

## 6

## Por uma Economia Política do Funk Carioca<sup>1</sup> Notas sobre a teoria pós-moderna e seus desdobramentos na música popular contemporânea

*Towards a Political Economy of Funk Carioca - Notes on postmodern theory and its developments in contemporary popular music*

Pablo Laignier <sup>2</sup>

**RESUMO** O objetivo deste trabalho é analisar as relações entre o funk carioca enquanto gênero musical e a teoria sobre as condições de uma economia política moderna no estágio contemporâneo, em que a acumulação flexível e os rápidos giros nos ciclos do capital se desdobram em uma sociabilidade e em aspectos culturais de mobilidade, risco, incerteza, crise, fluidez, portabilidade e interconexão. O referencial teórico é baseado principalmente nas obras de Harvey (2006), Lyotard (2003) e Anderson (1999). A primeira seção discute, com base nestes autores, a conjuntura pós-moderna; a segunda apresenta alguns exemplos dos desdobramentos das características classificadas como pós-modernas na música massiva/popular; a terceira discute algumas características do funk carioca como gênero musical e como cena cultural, inserindo-o no contexto político-econômico do Rio de Janeiro contemporâneo.

**PALAVRAS-CHAVE** Economia Política; Comunicação; Pós-modernidade; Música; Funk Carioca..

**ABSTRACT** The purpose of this paper is to analyze the relations between funk carioca as a musical genre and the theoretical point of view about the conditions of a modern political economy in its contemporary stage, in which the flexible accumulation and the fast capital cycles develop a distinctive sociability and cultural aspects of mobility, risk, uncertainty, crisis, fluidity, portability and interconnection. The theoretical reference is mainly based on authors such as Harvey (2006), Lyotard (2003) and Anderson (1999). The first section discusses, based on those authors, the post-modern situation; the second presents some examples of how the characteristics classified as post-modern occurs on massive/popular music; third section discusses some characteristics of funk carioca as a musical genre and also as a cultural scene, inserting it on the political-economic context of contemporary Rio de Janeiro.

**KEYWORDS** Political Economy; Communication; Post-modernity; Music; Funk Carioca.

---

1 Este artigo é uma versão modificada do trabalho apresentado no GT Teorias e Temas Emergentes do III Encontro ULEPICC-Br, ocorrido na UFS, em São Cristóvão, Sergipe, outubro de 2010.

2 Doutorando pelo PPGCOM da ECO/UFRJ e pesquisador do LECC/UFRJ, Mestre em Comunicação e Cultura (2002) e jornalista (1999) formado pela mesma instituição. Organizador e autor de dois capítulos do livro Introdução à História da Comunicação (E-Papers, 2009). Contato: pablolaignier@yahoo.com.



## 1. O que é a conjuntura pós-moderna?

A discussão acadêmica que se configurou nas últimas três décadas ao redor do tema “modernidade/pós-modernidade” ainda não esgotou todas as suas possibilidades. No que diz respeito aos desdobramentos da Modernidade enquanto *programática sociocultural*, talvez esta discussão (travada nos ambientes acadêmicos europeus e norte-americanos e com desdobramentos na América Latina e outras regiões do mundo) tenha servido para uma análise crítica de certos aspectos modernos já estudados anteriormente. Com relação ao estabelecimento de um novo cenário ou conjuntura sociocultural proveniente de um estado de coisas que teria rompido com os aspectos modernos da vida social, a partir de seu próprio desenvolvimento e acentuação, dificilmente haveria consenso a respeito do que vem a ser a pós-modernidade. Talvez pela falta de um distanciamento histórico que permita olhar de forma objetiva para a conjuntura sociocultural que norteia o mundo contemporâneo; talvez pela ausência de precisão conceitual que permita analisar de forma rigorosa e sem render-se a modismos os aspectos sócio-históricos que regem a conjuntura contemporânea; possivelmente pela ausência de um projeto ético-político claro a respeito da programática sociocultural e suas implicações político-econômicas (ou ainda de uma base filosófica bem fundamentada que sustente suas colocações teóricas); provavelmente porque os principais fatores que sustentam a discussão a respeito de um novo momento histórico não apresentem um rompimento de fato com os principais aspectos modernos, mas apenas um aumento em sua intensidade; e sobretudo porque o discurso pós-moderno, do ponto de vista epistemológico (como estratégia discursiva), desenvolve a ideia de que a pluralidade existente no mundo atual deve ser assimilada sem grandes escolhas que permitam hierarquizá-la, de

modo a evitar uma noção de totalidade que é/era apresentada por outros discursos teóricos (como o marxismo, por exemplo).

Não se trata apenas de apontar o discurso pós-moderno como conservador ou não-progressista, mas de apontar o discurso pós-moderno como legitimador dos paradoxos modernos a partir de um olhar culturalizante que permite evitar a discussão sobre processos mais profundos que regem as relações sociais na ordem capitalista tal como esta se configura atualmente. Em outras palavras: a pós-modernidade aceita os paradoxos como regra, já que não pretende superá-los através de uma análise dialética.

Mas o que se convencionou chamar de pós-modernidade não é apenas um discurso que ganha corpo nas ciências sociais a partir do final dos anos 1970. O pós-moderno seria a condição humana contemporânea, apresentando-se claramente como dicotômica com relação à condição existencial do Homem moderno. Na discussão moderno/pós-moderno, diferentes autores apresentariam um olhar que coloca em contraste um ser humano cuja mobilidade sócio-espacial é maior do que a do Antigo Regime, mas menos fluida do que a atual condição sócio-histórica do ser humano. Mesmo para os autores que em alguma medida recuaram com relação ao termo pós-modernidade desde o final dos anos 1990, as atribuições a um estágio posterior da modernidade que indica alguma ruptura com relação à programática sociocultural moderna são claras: “modernidade líquida” (para Bauman), “modernidade tardia” (para Giddens e outros), “sobremodernidade” (para Augé), “hipermodernidade” (para Lipovetsky), “modernidade reflexiva” (para Beck). Em outras palavras: muitas são as denominações que demonstram a preocupação em identificar rupturas com o homem tipicamente moderno.

Neste sentido, pode-se afirmar que algum grau

de mudança deve ter havido, pois o pós-moderno, mesmo com todas as imprecisões conceituais cometidas, representa uma tentativa de compreender o “espírito do tempo presente” em um mundo no qual o processo de globalização se impõe como discurso ideológico vigente e como processo político-econômico dominante. Ainda que fatores ideológicos apareçam como base para um possível conceito de pós-modernidade, a preocupação com o trabalho, a produção, o consumo e outras noções conceituais fundamentais para se compreender os processos sociais no momento atual incorre em perceber como estas se adequam às novas dinâmicas em que as relações espaço-temporais apresentam diferenças se comparadas com o mundo (ou contexto) em que ocorreu a Revolução Industrial e a Revolução Francesa.

Desta forma, talvez a obra mais consistente no que se refere a uma análise com relação ao locus socio-histórico em que ocorre a percepção destas mudanças seja a de David Harvey. Mal traduzida como *Condição Pós-moderna* (HARVEY, 2006), seu título original em inglês é *The Condition of Postmodernity: an Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Se a tradução em Língua Portuguesa publicada no Brasil não rivaliza diretamente com a versão também em Português da obra seminal de Lyotard, *O pós-moderno*, os títulos originais das duas obras se opõem de forma objetiva. A obra de Lyotard, intitulada no original em francês *La Condition Postmoderne*<sup>3</sup>, apresenta um estudo sobre o estado atual (à época) das ciências naturais. A condição pós-moderna, enquanto título, permite certa mobilidade de sentido para o termo pós-moderno, de forma coerente com os jogos de linguagem apresentados por Lyotard como sendo constitutivos da ciência (LYOTARD, 2003). Já a “condição da pós-modernidade”, de Harvey, procura

analisar em que contexto sócio-histórico ocorre a mudança cultural entendida como pós-modernidade. Assim, Harvey apresenta um estudo que leva em conta a totalidade dos processos econômico-sociais, buscando entender em que medida a flexibilização das relações capitalistas de acúmulo se refletem em nossa sociabilidade. Trata-se de um livro denso e que discute mais as mudanças estruturais (ou melhor, a velocidade em que se reconfiguram estas estruturas) do ponto de vista econômico do que propriamente as mudanças socioculturais. Ainda assim, ao perceber que a contemporaneidade do mundo capitalista apresenta uma compressão do espaço/tempo desenvolvida a partir da aceleração dos fluxos das relações capitalistas, Harvey confirma que o seu reflexo na sociedade se faz sentir a partir de aspectos socioculturais que indicam uma nova sensibilidade/percepção do real.

Segundo Harvey (2006, p.7), “vem ocorrendo uma mudança abissal nas práticas culturais, bem como político-econômicas, desde mais ou menos 1972.” E o autor continua: “Essa mudança abissal está vinculada à emergência de novas maneiras dominantes pelas quais experimentamos o tempo e o espaço” (HARVEY, op. cit., p.7).

O livro de Harvey é dividido em quatro partes, dispostas a seguir: 1 – Passagem da modernidade à pós-modernidade na cultura contemporânea; 2 – A transformação político econômica do capitalismo do final do século XX; 3 – A experiência do espaço e do tempo; 4 – A condição pós-moderna. Se a primeira parte opera uma introdução ao assunto, discutindo esta transição cultural na contemporaneidade a partir de autores que trataram do tema anteriormente e de elementos estéticos e político-sociais que caracterizam a modernidade e que permitem discutir uma possível transição, a segunda parte se dedica a apresentar um vasto e denso panorama das transformações nas dinâmicas econômicas e nos

3 Como é notório, este livro foi publicado pela primeira vez em 1979.



circuitos do capital na segunda metade do século XX, em que os EUA se colocam como grande potência e uma sociedade de consumo passa a predominar como ideal sobre os aspectos produtivos, que vão sendo deslocados em termos espaciais para facilitar a aceleração do fluxo dos produtos e das finanças em caráter global. A noção de acumulação flexível e a alteração no movimento do capital em termos de um aumento significativo da velocidade dos ciclos são discutidas pelo autor como alguns dos elementos-chave para o entendimento das mudanças perceptivas com relação à contemporaneidade. Esta parte, calcada em uma crítica à economia política de viés marxiano (e também marxista) parece ser uma grande contribuição do livro em termos de situar o cenário no qual se desenrola o imaginário pós-moderno e seus desdobramentos. A terceira parte do livro se concentra em discutir a questão da experiência espaço-temporal na vida social, inclusive como fonte de poder. É nesta parte que o autor desenvolve mais detalhadamente o elemento mais original de seu livro: a compressão do tempo-espaço como elemento pertencente tanto ao modernismo quanto ao pós-modernismo. Ao discutir o cinema pós-moderno, ao final desta parte, Harvey analisa filmes como *Blade Runner* e *Asas do Desejo*, dos diretores Ridley Scott e Wim Wenders, respectivamente. Trata-se da parte menos objetiva do estudo, embora trace alguns paralelos possíveis entre o conteúdo e a forma estético/narrativa destes filmes e a sensibilidade pós-moderna. A quarta parte do livro, na qual o autor trataria da “condição pós-moderna”, embora muito interessante, é bastante curta, deixando ao leitor a impressão de uma obra inacabada. Serve, contudo, para apontar algumas pistas que podem direcionar outros estudos sobre o tema.

Ao analisar o que se supõe constituir a pós-modernidade, Harvey, logo na primeira parte do

livro, afirma que a pós-modernidade recusa todas as metanarrativas de legitimação do real. Assim, seu único vínculo objetivo e, portanto, passível de uma análise que não seja meramente subjetiva, é com a modernidade. O pós-moderno como conceito indica uma relação direta com o moderno e, portanto, Harvey se propõe a analisar a modernidade e o modernismo como processos que lançariam evidências sobre a pós-modernidade. Sobre o pensamento pós-moderno, Harvey afirma que “a fragmentação, a indeterminação e a intensa desconfiança de todos os discursos universais ou (para usar um termo favorito) ‘totalizantes’ são o marco do pensamento pós-moderno” (HARVEY, 2006, p. 19).

Deste modo, é interessante notar as relações que o autor traça com o caos fragmentado das metrópoles modernas, tal como anteriormente analisado por autores como Baudelaire e Simmel. Ainda assim, o discurso pós-moderno, segundo Harvey, encara este caos como fator positivo, da pluralidade do mundo, e não como decorrência de uma aceleração do movimento espaço-temporal da metrópole urbana como situação limítrofe no que se refere ao trânsito e habitação de um número acentuado de pessoas. Segundo Harvey (op. cit., p. 109),

o pós-modernismo também deve ser considerado algo que imita as práticas sociais, econômicas e políticas da sociedade. Mas, por imitar facetas distintas dessas práticas, apresenta-se com aparências bem variadas. A superposição, em tantos romances pós-modernos, de diferentes mundos entre os quais prevalece uma “alteridade” incomunicativa num espaço de coexistência tem uma estranha relação com a crescente favelização, enfraquecimento e isolamento da pobreza e das populações minoritárias no centro ampliado das cidades britânicas e norte-americanas.

Não é difícil ler um romance pós-moderno como um corte transversal metafórico das paisagens sociais em fragmentação, das subculturas e modos locais de comunicação de Londres, Chicago, Nova Iorque ou Los Angeles. Como a maioria dos indicadores sociais sugere um forte aumento da favelização real a partir de 1970, é proveitoso pensar a ficção pós-moderna como uma possível mimese desse fato.

Neste ponto, Harvey demonstra como, na esfera da arte, a percepção de uma sensibilidade pós-moderna começa a se delinear ainda nos anos 1970, principalmente na arquitetura e no urbanismo. Porém, ao comparar certos traços do modernismo e do pós-modernismo nas artes, Harvey conclui que não houve uma ruptura tão completa e que, na verdade, há mais continuidades do que rupturas entre a estética moderna e a pós-moderna. De qualquer modo, aponta diferenças e a questão da “colagem” na arquitetura, nas artes plásticas e no urbanismo pode ser relacionada com a produção de música contemporânea, onde a “colagem sonora” é algo que já está institucionalizado pela própria Indústria Cultural.

O livro de Lyotard, embora anterior e menos consistente no que se refere à densidade de sua análise estrutural a respeito dos processos econômicos, pode ser discutido e relacionado a esta sensibilidade pós-moderna. No que diz respeito à importância desta obra, trata-se do primeiro livro a operar uma análise do termo “pós-moderno” como condição sociocultural do ser humano na contemporaneidade e obter uma repercussão transcontinental significativa. Lyotard afirma que há uma deslegitimação das metanarrativas de forma a favorecer a eficácia performativa dos sistemas operacionais. O desenvolvimento tecnológico e a

cada vez mais indissociável relação entre pesquisa e mercado tornam a contemporaneidade um momento em que a relação verdadeiro/falso é menos importante do que a relação *input/output*, ou seja, a eficácia performativa substitui uma busca mais profunda pelo sentido da Verdade e outros ideais que direcionavam a filosofia iluminista que servia de base intelectual para o modernismo: “o critério da operatividade é tecnológico, não sendo pertinente para ajuizar do verdadeiro e do justo” (LYOTARD, 2003, p. 13).

O grande problema das considerações de Lyotard sobre o estatuto das ciências e, por extensão, sobre a condição humana na contemporaneidade é justamente a falta de um projeto (metanarrativa) ético-político que sustente a performatividade dos sistemas informáticos. A redução tecnicista ao mercado não é tão nova assim, embora encontrasse, até a segunda metade dos anos 1960, contrapontos discursivos no marxismo (enquanto método de análise sustentado por um projeto ético-político) na França, por exemplo. Não somente o livro de Lyotard, mas acontecimentos ocorridos principalmente nos anos 1980, como afirma Netto (2007), colocaram a questão da derrocada do marxismo e do discurso crítico progressista como uma grande vitória dos setores conservadores da sociedade globalizada. A ofensiva neoliberal juntamente com o fracasso das experiências do Socialismo Real compuseram uma conjuntura em que ganharam força os argumentos que sustentam o direcionamento filosófico/científico para um mundo da performatividade e dos sistemas telemáticos.

Ainda assim, no que diz respeito à argumentação de Lyotard, a consideração da sociedade como um conjunto de jogos de linguagem em disputa por sua validade é problemática, na medida em que torna ausente qualquer finalidade ético-política destes jogos de linguagem. Por outro lado, ajuda



a explicar, talvez, certa característica artística da pós-modernidade em colar sons e materiais sem a preocupação de criar obras radicalmente novas. A remodelagem, reconfiguração, remanipulação de elementos previamente utilizados em novas obras é algo que parece ter relação com a ideia de jogos de linguagem cujo critério é sua validade interna e o caráter de performance (impacto momentâneo) que a obra pode exercer sobre o público. Questões importantes do livro também são as do crescimento tecnológico e da relação de subordinação ao mercado, o que se vê na arte pós-moderna, embora a última característica não seja exatamente nova e a primeira tenha variado mais no que se refere às possibilidades que as tecnologias digitais trouxeram para os processos de concepção artística do que o uso em si mesmo de tecnologias de ponta na criação e reprodução artísticas.

Já o livro de Anderson (1999) traça um amplo histórico dos usos e aparições do termo “pós-modernidade” até o final dos anos 1990, em que o debate a respeito do conceito já estava instituído. Chega, inclusive, a comentar a questão da pós-modernidade como “lógica cultural correspondente à fase atual do capitalismo tardio”, baseando-se na conhecida obra de Jameson. Por acreditar que a contribuição de Jameson estabeleceu, no início dos anos 1980, as bases para o debate que se desenrolou nos anos subsequentes (ao se contrapor diretamente a algumas afirmações de Lyotard), Anderson procura analisar os aspectos mais importantes desta contribuição do autor citado. Ao discutir a obra de Jameson<sup>4</sup>, aponta cinco lances

4 Concorde-se aqui que a ausência de uma análise mais aprofundada sobre a obra de Jameson é lamentável. Porém, optou-se neste trabalho pela obra de Anderson (1999), visto que esta apresenta um bom resumo de questões importantes a respeito da obra de Jameson, além de estar ainda bastante atual. O próprio Jameson já escreveu outros livros voltando à questão do pós-moderno, de modo que não seria possível realizar no espaço deste artigo uma análise completa a respeito de seu trabalho.

importantes que este autor apresentou com relação à lógica cultural pós-moderna: 1 – Pós-modernidade como sinal cultural correspondente a mudanças objetivas na ordem econômica; 2 – A morte do sujeito e o “fim da História”; 3 – O pós-moderno nas artes (transições nas diferentes linguagens artísticas); 4 – O pós-moderno em termos geopolíticos (nivelamento cultural global e hegemonia do mercado norte-americano); 5 – A compreensão do pós-moderno como sistema (possibilidade de revalorização do processo dialético)<sup>5</sup>, (ANDERSON, 1999).

Trata-se, portanto, de um momento histórico em que a cultura apresenta modificações (em relação a uma acentuação de certos traços modernos) em termos de sensibilidade e concepção/realização estética. Além disso, uma percepção fragmentária do tempo e do espaço torna a memória um processo efêmero. Desde o estabelecimento de uma História do Tempo Presente e de um número acentuado de cursos profissionalizantes/universitários até a possibilidade de circular amplamente por espaços intraurbanos e intercontinentais (além de consumir produtos de diferentes partes do mundo, embora a proveniência destes produtos não seja tão diversa assim), o ser humano sente-se objetificado em sistemas de produção e consumo que englobam boa parte do mundo globalizado e certa efemeridade e tendência ao modismo em todos os setores da vida (desde aspectos relacionados à saúde até aspectos relacionados ao pensamento científico). Isto traz uma percepção muito instantânea do presente e do tempo memorial e as lacunas geracionais parecem

5 Pelas leituras que o autor deste trabalho vem fazendo a respeito do tema, a revalorização do processo dialético não é exatamente uma realidade tão difundida nos círculos acadêmicos atualmente, embora haja grupos de intelectuais que o valorizem (particularmente os marxistas). Neste sentido, a obra de Sokal e Bricmont (2010) é bastante interessante. Não apenas um método de análise está pouco valorizado, mas a própria noção de método tende a ficar confusa diante de alguns trabalhos acadêmicos pós-modernos, onde predomina uma espécie de relativismo absoluto diante do real.

se acentuar mais do que em um período anterior. Em todos os campos das artes, talvez com alguma exceção ao teatro e à dança (que não se modificaram de forma significativa, sendo ainda baseados, sobretudo, em movimentos corpóreos e na presença humana como intérprete e como espectador), há mudanças significativas: da literatura de ficção à música, passando principalmente pelas artes plásticas, uma nova arte começa a se estabelecer. Outro aspecto apontado por Anderson com relação à obra de Jameson é o deslocamento geopolítico do eixo econômico da Europa para os EUA, a partir do final da Segunda Guerra Mundial. Um mercado de consumo capitaneado pelos EUA, inclusive em termos de produtos midiáticos, ocasiona, segundo vários autores, uma homogeneização cultural, ou pelo menos, nivela a cultura e o gosto a partir de uma matriz cultural norte-americana. Com relação ao último aspecto citado por Anderson e à possibilidade de revalorização do processo dialético e do discurso crítico, trata-se de um ponto bastante discutível e que não será abordado neste trabalho.

Deste modo, pode-se dizer que, do ponto de vista de uma cultura pós-moderna, alguns aspectos devem ser destacados: 1) efemeridade dos discursos; 2) objetificação das relações sociais em uma lógica quase que puramente mercadológica; 3) uma pluralidade sem hierarquização em termos dicotômicos, uma aceitação dos discursos diversos, pelo menos na superfície das relações sociais; 4) uma sociedade em que a produção é legitimada cada vez mais em função do consumo; 5) o predomínio da reconfiguração sobre a construção.

E o que isto tem a ver com a música do nosso tempo?

### A pós-modernidade na música

A tentativa de pensar a música do nosso tempo aplicando algumas características da conjuntura

pós-moderna à concepção, produção, difusão e recepção sonoras torna-se importante para uma análise de elementos estéticos desenvolvidos nesta mesma conjuntura. Pensar o funk carioca, o RAP, a cena eletrônica e outras formas de expressão/gêneros que se desenvolveram nos últimos quarenta anos pode se beneficiar desta análise.

Em primeiro lugar, uma reflexão séria sobre a música realizada desde a segunda metade do século XX precisa levar em conta o amplo desenvolvimento da indústria fonográfica. Neste sentido, o conceito de cadeia produtiva<sup>6</sup> é bastante elucidativo em termos de se tentar estabelecer uma economia política da música.

Por mais que se possa e se deva pensar em outras possibilidades de produção e difusão sonoras, em certa medida (a não ser em raros contextos étnico-tradicionais, festas religiosas etc.), predomina como forma simbólica hegemônica a canção legitimada pela cadeia produtiva da música, notoriamente a canção massiva, sendo adequada a diferentes gêneros e estilos, conforme a situação do mercado e, claro, a criatividade e diferentes formas de assimilação dos setores de concepção musical (artistas, compositores).

A canção de massa é marcada por algumas características já analisadas por autores como Janotti Jr (2006; 2007). Segundo ele, “a noção de canção popular massiva está ligada aos encontros entre a cultura popular e os artefatos midiáticos” (JANOTTI JR., 2006).

Assim, sobre a canção massiva, pode-se afirmar que há uma modelagem em sua duração, ou formato de execução, sendo este um dos aspectos que mais chama a atenção ao se ouvir várias canções amplamente executadas em rádio. Não existe uma

---

<sup>6</sup> Este conceito remete às relações de produção sistemática da música, tal como apresentado por Herschmann (2007) e Kischinhevsky (2007).



cronometragem e nem uma regra escrita em manual para os compositores, mas sabe-se que possuir entre três e quatro minutos facilita a execução da canção nos meios radiofônico e televisivo. A duração é curta, efêmera. Inclusive no que diz respeito à sua durabilidade nos meios de difusão massivos. A canção de massa nos afeta simbolicamente como qualquer outro elemento que faz parte de um sistema cultural estabelecido.

Porém, ao contrário de rituais pré-modernos (que utilizavam a música e em que havia a repetição), ela não é feita para durar. Esquecê-la, ou melhor, não levá-la a sério como um elemento único é o que abre espaço para reutilizar seus elementos em um novo produto. Artistas pop que frequentam as rádios com canções que podem ser enquadradas em uma estética massiva apresentam uma produção que, musicalmente, repete elementos sonoros. As canções vão se tornando parecidas e podem, inclusive, ser mixadas em sequência ou tocadas em shows seguidamente (o chamado *Medley* ou *pot-pourri*). Se, por um lado, a música pop enquanto enquadramento terminológico genérico para a canção massiva reprocessa diferentes elementos étnico-culturais dentro de um determinado formato, por outro torna viável que uma linguagem musical global (com forte apelo mercadológico) e predomínio do inglês como língua principal (mas não a única) se desenvolva ao longo da segunda metade do século XX. Os Beatles são uma espécie de marco inicial da transição entre canção popular e canção massiva, embora se possa entender como canções massivas, em alguma medida, as canções de jazz e outros ritmos analisadas por Adorno já no final dos anos 1930 e início dos anos 1940. O autor trata da questão de um formato ou fórmula estética que envolve duração temporal juntamente com certos aspectos melódico-harmônicos, tornando mais assimilável a escuta sonora destas canções e transformando a

música radiofônica já da primeira metade do século XX, em países como o EUA, em uma forma sonora estandardizada, padronizada.

Adorno, em sua análise da regressão auditiva a partir da escuta de músicas radiofônicas (ADORNO, 1997), demonstra o quanto os padrões comerciais, ou seja, os aspectos extrínsecos à forma estética *per se* passam a ser importantes para a concepção, produção, difusão e recepção de canções no rádio, o que vai aos poucos estabelecendo um padrão de música para o século XX. Não há aqui a pretensão de discutir o caráter elitista e mesmo um tanto preconceituoso de Adorno com relação ao rádio e à música popular do século XX. Um termo como “música séria” usado por ele para diferenciar a música erudita da canção popular demonstra um olhar um tanto fechado do ponto de vista estético para uma análise mais abrangente de uma determinada forma estética que não surgiu simplesmente através do rádio, embora tenha claramente se modificado por conta de sua relação difusional através deste meio (e posteriormente através da televisão).

Ainda assim, Adorno antecipa em algumas décadas a análise da estandardização da canção popular em elemento massivo. O autor não utiliza tanto o termo canção de massa devido ao mesmo fato que fez com que ele tenha definido posteriormente junto com Horkheimer o conceito de Indústria Cultural. A cultura de massa, segundo os autores, não brota das massas, mas é direcionada a elas por setores detentores dos meios de produção e difusão culturais. Assim, dentro de um viés marxista, estes autores substituem o termo “cultura de massa” por “indústria cultural”, no sentido de: 1) atestar o caráter de produção em série dos bens culturais no século XX; 2) atestar o caráter padronizado destes mesmos bens; 3) confirmar a divisão da mão-de-obra no que se refere à produção e difusão destes bens; e 4) inserir sociologicamente estes bens em



uma esfera de produção industrial e consumo capitalista característica de um determinado momento histórico, mas não de toda a história dos bens culturais (HORKHEIMER e ADORNO, 1985).

A estandardização apontada por Adorno é bastante característica do que se desenvolve na canção popular radiofônica a partir dos Beatles e de uma cultura jovem que se torna elemento estético/ mercadológico, sobretudo, após os anos 1960. Beatriz Sarlo, no livro *Cenas da vida pós-moderna* (SARLO, 2004), ao discutir a importância do crescimento da juventude como mercado e a importância que ser jovem passou a ter simbolicamente na cultura contemporânea, apresenta os anos 1960 como anos primordiais para o entendimento deste processo. Como a autora mesmo aponta, “hoje a juventude é mais prestigiosa do que nunca, como convém a culturas que passaram pela desestabilização dos princípios hierárquicos” (SARLO, op. cit., p.39). Isto está diretamente relacionado, segundo a autora, ao momento pós-moderno em que o mercado capitalista está em todas as esferas da vida social, da arte à saúde e à estética corporal. Uma sociedade de consumo é uma sociedade que, pela própria velocidade de renovação dos produtos, passa a privilegiar simbolicamente a juventude como processo de inovação e renovação constantes. Muitos querem ser jovens por mais tempo, pelo tempo que puderem. A juventude, em certa medida, representa a efemeridade, a ausência de laços e responsabilidades mais duradouras (SARLO, op. cit.).

Deste modo, a efemeridade é algo que está diretamente ligado a música em uma conjuntura pós-moderna. A velocidade com que os produtos musicais vão sendo colocados no mercado e transmitidos através dos meios de comunicação de massa é impressionante, cada vez mais veloz e até mesmo o termo *flashback*, que significa uma

momentânea, instantânea (*flash*) volta ao passado (*back*) indicava há quinze anos uma canção com certo tempo de distanciamento. Atualmente, um programa de *flashbacks* toca canções que foram amplamente executadas nas rádios no ano anterior. A velocidade dos processos envolvidos na cadeia produtiva da música é mais alta atualmente do que há 50 anos, característica apontada nos principais discursos teóricos sobre a conjuntura pós-moderna.

Além disso, o elemento rítmico (afro-descendente ou não) está presente nos principais gêneros difundidos a partir dos anos 1950, como o rock, o funk norte-americano, os gêneros eletrônicos. A percepção estética é deslocada de um desenvolvimento linear da peça erudita para o aspecto circular da canção popular que volta aos mesmos trechos com frequência. A repetição no sentido de levar a um transe que, se não é tribal ou meramente uma volta ao aspecto tribal da música do período ritual/sacrificial (WISNIK, 1989), remete a este tipo de formação. Há até uma célebre obra de Michel Maffesoli, *O tempo das tribos*, que aponta para este fato, desenvolvendo um argumento de que vivemos em um tempo de tribos urbanas.

O aspecto rítmico envolve também o uso acentuado do corpo na percepção estética da música da segunda metade do século XX. Se entre os séculos XVII e XIX a Europa construiu inúmeras câmaras de concerto (e anteriormente catedrais) com boa formação acústica, pois eram planejadas para a mais perfeita propagação das obras musicais eruditas (ou sacras), a segunda metade do século XX construiu danceterias e boates em que, ao vivo ou tocadas de maneira mecânica/eletrônica, a música serviu para que os corpos suassem enquanto da apreciação estética. Talvez o termo “experiência” estética seja melhor para se aplicar aqui do que os termos “apreciação” ou “contemplação” estética. Assim como afirma John Dewey (2005), já na primeira



metade do século XX, a arte pode ser compreendida como uma experiência que envolve o artista, a obra e o público ou audiência. Música e teatro são duas das formas artísticas que necessitam de uma experiência estética em que público e artistas estão envolvidos simultaneamente. Com relação à música tocada em sistemas de som, o artista não está necessariamente presente, mas outras figuras podem inclusive ocupar o seu lugar, como os DJs.

Que a música envolvendo a corporeidade é algo que remete à pós-modernidade, não se pode afirmar de modo definitivo. Porém, o sociólogo Zygmunt Bauman aponta, em seu livro *Modernidade Líquida* (BAUMAN, 2001) que a relação com o corpo é algo muito importante na cultura contemporânea. Se a efemeridade e a fragmentação tomam conta dos produtos industrializados e do espaço urbano das grandes metrópoles, o corpo passa a ser o escudo mais sólido e duradouro que alguém pode encontrar na atualidade. A duração do nosso corpo coincide com a nossa existência, e as preocupações com a saúde e a estética corporais nunca foram tantas (BAUMAN, 2001).

Assim, a música pós-moderna não deixa somente a sala de concerto para adentrar as periferias e ressignificar a canção ou formas musicais populares, como muito se afirma a respeito do RAP (KELLNER, 2001; NEGUS, 2005). A música em uma conjuntura pós-moderna é música para dançar ou para envolver o corpo como um todo, em boa parte do que é difundido e dos gêneros que surgiram a partir da segunda metade do século XX.

Com relação à fragmentação, se a obra símbolo da modernidade, a música erudita ocidental, era desenvolvida na composição e na execução para formar um todo coerente e movimentado, a música em uma conjuntura pós-moderna é extremamente fragmentária. Se Adorno já havia dito no texto citado anteriormente (ADORNO, 1997) que se poderia

trocar as partes de canções radiofônicas sem grandes prejuízos para o todo, isto só se acentuou com o desenrolar do século XX. A tecnologia digital e mesmo os toca-discos analógicos começaram a permitir que se bricolasse música de maneira a misturar diferentes elementos musicais de canções diferentes em novas obras singulares. Não cabe aqui discutir em que nível se dá esta singularidade, mas o fato é que a estética pós-moderna, assim como nas artes plásticas, faz da música um elemento cujo novo é uma forma de reciclagem. A sociedade do espetáculo está agora remixada...

A colagem de materiais sonoros em novas canções ou obras musicais é algo que se pode discutir mais profundamente com diversos exemplos. Aqui, cabe apenas apontar esta característica, com a qual se constituem musicalmente gêneros atualmente bastante difundidos midiaticamente, comercialmente e em eventos sociais, tais como: o RAP, a música eletrônica, o funk carioca.

O RAP, por exemplo, tornou-se um elemento comercial difundido em boa parte do mundo (pelo menos o mundo ocidental com influência comercial/cultural norte-americana) devido a sua mistura com canções de rádio que foram amplamente difundidas em anos anteriores. Uma canção dos anos 1980 volta às rádios 15 anos depois, através de seu refrão ou arranjo de baixo remodelados para servir de base a um novo discurso (ou letra).

A pluralidade de discursos que podem ser enquadrados como jogos de linguagem, à maneira de Lyotard (op. cit.), também constitui uma das mais importantes características que possibilitam uma articulação entre a conjuntura pós-moderna e a música produzida e difundida na contemporaneidade. Além da cadeia produtiva que se configura como indústria fonográfica, o que certamente é ainda um desenvolvimento da moderna concepção de mundo, pois a reprodutibilidade técnica da obra de arte

analisada por Benjamin (1994) ou a indústria cultural definida por Horkheimer e Adorno (1985) são análises mais ou menos críticas da modernidade. Neste sentido, não há, de fato, uma visão que se possa apontar para uma conjuntura pós-moderna nestes textos citados. A transição que ocorrerá na segunda metade do século XX encontrará não no surgimento e desenvolvimento da indústria fonográfica um de seus fatores de legitimação, mas esta transição cultural ocasionou interferências nos negócios e processos operados pela indústria do disco. De algumas décadas para cá, a pluralidade de discursos ou jogos de linguagem que se desdobra em cursos acadêmicos cada vez mais especializados, como aparece na obra de Lyotard, dialoga com a indústria fonográfica no sentido de criar novas possibilidades (mais ou menos articuladas com as *majors*<sup>7</sup>, dependendo do caso a ser analisado) em menor escala e usando diferentes canais de difusão para suas obras. Além da cadeia produtiva propriamente dita, pode-se perceber que a contemporaneidade do som abriga diferentes cenas locais e circuitos de produção cuja institucionalidade e sistematicidade são menores do que a de uma cadeia produtiva, embora, em alguns casos, estes circuitos possam dialogar diretamente com a mesma.

Esta pluralidade se desdobra em circuitos oficiais e não-oficiais (ou paralelos). Assim, trata-se de considerar como desdobramentos fonográficos de uma conjuntura pós-moderna: a) a música independente (pois o que a caracteriza não é nenhum elemento estético intrínseco à obra em si, mas certa relação fonográfica alternativa com circuitos de produção que não pertencem à cadeia produtiva da música); b) o mercado paralelo ou pirata. Se ambos são circuitos ou conjuntos de circuitos de produção ligados a cenas com maior grau de localidade e

menor grau de globalidade, só podem se constituir de fato pelo amplo desenvolvimento tecnológico, algo que também é uma característica pós-moderna. Um certo tipo de tecnologia, mais especificamente a informatização da produção, é o que possibilita uma velocidade, um volume e um grau de manipulação sobre as obras fonográficas que supera em muito as possibilidades existentes na época (anos 1930) em que Walter Benjamin escreveu seu texto clássico (no que se refere à música). A tecnologia digital aplicada aos processos de produção sonora permite que a fragmentação pós-moderna atinja a concepção (canções ou músicas bricoladas), a produção (música eletrônica de forte apelo rítmico), a difusão (circuitos independentes ou paralelos), além da recepção de música na contemporaneidade (diferentes dispositivos e suportes materiais que possibilitam a escuta de música gravada).

Música efêmera, mercadologicamente formatada, com forte componente rítmico, fragmentária: a música pós-moderna aponta para um cenário em que a própria discussão sobre o “fim da canção” tal como a entendemos (em termos de forma ou mesmo formato estético) passa a ser um objeto relevante. Um gênero surgido nesta conjuntura é o funk carioca.

### Funk carioca como gênero musical pós-moderno

O funk carioca pode ser enquadrado como gênero musical componente de uma conjuntura pós-moderna. Assim como o RAP e outros ritmos de caráter eletrônico, o funk depende da tecnologia fonográfica para existir. O que se chama comumente de funk carioca é um desdobramento do *miami bass* norte-americano, misturado a outros elementos locais. Em princípio, as batidas eram todas importadas, como o *volt mix*, o que significa que o funk carioca se constitui como elemento transnacional (HERSCHMANN, 2005), fruto de

7 Grandes empresas transnacionais componentes da indústria fonográfica.



desterritorializações e reterritorializações sonoras (SÁ, 2007; 2008). Alguns DJs viajavam para Miami (ou encomendavam a amigos) os discos (ainda em vinil) que estavam na moda, a partir de meados dos anos 1980 (ESSINGER, 2005; VIANNA, 1997).

Portanto, como gênero, o funk foi importado. Inclusive, o nome funk também é proveniente de outro gênero norte-americano, homônimo (SHUSTERMAN, 1998). Com relação ao que se pode depreender disto é que a colagem está no funk carioca desde a sua origem, pois se trata de um gênero nomeado a partir de ritmo que balançava os bailes de subúrbio nos anos 1970, promovidos por algumas equipes de som que atuam até hoje nos circuitos de produção e difusão do funk carioca. Se o funk norte-americano é considerado uma variação afro-descendente (ou música negra) do rock, ou ainda uma mistura do rock com o soul negro dos anos 1960, seu homônimo carioca era mais próximo, quando as músicas foram sendo compostas em Português, já na transição para os anos 1990, do *miami bass*. Ou seja, nome de um gênero elétrico tocado nos anos 1970, com forte componente estético de origem negra, aliado às batidas de um gênero norte-americano tocado nos anos 1980, com forte componente estético de origem latina (já em um contexto eletrônico de ampla hibridização estética).

O que se tem ouvido nos últimos anos da atual década muito pouco tem a ver com a primeira geração de compositores do funk carioca. Se as letras românticas e politizadas (conhecidas como *funk melody*) eram as mais frequentes à época (anos 1990), circulam agora muitas canções pornográficas e de apologia ao narcotráfico, os chamados *proibições*. Também se está estabelecendo todo um circuito de produção de funks de louvor, ou evangélicos, cujas letras remetem a trechos bíblicos.

A respeito da efemeridade, o funk carioca parece enquadrar-se à conjuntura pós-moderna

ao apontar para a cidade do Rio de Janeiro como uma espécie de instantâneo dos acontecimentos ocorridos no presente. Muitas letras não se pretendem duradouras e a poesia funkeira, embora haja exceções (principalmente no chamado funk consciente e em alguns funks românticos), em geral, é pobre. Não apenas espelha a pobreza da cidade em termos de discurso, mas em termos da ausência de um rebuscamento dos artifícios estéticos em sua concepção. A escolaridade de muitos funkeiros não é alta, se comparada a grandes expoentes da MPB e do samba atual. Ainda assim, segundo pesquisa recente da FGV<sup>8</sup> sobre os circuitos de produção do funk carioca, os funkeiros em média possuem escolaridade maior do que a dos ambulantes<sup>9</sup>. O funk da atualidade, como música, não parece ser elaborado com o intuito de durar no tempo e o aspecto da efemeridade ainda é cedo (do ponto de vista histórico) para se comprovar. As canções de funk carioca da primeira geração são consideradas “clássicos” deste gênero, apesar de possuírem entre 12 e 22 anos, na maior parte dos casos.

Do ponto de vista da percepção estética com forte componente rítmico, o funk carioca atende a uma tendência de valorização do impacto sonoro, seja pelo ritmo, seja pelos altos volumes com que normalmente é executado. Não muito diferente de outros ritmos da segunda metade do século XX, embora as batidas atuais do funk carioca remetam a uma cultura negra urbana com similaridades às características locais do Rio de Janeiro. O tamborzão, espécie de batida básica principal do funk atual, baseada em tambores africanos, lembra em alguma medida batidas de samba, mas possui,

---

8 A pesquisa pode ser acessada em: <http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/fgvopiniao/Configurações%20do%20mercado%20do%20funk%20no%20Rio%20de%20Janeiro%20-%20FGV%20Opinião.pdf>. última consulta em 21/03/2011.

9 Vendedores informais, normalmente conhecidos como “camelôs”.

também: 1) a agressividade dos contextos urbanos marcados pela pobreza e pela precariedade, possuindo inclusive certo aspecto marcial, como um tambor de guerra; 2) uma batida menos cadenciada do que os gêneros negros tocados acusticamente, pois uma característica marcante da música eletrônica é enquadrar de modo sistematicamente simétrico a repetição das batidas, que só variam de andamento se o DJ quiser (acelerando as BPM<sup>10</sup>); 3) a influência de ritmos usados em religiões afro-descendentes, como o candomblé.

Em termos corporais, o funk é tão “dono do corpo” quanto o samba (SODRÉ, 1998), embora hoje não estejam tão acentuadas as características dançantes em termos de variação dos passos. O funk já não impressiona tanto pela habilidade de seus dançarinos, coisa que o samba faz em qualquer ensaio preparatório de grandes escolas e agremiações para o carnaval, por exemplo. Ao contrário do exímio passista que é o sambista nativo da comunidade (neste caso, quase sempre esta comunidade representa uma favela), o funk vem deixando este aspecto da dança um tanto de lado no que se refere à habilidade dos dançarinos. Os bailes dos anos 1970 e 1980, neste sentido, eram mais impressionantes. Porém, a sensualidade e a sexualidade são aspectos cruciais para se compreender o funk carioca. Se um jovem não gosta de rebolar ou dançar de forma sensual com sua namorada, dificilmente poderá gostar do funk esteticamente. Trata-se de música para sentir na pista, no baile, música que ocasiona um transe efêmero, que dura somente o tempo da música ou sequência de músicas. Não se trata de música pudica ou comportada dentro dos padrões ocidentais mais tradicionais, mesmo modernos, e as roupas coladas das dançarinas e frequentadoras de bailes ou danceterias que tocam este gênero de

música atestam seu caráter sexual. O funk é uma descarga emocional com alto teor de sensualidade/sexualidade.

Com relação ao aspecto fragmentário, o funk carioca possui bricolagem em uma parte significativa de sua produção. Embora surja quase sempre de melodias cantadas sobre uma batida eletrônica, sem grandes arranjos e com aspecto sonoro bem rudimentar, o funk que passa a ser divulgado pelos principais empresários do gênero (Marlboro, da Big Mix, e Rômulo Costa, da Furacão 2000, são ainda os grandes representantes deste segmento nos circuitos de produção funkeiros) recebe um tratamento sonoro (em termos fonográficos) que inclui teclados e outros instrumentos. Os arranjos neste caso podem até se constituir como mais elaborados, mas a própria concepção do funk através dos hábitos envolvidos na criação cotidiana dos MCs aponta para uma precariedade em termos de conhecimento musical a respeito de vários instrumentos e ferramentas. Usando uma batida gravada em casa, ou até mesmo somente a partir de sua voz, o funkeiro compositor elabora melodias que tem como sólida base as batidas, o ritmo contagiante. Em alguns casos, a letra também supera os aspectos melódico/harmônicos e constitui canções que podem até ser classificadas como massivas (as da primeira geração, por exemplo).

Porém, se desde os anos 1990, certa precariedade ou crueza estética esteve atrelada ao funk carioca como gênero (devido aos aspectos sócio-históricos de sua cena local), este desvio com relação a outros gêneros que se pretendem radiofônicos levou a um acentuado uso do funk como elemento estético que exerce grande força nos bailes, mas cuja apreciação pode ser difícil para quem não vive aquela cena diretamente (inclusive uma parte significativa dos setores médios da população do Rio de Janeiro). Não há um desenvolvimento melódico/harmônico

10 Batidas por Minuto, no jargão dos DJs (ASSEF, 2008).



em boa parte da produção funkeira da atualidade, principalmente nos funks pornográficos, de apologia ao narcotráfico ou nos funks *non sense*.

Esta última categoria talvez seja a mais interessante de se analisar ao elaborar esta articulação entre o funk como gênero e a conjuntura pós-moderna. No final dos anos 1990, alguns CDs oficiais de equipes de som relacionadas aos circuitos de produção do funk carioca eram repletos das chamadas montagens: as batidas de funk eram usadas como base para colagens sonoras de conteúdos previamente gravados. Poderia ser a fala de um funkeiro no baile, uma fala retirada de um filme ou programa de televisão etc. Eram funks que não possuíam sentido linear em suas letras, nem mesmo letras propriamente. Estas músicas constituíam um exercício estético dos DJs, que usavam sua habilidade para tornar musicais certos trechos sonoros que não haviam sido concebidos inicialmente com esta finalidade. A bricolagem era constitutiva deste tipo de música. O mais impressionante é que, passados cerca de dez anos, alguns compositores do funk carioca começaram a usar os efeitos estéticos da montagem ao compor suas músicas. Destas, os funks de MC Tévez e MC Buffalo Bill<sup>11</sup> se destacam, por serem músicas que tocaram em uma emissora oficial de rádio no ano de 2008 e que também não possuem uma letra linear. Repetem o mesmo trecho sistematicamente e não possuem exatamente características do que se convencionou chamar de canção massiva. Composições que se sustentam como jogos de linguagem, inclusive considerando aqui como linguagem os signos musicais.

Ainda é cedo para concluir o que isto significa,

---

11 "Pam pam", de MC Tevez (que pode ser acessado em: <http://letras.terra.com.br/mc-tevez/1440458/>, última consulta em 21/03/2011) e a montagem Buffalo Bill Bonde do Rinoceronte (cuja letra e a música podem ser acessadas em: <http://letras.terra.com.br/mc-bill/1400098/>, última consulta em 21/03/2011).

mas um excesso de signos acoplado à simulação tecnológica que permeia vários setores da vida social, principalmente a indústria do entretenimento (incluindo aí a indústria fonográfica), vem gerando desdobramentos diversos na conjuntura pós-moderna, no que se refere a uma sensibilidade própria do nosso tempo. O funk carioca poderia ser incluído, dentre outros, nos gêneros musicais que se enquadram neste cenário, constituindo evidências concretas para uma análise desta mesma conjuntura em diversos de seus aspectos.

### Considerações Finais: funk carioca como evidência pós-moderna

É difícil colocar aqui um ponto final, visto que esta análise pode ainda se desdobrar por muitos textos. O que se conclui das obras bibliográficas estudadas é que há uma percepção ou sensibilidade que pode ser considerada pós-moderna (ou mesmo anti-moderna). Algumas destas características foram apontadas na primeira seção e podem ser entendidas como fruto de uma alteração na sociabilidade decorrente de uma aceleração nos circuitos do capital e nas relações econômicas. Sócio-historicamente, trata-se de um período que exige ainda uma análise detalhada, pois esta nova sensibilidade parece ainda ter muito a dizer (ou sobre o que se escrever).

Se é nos aspectos culturais que o sentimento pós-moderno parece estar mais evidenciado, a música e sua cadeia produtiva certamente demonstram estes reflexos. A tentativa de articular na segunda seção as características da música do nosso tempo com as anteriormente apontadas como características da conjunção pós-moderna mostram que, nos processos musicais, o que ocorre é um reflexo desta nova sensibilidade, principalmente nos gêneros e cenas surgidos em contextos urbanos de grande porte a partir dos anos 1970.

Deste modo, o funk carioca se enquadra nesta conjuntura e parece evidenciar muitas destas características, constituindo um elemento pós-moderno cuja estética fragmentária, efêmera, tecnológica e bricolada apresenta um panorama das relações socioculturais pós-modernas. É preciso ainda, para complementar esta análise: 1) analisar diversas letras das diferentes vertentes temáticas do funk carioca (incluindo o non sense) para uma discussão sobre o discurso esteticamente elaborado pelos compositores do funk carioca; 2) relacionar esta estética mais fortemente à cena local carioca (e fluminense), no sentido de articular as evidências da cena na música.

Uma coisa é certa: a “canção” ou mesmo a “música”, em sentido moderno, não dizem muito a respeito do funk carioca. É na pós-modernidade como conjuntura que se encontram os elementos explicativos para uma análise estética que possibilite uma reflexão que, juntamente com aspectos econômicos de sua circulação, possa representar uma totalidade com relação a este objeto de estudo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. “Sobre música popular”. In: COHN, Gabriel (org.). Sociologia. São Paulo: Ed. Ática, 1997, p. 115-146 (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

ANDERSON, Perry. As origens da pós-modernidade. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

ASSEF, Claudia. Todo DJ já sambou: a história do disc-jôquei no Brasil. 2ª ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. Modernidade líquida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.” In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas; v. 1), p.165-196.

DEWEY, John. Art as experience. New York, USA: Penguin Books (USA), 2005.

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

HARVEY, David. Condição pós-moderna. São Paulo: Ed. Loyola, 2006.

HERSCHMANN, Micael. O funk e o hip-hop invadem a cena. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

\_\_\_\_\_. Lapa, cidade da música: desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional. Rio de Janeiro: Ed. Mauad X, 2007.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

JANOTTI JR., Jeder. “Por uma análise midiática da música popular massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais”. In: UNIrevista, Vol. 1, número 3, julho de 2006.

\_\_\_\_\_. Música popular massiva e comunicação: um universo particular. In: Anais do VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação (NP Comunicação e Culturas Urbanas) do XXX Congresso Brasileiro de Ciências em Comunicação, 2007, Santos, SP.

KELLNER, Douglas. A cultura da mídia – estudos culturais:



identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. O rádio sem onda: convergência digital e novos desafios na radiodifusão. Rio de Janeiro: E-papers Ed., 2007.

LYOTARD, Jean-François. A condição pós-moderna. Lisboa: Ed. Gradiva, 2003 (Coleção Trajectos).

NEGUS, Keith. Music genres and corporate cultures. New York, US: Routledge, 2005.

NETTO, José Paulo. Crise do socialismo e ofensiva neoliberal. – 4ª ed. – São Paulo: Cortez ed. 2007 (Coleção Questões da Nossa Época; v. 20).

SÁ, Simone Pereira de. Funk carioca: música eletrônica popular brasileira?! In: Anais do XVI COMPÓS, UTP, 2007, Curitiba, PR. GT Mídia e Entretenimento.

\_\_\_\_\_. Som de preto, de proibição e tchuchucas: o Rio de Janeiro nas pistas do funk carioca. In: Anais do II Simpósio Espaços Urbanos na Comunicação Contemporânea, PPGCOM UFPE, 2008, Recife, PE.

SARLO, Beatriz. Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.

SHUSTERMAN, Richard. Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998.

SODRÉ, Muniz. Samba, o dono do corpo. – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Mauad Ed., 1998.

SOKAL, Alan; BRICMONT, Jean. Imposturas intelectuais. Trad. Max Altman. – 4ª ed. – Rio de Janeiro: Ed. Record, 2010.

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

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

*Asas do desejo (Der Himmel über Berlin)*. WENDERS, Win. França-Alemanha, 1987, 127 minutos.

*Blade Runner, o caçador de Andróides (Blade Runner)*. SCOTT, Rindley. Estados Unidos, 1982, 118 minutos.

Por uma Economia Política do Funk Carioca - Notas sobre a teoria pós-moderna e seus desdobramentos na música popular  
Pablo Laignier

Data do Envio: 21 de março de 2011.  
Data do aceite: 19 de maio de 2011.

