compor, gravar e manipular o

material sonoro de que dispõe em seu entorno a fim de produzir composições que retratem sua expressão artística.

De forma posterior, este material poderá ser publicado e divulgado em redes e em mídias sociais que permitam o agrupamento de pessoas que anseiam pelo consumo deste objeto cultural, sugerindo novas lógicas para a cadeia produtiva da Indústria Cultural. De todo modo, isto não impede que esta mesma Indústria, conduzida pela sua natureza e caráter expansionista capitalista, busque a apropriação de elementos que lhe são típicos a fim de estandardizá-los e posteriormente comercializá-los como obras destinadas e conduzidas ao público médio.

Porém, no que se refere ao objetivo deste trabalho, procuramos tecer um percurso histórico e conceitual a fim de questionar a crítica tradicional promovida pela Teoria Cultural no que se refere ao dinamismo social promovido por gêneros culturais recentes com a Indústria Cultural e territórios sociais marginalizados, como é o caso do funk carioca. Como sublinha CANCLINI (2000):

O culto, o popular e o massivo não estão onde estamos habituados a encontrá-los. É necessário demolir essa divisão de três pavimentos, essa concepção em camadas do mundo da cultura e averiguar se sua hibridação pode ser lida com as ferramentas das disciplinas que os estudam separadamente: a história da arte e a literatura se ocupam do „culto“; o folclore e a antropologia, consagrados ao popular; os trabalhos sobre comunicação, especializados na cultura massiva. Precisamos de ciências nômades, capazes de circular pelas escadas que ligam esses pavimentos. (GARCÍA CANCLINI, 2000, p. 19).

Em virtude de sua característica plural no que se refere à sua própria constituição enquanto objeto artístico com elementos específicos em sua produção: como a ênfase na experimentação sonora constante; a manipulação de diferentes técnicas composicionais de música eletrônica e a contextualização destes elementos com a realidade local particularizada em específicas regiões geográficas do Rio de Janeiro, consideramos que o funk carioca possui uma estética e poética próprias que o caracterizam como uma cultura híbrida dentro do espectro cultural da cidade do Rio de Janeiro.

Referências

- ABREU, Martha. Cultura Popular. Um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha e SOIHET, Rachel.(Org.). *Ensino de História. Conceitos, Temáticas e Metodologia*. Rio de Janeiro: Faperj/Casa da Palavra, 2003, p. 83-102, p. 97.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- _____. HORKHEIMER, Max.(org) *Temas básicos da sociologia*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- BARBERO, J.M. *Dos meios às medições*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1997.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In Lima, Luiz Costa . *Teoria da Cultura de Massa*. S. Paulo: Paz e Terra, 1990.
- BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: *A Economia das trocas simbólicas*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1992.
- CHARTIER, Roger. “*Cultura Popular*”: revisitando um conceito historiográfico. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, vol. 8, n.16, 1995.
- DIAS, Luís Francisco FIANCO. *A Ausência do trágico: a crítica da cultura em Nietzsche e Adorno*. Dissertação de mestrado em Filosofia (UFMG). Belo Horizonte, 2008.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.
- HERSCHMANN, Micael; KISCHINHEVSKY, Marcelo. Mangubeat – A “parabólica na lama” modernizando o passado. Representações da nova música regional no Brasil. 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, 2006b.
- MARANHÃO, Carolina Machado Saraiva de Albuquerque. A Massificação da Cultura e a Indústria Cultural em Adorno. Artigo publicado nos *Anais do XXXIV Encontro da ANPAD*, Rio de Janeiro – Setembro de 2010.
- MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX: o espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1990.
- MOUTINHO, Renan Ribeiro. “*Foi na festa da escola que tudo começou*”: funk carioca, diversidade e (in)visibilidade(s) na Licenciatura em Música. Dissertação de mestrado em Relações Étnico-Raciais (CEFET-RJ). Rio de Janeiro, 2015.
- PALOMBINI, Carlos. *Entrevista concedida ao Portal JC On-line*. em agosto de 2016. Disponível: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2016/08/02/entrevista-musicologo-carlos-palombini-analisa-o-funk-contemporaneo-247010.php>. Acesso em 19 de dezembro de 2016.
- PUTERMAN, P. *Indústria cultural: a agonia de um conceito*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- VIANNA, Hermano. *Funk e cultura popular carioca*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro. vol. 3, n. 6. 1990, p. 244-253.