

A MÚSICA DO TERRITÓRIO E O TERRITÓRIO DA MÚSICA: O FUNK E OS BAILES NAS FAVELAS DO RIO DE JANEIRO

Lino A. S. Teixeira
Mestrando na Universidade Federal Fluminense
linotex7@gmail.com

RESUMO:

O tema central do presente artigo são os processos de criação, fruição e difusão que sustentam, de modo material e imaterial, o gênero musical funk na cidade do Rio de Janeiro a partir de uma perspectiva geral e histórica de sua formação e desenvolvimento. Procura-se **compreender qual a relevância do funk enquanto interpretação, apropriação e proposição do território socialmente construído nas dinâmicas entre as favelas e o conjunto da cidade** do Rio de Janeiro. O trabalho aqui proposto utiliza as mediações socioespaciais para análise e interpretação da representatividade cultural e artística do funk e, ao mesmo tempo, como esses sujeitos de arte são expressões das lutas por direitos de grupos populares e nas disputas de representações simbólicas.

Palavras-chave: Território; Funk; Favela;

GT – 10: Práticas culturais na produção da cidade

1 INTRODUÇÃO

O tema central do presente artigo são os processos de criação, fruição e difusão que sustentam, de modo material e imaterial, o gênero musical funk na cidade do Rio de Janeiro a partir de uma perspectiva geral e histórica de sua formação e desenvolvimento. Neste sentido, busca-se aqui compreender qual a relevância do funk nas dinâmicas de interpretação, apropriação e proposição do território socialmente construído no contexto das relações entre as favelas e o conjunto da cidade do Rio de Janeiro, tendo como enfoque as territorialidades de pertencimento e as representações sócio-espaciais que constituem as possibilidades artísticas e atos de afirmação da cultura do funk carioca. As mediações socioespaciais são aqui mobilizadas como o intuito de analisar e interpretar geograficamente o funk e suas práticas e compreender como esses sujeitos de arte são expressões das lutas por direitos de grupos populares e nas disputas de representações simbólicas expressas nas relações centro-periferia. O objetivo central, portanto, será realizar um estudo crítico de práticas de criação estética, da fruição e difusão de símbolos e representações produzidas historicamente pelo gênero funk, em suas territorialidades de existência e afirmação na cidade do Rio de Janeiro, colocando em destaque a potência criativa da cultura e práticas artísticas, em especial no que diz respeito à relação entre a produção de signos e a construção de identidades em imaginários sociais das favelas, tendo a música e suas práticas como centralidade de afirmação de uma cultura diaspórica do contemporâneo.

2 ESPACO GEOGRÁFICO, TERRITÓRIO E MÚSICA

A formulação teórica de que utilizamos para abordar a temática da música na perspectiva geográfica, apoiado em diversos autores brasileiros (PANITZ, 2010; CREUZ 2012), a partir da conceituação de Milton Santos do espaço como “um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá” (SANTOS, 2009). A formulação de Santos permite um alargamento (PANITZ, 2011) das possibilidades de abordagens em Geografia Humana “ao considerar os sistemas de ações intrinsecamente ligados ao espaço, possibilita o estudo das intencionalidades, ações e representações sociais sobre os objetos materiais e simbólicos”. O espaço geográfico, compreendido como uma das esferas constitutivas da realidade social (SANTOS, 2012), é, portanto, um conjunto de objetos e ações cuja totalidade é produzida por uma conjunção de processos de significação/simbólicos e processos objetivos/materiais. É possível

destacar, a partir da noção de indissociabilidade, a característica relacional entre as dimensões simbólicas e as dimensões objetivas em sua dinâmica de produção do espaço.

O território e a territorialidade são mobilizados nesta pesquisa como conceitos centrais para as investigações a serem conduzidas e para construir as reflexões que permitam lançar luz sobre o problema colocado. O território aqui considerado, apoiado na definição de Milton Santos (2002), como confluência da complexa teia de ações, paixões, fraquezas, forças e poderes humanos e, por isso, não pode ser analisado como conceito independente dos seus usos sociais, mas justamente a partir deste. É o território usado aqui considerado justamente como “chão acrescido das identidades” (SANTOS, 2002) que emergem do uso. A cultura produzida por determinado grupo social é representada por um conjunto de símbolos desvelados a partir do uso do território, ou seja, signos, memórias e valores são gerados pela apropriação do território, combinando práticas e saberes particulares. O território surge como "um acervo prático-simbólico, onde tudo pode ser continuamente reconstruído e reordenado das mais diferentes maneiras possíveis tendo a escala local como seu ethos de significação" (SANTOS, 2009).

É justamente a partir desta conjunção específica que podemos compreender o território, acrescentando a proposição de Di Méo & Bulleón (2007), como um lugar ou conjunto de lugares que, ao combinar as dimensões concretas, simbólicas e do poder, é capaz de mobilizar os registros da vida humana e social. Ou seja, superpõem os campos materiais e dos objetos com suas práticas e experiências sociais com o campo simbólico, das ideias, imagens, símbolos e memórias tendo continuamente o poder permeando suas disputas. O território portanto, compreendido como relação social com o espaço relacionado com o poder, se dá a partir das dinâmicas de apropriações, ocupações, domínios e usos.

Segundo Doreen Massey (2008), as dinâmicas organizacionais na escala local sugerem que, apesar dos processos de homogeneização trazidos pelo sistema capitalista, os territórios socialmente construídos apresentam uma pluralidade notável. Ou seja, a despeito das contradições e injustiças sociais a que são submetidos, os sujeitos procuram construir territórios e vivências múltiplas. Nesse sentido, o constante desenvolvimento e renovação de repertórios estéticos, artísticos e culturais, por um lado, e o desenvolvimento de laços de convivência, por outro, despontam como características dos processos de apropriação e potencialização de territorialidades existenciais dos sujeitos, apesar da imposição da padronização e do homogêneo

em suas vidas. Apresenta-se aqui, portanto, um caminho de investigação da prática artística e cultural do funk a partir das territorialidades de pertencimento sociocultural.

As diversas expressões estéticas e artísticas se tornaram, efetivamente, campos de análise férteis capazes de desvelar e, inclusive, repensar o território socialmente construído enquanto instrumento de percepção, reconhecimento e transformação da realidade. David Harvey (1993), a propósito deste campo, compreende as práticas estéticas e culturais como dotadas de especial sensibilidade para captar as mudanças no movimento do espaço e do tempo, sobretudo porque estão vinculadas à construção de representações associadas às experiências localizadas. A Arte emerge como a instância capaz de organizar as representações das experiências e vivências e, a partir de sua dimensão poética, aprimorar e expandir os horizontes de interpretação da realidade social (BARBOSA, 2000). Se a análise geográfica da Arte, em geral, deflagram possibilidades investigativas pertinentes, a música é especificamente uma categoria de análise privilegiada pelo conjunto de características que a sustentam, de forma material e imaterial, enquanto prática artística, indústria cultural, alcance simbólico e difusão geográfica. Para além das possibilidades de percepção do territorial partir da dimensão visual, amplamente estabelecida na Geografia como também no mundo contemporâneo como um todo, o sonoridades musicais particularmente são também disparadores importantes de processos de percepção e representação do território.

A geografia vem atuando com a temática da música deste o chamado período moderno e tem em Frobenius (Reynoso, 2006), inspirado profundamente por seu mentor Ratzel, o pioneiro desta área de estudos bem como da etnomusicologia. Também na França, com a produção de Gironcourt nos anos 1920, a temática é abordada de forma pioneira (PANITZ, 2011) chegando-se inclusive à proposição específica de uma disciplina para os estudos geografias da música. No entanto, após essa produção pioneira, ocorre um hiato temporal até os anos 1990 quando os estudos da música no campo da Geografia serão retomados e reavaliados, ganhando status de legitimidade a partir, inicialmente da chamada Escola de Berkeley, da produção francesa e da trabalho do geógrafo brasileiro Joao Batista Ferreira de Mello, e posteriormente ampliando o número de trabalhos consideráveis. Entre os autores centrais desta retomada, destaca-se aqui os trabalhos de Yves Raibaud (2008) e Lily Kong (2009). Kong (2009), a partir do inventário de linhas de pesquisa que, ao longo da história da disciplina no século XX, relacionaram a Geografia à música e do debate teórico- conceitual dessa aproximação, destaca alguns dos pontos centrais para as pesquisas que operam a partir desta interface. Entre eles ressalta-se a música na produção de imagens sobre os

lugares; a possibilidade de compreender a música como um meio de comunicação das experiências ambientais; como conceitos mobilizadores do “sentido de lugar”. Raibaud (2008) publicou um balanço das publicações francesas mais recentes na área da geografia e música em que destacava a possibilidade dos estudos geográficos da música e práticas musicais como indicadores geográficos dos lugares e políticas culturais da música na perspectiva da gestão territorial. Nas palavras do autor “a música aparece como uma realidade cognitiva possível para compreender o espaço das sociedades, inclusive com um princípio de organização territorial” (RAIBAUD, 2008). Nesta perspectiva o artista é portador de uma cultura coletiva e seus significados espaciais estando apto a alterá-los inclusive a partir da música e, por este motivo, capaz de construir o mundo material com ideias e com a linguagem e os objetos musicais. Segundo Raibaud “a música borra os mapas: sua fluidez se adapta à organização em redes, conexões, ramificações”.

Podemos, com a trilha aberta por Kong (2009) e Raibaud (2008) também enriquecer o significado do território, tendo como referência a análise de expressões musicais. Considerando essas experiências como repertórios estéticos de constituintes de significados em imaginários sociais grafados territorialmente. Os próprios conteúdos transmitidos pelas letras em enlace sonoros exprimem um campo estético-visual-corpóreo que reporta necessariamente os territórios socialmente construídos, suas representações e identidades. Ou seja, o que vemos é a música, na qualidade de meio e produto de imaginários culturais, profundamente vinculado às territorialidades (mobilizações simbólicas associadas aos movimentos de afirmação de vivências) como modo de representação e estratégia de afirmação de identidades e possíveis disparadores, inclusive, de novas formas de proposição e organização do território.

Para além do processo de criação e do sistema de comunicação cultural por ele forjado, as formas de difusão e fruição/consumo são também capazes de descortinar caminhos pertinentes da análise geográfica cultural da música. Desta forma, apresenta-se uma seara possível de entendimento geográfico ao envolver mobilizações de pertencimento de seus participantes que vão do campo simbólico das poéticas ao campo material dos festas, e da economia musical abrangendo o conjunto de ações que sustentam a música considerando a relação dos sujeitos sociais e o território na produção da cultura e na construção de identidades.

3 O FUNK E AS FAVELAS NO RIO DE JANEIRO

O funk carioca é um estilo musical original nascido nas favelas do Rio de Janeiro e é hoje um dos gêneros de maior alcance e projeção de público e mercado, tendo alcançado uma relevância indiscutível no cenário da música popular brasileira. Atualmente dispõe de amplo prestígio dentro da indústria musical brasileira, presente no dia a dia da população, filmes e telenovelas, festas, bailes e tendo recentemente alcançado amplas camadas da sociedade, seja nos territórios das grandes ou pequenas cidades e até mesmo em territórios rurais. No entanto, não foi sempre fácil a trajetória do funk enquanto gênero e menos ainda dos sujeitos que produzem e consomem este tipo de música e do conjunto de práticas sociais que o compõem. Ainda hoje há distinções claras dentro do universo do funk que demarcam as diferenças entre as produções que alcançaram o circuito *mainstream* e as que atuam em circuitos considerados menores da indústria musical.

O surgimento dos bailes funk como fenômeno artístico e cultural na cidade do Rio de Janeiro se dá a partir dos anos 1980. Todavia, suas origens estão associadas aos bailes black surgidos nos subúrbios cariocas no final dos anos 1960 e durante os 1970. O circuito dos Bailes Black teve grande relevância na cena cultural dos subúrbios, tendo se disseminado e alcançado grande relevância nos territórios populares cariocas. Este processo de importação de gêneros musicais negros norte americanos – assim como, em paralelo, as experiências do sambarock capitaneadas, entre outros, por Jorge Ben e os Originais do Samba e as experiências da Música Soul brasileira com por exemplo Tim Maia e Cassiano – e sua disseminação em casas de eventos e festas que compunham centralidades espaciais da cultura, portanto podendo ser analisadas sobre diversos aspectos. De um lado, é importante considerar os movimentos constituídos pelas grandes gravadoras ao definir nichos de consumo de música norte-americana como forma de expansão do seu mercado. Por outro, deve-se considerar o fenômeno de apropriação da música black norte americana pelas populações negras e faveladas da cidade do Rio de Janeiro como uma aproximação por afinidades estéticas e culturais das expressões da diáspora negra no mundo contemporâneo. Um exemplo claro é a relevância do chamado “movimento” Black Rio (OLIVEIRA, 2008) cujos bailes reuniam grandes quantidades de jovens negros e pardos nos subúrbios cariocas com seus estilos e estéticas inspiradas na cultura *Black power*.

Embebido por essa cultura de afirmação da identidade negra, o funk, a partir dos anos 1980, se materializava nas festas realizadas nos subúrbios e favelas cariocas com as aparelhagens de som das equipes que tocavam inicialmente as músicas do *Miami base* e variações de conformações

iniciais do hip hop. É necessário destacar que o o Hip Hop surge nos bairros negros da cidade de Nova York e se desenvolve em meio a uma confluência particular de formas culturais negras, latinas e caribenhas segregadas nos guetos e periferias urbanas norte americanas. Também é necessário ter em mente que durante os anos 70 e 80 se inicia um processo de difusão no espaço mundial da cultura negra e periférica por meio da circulação de imagens, filmes, clipes, discos, roupas etc, em que a música tem papel central. Uma vez mundializada¹, essa cultura, ao circular pelo espaço global, passa a ser apropriada por outros grupos periféricos e/ou negros, e com esse movimento se dão os processos de territorialização do hip hop ao redor do mundo. O funk, portanto se apresenta como uma face do processo de territorialização de uma cultura e forma musical estrangeira (OLIVEIRA, 2008), o Hip Hop, que em nossa compreensão passa a ser assimilada, apropriada e modificada a partir de processos de identidade étnica e socioespacial. Durante o período inicial do surgimento do funk no Rio de Janeiro, os principais atores da cena artística eram os DJs, responsáveis pelo conteúdo musical, e os dançarinos. O funk nesse período basicamente se resumia a apresentação de músicas norte americanas e apenas iniciava ainda de maneira tímida a modificar a base originária por meio de *samplers* – técnica musical que consiste na colagem e sobreposição de fonogramas. Assim como a cena do Hip Hop no Rio de Janeiro ou em São Paulo, que se desenvolvem a partir dos anos 1980, o funk também se dá por um processo de territorialização do Hip Hop como elemento da cultura diaspórica negra no contemporâneo. No entanto, o funk passa por caminhos próprios e características singulares que culminam com a conformação de um gênero musical novo, e hoje uma forma cultural original capaz de digerir elementos musicais e culturais presentes nas práticas negras e periféricas historicamente constituídas na cidade do Rio de Janeiro em seu repertório.

Já neste período no final dos anos 1980 o funk era um fenômeno cultural que passava a causar impacto na opinião pública pela dimensão que apresentava, atingindo cerca de 1 milhão de pessoas nos 700 bailes espalhados pela cidade, segundo reportagem do jornal Folha de São Paulo em meados dos anos 1980². Já nesse momento, o funk lançava luz sobre os territórios populares e seus sujeitos por meio de suas práticas culturais, trazendo um novo elemento ao já complexo imaginário

¹ ORTIZ, Renato. "Mundialização e Cultura" Ao separar e distinguir as dimensões técnicas e econômicas das dimensões culturais dentro dos processos de globalização, Ortiz opta por utilizar o termo mundialização no que se refere à cultura. Para o autor é justamente através do cotidiano das pessoas que se dá mundialização a mundialização da cultura e que esta tende a coexistir junto a outras culturas sem a tendência ao aniquilamento das culturas existentes

² VIANNA, Hermano. "Antropólogo estuda a influência do funk sobre os subúrbios cariocas". Folha de São Paulo, São Paulo, 11 mai. 1988. *Comportamento/juventude*.

socioespacial das favelas em relação ao conjunto da cidade do Rio de Janeiro. As práticas musicais, atos artísticos e celebrações, possíveis sobretudo pelos processos de auto-organização por esses sujeitos populares e marcadas por inventividade estética, são ele exemplos das estratégias de luta por direitos e afirmações culturais. Como observado, o caráter de valorização do negro e da favela nesses bailes funk iniciais, constituídos sobre práticas anteriores dos Baile Black cariocas em seu diálogo com a cultura *Black power*, é mediador de significados socioespaciais e representações simbólicas que podem em disputa os imaginários urbanos da cidade do Rio de Janeiro.

Para lançar luz sobre esse tema a partir de mais uma camada possível – a dimensão técnica – é importante observar, seguindo a senda aberta por Villy Cruz (2011), que o funk assim como outras expressões culturais da favela opera no circuito inferior da economia urbana da cidade do Rio de Janeiro. As formas de criação do funk, reprodução e difusão, eminentemente tecnicizado pelas avanços tecnológicos da indústria da música, ofereciam claras barreiras para a consolidação e alcance de suas criações e os localizava em uma posição desigual em relação aos círculos superiores da indústria musical, marcados neste final de século pelo oligopólio das grandes corporações transnacionais que ainda detinham as formas de divisão do trabalho e controle sobre todas as etapas de execução e comercialização das obras. As estratégias de auto-organização, historicamente presentes nos territórios populares urbanos cariocas, permitiu a esses jovens a formação das equipes de som, produtoras e grupos a partir da construção de redes de criação, reprodução difusão consumo (Calenge, 2008) próprias capazes de fomentar uma cena artística inventiva, de amplo alcance e grandes dimensões. O Baile, portanto, desde o surgimento do funk se apresenta como materialização plena da música e conjunto de práticas culturais que compõe o universo funk, seja por sua dimensão simbólica ou seja por sua dimensão objetiva, sendo responsáveis por profundas dinâmicas e experiências territoriais.

Num segundo momento do desenvolvimento do funk, compreendido a partir dos anos 1990, surge o advento da composição de bases próprias com letras em português, indicando um movimento no sentido de constituir um gênero musical próprio, já distinto do estilo originário do Hip-hop e, como aqui se propõe, assimilado e construído a partir de matrizes diaspóricas comuns e vivências territoriais similares, dialogando com uma cultura musical negra brasileira preexistente. Durante este período, os MCs – Mestre de Cerimônias – se destacaram enquanto os personagens centrais dessa fase da expressão funk na cidade em detrimento dos DJs e dançarinos na primeira fase. Com esta mudança se amplificam as possibilidades de construção de

representações socioespaciais e significado acerca dos imaginários urbanos das favelas em sua relação com o conjunto da cidade.

A forma de análise proposta neste trabalho tende a compreender o funk na qualidade de uma expressão local daquilo que alguns intelectuais denominaram Diáspora Negra (Hall, 2003; Gilroy, 2001). Como procuramos sustentar, no entanto, essas matrizes diaspóricas não dizem respeito exclusivamente a uma base sólida e clara das raízes históricas, mas guardariam em suas práticas estéticas e políticas como princípios capazes de inspirar a criação de formas artísticas e culturais de afirmação de identidades plurais. Segundo explica Gilroy, a cultura pop negra norte americana passa a construir, a partir dos anos 1970, um mapa global em que a música necessariamente desponta como forma artística privilegiada para a irradiação de signos e conteúdos:

“Deslocadas de suas condições originais de existência, as trilhas sonoras dessa irradiação musical africano-americana alimentaram uma nova metafísica da negritude elaborada e instituída (...) em outros lugares dentro de territórios clandestinos e alternativos, estruturados em torno de uma cultura expressiva dominada pela música” (GILROY, Paul, 2001, p.175)

O compartilhamento das experiências similares, porém distintas de jovens negros e moradores das periferias das grandes metrópoles ao redor do globo, se fez capaz de constituir as chamadas linguagens diaspóricas ancoradas, como vimos, não necessariamente por laços bem delineados de ancestralidades objetivos, mas sim pelos processos comuns de subalternização a que esses sujeitos são submetidos, em suas dimensões étnicas e territoriais.

É importante ressaltar que, no que diz respeito à formação histórica das representações dos territórios favelados na cidade do Rio de Janeiro, a lógica da carência e da ausência a que esses territórios foram submetidos ao longo do século XX – e que marcaram em grande medida as formas de intervenção pública, por um lado, e o imaginário socioespacial, por outro – certamente tiveram um grande impacto sobre as criações artísticas culturais dos sujeitos de periferia no sentido de impor-lhe dificuldades e limitações. Como exemplifica Jailson de Souza e Silva (2011):

“As explicações centradas nas carências deixam de lado, em primeiro lugar, as inúmeras positivities, inovações e paisagens de favelas existentes; em segundo lugar revelam a representação daqueles territórios plurais como um fenômeno isolado, na/da cidade, e não como parte inerente ao processo de desenvolvimento histórico das metrópoles brasileiras. (...) Com efeito, as percepções baseadas nas ausências pretensas ignoram os aspectos relacionais dos territórios populares e o conjunto da cidade.” (Souza e Silva, 2011, p. 50)

No entanto, apesar de todas as desigualdades vividas pelos moradores de favelas, e por isso mesmo de maneira surpreendente, são de fato os sujeitos dos territórios favelados responsáveis

pela criação e desenvolvimento de algumas das principais manifestações culturais e artísticas existentes na cidade e no país, em especial no que diz respeito à chamada música popular. Não que haja um amplo consenso social sobre a relevância da contribuição dos sujeitos favelados no cenário musical, antes o que vemos é, de modo geral, a estigmatização das construções artísticas a partir de padrões estéticos marcadamente eurocêntricos e a associação dessas criações às práticas criminosas e/ou moralmente promíscuas. Essa realidade vem se repetindo ao longo do século XIX e XX com diversas expressões negras (TINHORAIO, 2008) e de origem nos territórios populares (a fofa, o maxixe, o lundu, o samba, a capoeira, o carnaval) e continua a ocorrer nesse começo de século XXI com os rolezinhos, rodas de rima, graffiti e, como procuraremos demonstrar ao longo do trabalho pesquisa, o funk. Esse gênero não só recebeu pouca atenção pelo conjunto de políticas culturais na cidade do Rio de Janeiro, como vem sofrendo ao longo de sua história uma série de ações discricionárias por parte de agências do Estado e dos meios de comunicação mais conservadores e hoje se vê diante de uma nova onda de ataques por meio de processos de estigmatização midiáticos e criminalização por parte do Estado. Assim como aconteceu com samba e outras expressões artísticas e culturais de matriz africana e originada em territórios populares, o funk sofre desde o seu surgimento até os dias atuais de um conjunto de estigmas que atrela os territórios e suas expressões artísticas à práticas criminosas. Como salienta Adriana Carvalho Lopes (2011), em sua análise das representações geradas pelos textos da mídia a respeito das práticas do funk em seu cruzamento com os imaginários sócioespaciais e os atravessamentos étnico-raciais no contexto específico do surgimento dos chamados arrastões na cidade carioca nos anos 1990:

“É interessante notar como essas notícias sobre os funkeiros – considerados o “novo pânico” ou o “novo medo” do Rio de Janeiro – vieram, muitas vezes, acompanhadas de mapas da cidade, que propunham identificar as favelas de proveniência desses jovens e alertar os leitores sobre quais seriam as ‘áreas de risco’ na cidade e nas praias. (...) parecem tecer uma ‘cartografia do medo’, intrinsecamente relacionada com a racialização dos territórios e das identidades jovens na cidade do Rio de Janeiro” (Lopes, 2011, p. 35)

Neste sentido, o funk carioca, desde sua transformação em gênero original com advento das letras em português assumiu em suas letras uma forte conexão com os territórios de origem e se ocupou em larga medida em produzir conteúdos sobre esses territórios e as ações de seus sujeitos sobre ele. Pode-se se dizer que o funk construiu e constrói ainda hoje um forte conjunto de representações, signos e símbolos capazes de desvelar leituras, interpretações e proposições de

vivências territoriais de seus autores e reconhecimento identitário do público, construções sociais que entram na disputa do processo de construção do imaginário cultural da cidade. Ao analisarmos algumas das letras de funk produzidas ainda nos anos 1990, quando da transformação da matriz do hip hop em funk carioca, percebe-se que a favela exerce papel central nos conteúdos escritos pelos letristas das canções. Descrições dos lugares, das relações e dinâmicas espaciais, reconhecimento de distintas localidades da cena funk, conflitos territoriais são algumas das temáticas presentes nas letras produzidas. A favela portanto é o elemento central do imaginário construído pelos textos do funk e passa a se consolidar como elemento fundamental da identidade desses sujeitos e, como sugerido por Raibaud (2008), a música se comporta como ponto central dos processos de adesão territorial e laços de pertencimento. Vale reforçar que a música nos territórios populares do Rio de Janeiro, como em outras cidades do Brasil, vem desempenhando historicamente essa função de fixação das identidades socioespaciais. Alguns exemplos podem ilustrar essa proposição como a letra do famoso Rap da Felicidade, do MC. Nos detenhamos apenas nos primeiros versos: “Eu só quero é ser feliz / Andar tranquilamente na favela em que eu nasci / É, e poder me orgulhar / de ter a consciência que o pobre tem seu lugar”. Antes de mais nada, e para não deixar qualquer engano, é preciso destacar que não apenas discordamos da leitura simplista de que o trecho “pobre tem o seu lugar” estaria reproduzindo um processo de dominação como entendemos que o conteúdo desta letra caminha no outro sentido. Ou seja, ela não significa que na visão do artista o pobre tem “um lugar” específico na estrutura socioespacial mas sim que os sujeitos populares constroem na favela, apesar de todas as diversidades o “seu lugar”, ponto confluência de todas as vivências, potências e afetividades humanas. Adotando a postura de uma denúncia da violência vivida pelos moradores das favelas, a letra demonstra o território como recurso de laços de pertencimento e identidades. Outro é exemplo emblemático é a música *Endereço dos Bailes* que, como demonstra o inventário toponímico realizados pelos geógrafos Rodrigo Batista Lobato (2018), constrói uma verdadeira cartografia cognitiva das práticas musicais do funk na cidade do Rio de Janeiro. Ao olhar para o conjunto da cidade do Rio de Janeiro, os autores desenvolvem a partir da letra um recorte sobre a cidade a partir do conjunto de territórios populares que apresentam as práticas musicais relevantes do funk. Antes de entrar na exposição dos bailes em si os Mc’s localizam o ponto de partida de sua mirada e apresentam sua percepção da cidade do Rio de Janeiro a partir das favelas. Transcrevemos aqui apenas a primeira estrofe que já apresenta a estrutura textual da letra e matemática que serão repetidas até o fim da música: “No Rio tem mulata e futebol, / Cerveja, chopp gelado, muita praia e muito sol, é... / Tem muito samba,

Fla-Flu no Maracanã, / Mas também tem muito funk rolando até de manhã / Vamos juntar o mulão e botar o pé no baile Dj // Ê ê ê ah! Peço paz para agitar, / Eu agora vou falar o que você quer escutar / Ê ê ê! Se liga que eu quero ver/ O endereço dos bailes eu vou falar pra você//É que de sexta a domingo na Rocinha o morro... “. Esse circuito urbano apresentado como leitura do espaço socialmente construído pelos funkeiros na cidade a partir dos espaços populares é um exemplo de como a favela exerce poder central dentro dos imaginários e identidades urbanas.

É justamente na metade da década de 1990, entre 1994 e 1995, o funk passa pelo seu primeiro grande boom na indústria da música ampliando seu alcance e refletindo um processo de consolidação do gênero. Alguns fatos explicitam esse processo. A já citada música “Endereço dos Bailes”, de autoria dos Mc’s Leonardo e Junior, representa uma mudança de paradigma dentro do universo funk. Esta música é a primeira faixa de funk a sair dos programas e horários específicos na Rádio e passa ser transmitida em todas as grades e programações. A difusão alcançada pela faixa é o início de uma ruptura cultural em que o funk, e com ele seu conjunto de signos, representações e símbolos (em que a favela é um de seus conteúdos centrais) é capaz de ampliar as possibilidades de disputa a partir das representações socioespaciais que incidem sobre os imaginários urbanos. Esta faixa será também responsável pelo primeiro videoclipe realizado com músicas funk, corroborando seu caráter paradigmático para os processos de crescimento e profissionalização deste gênero musical e diversificando as possibilidades estéticas e artísticas com a produção audiovisual. Uma das consequências deste processo de crescimento do funk dentro da indústria musical a partir de seu sucesso de público é a migração do baile funk das favelas, subúrbios e zonas periféricas da cidade do Rio de Janeiro para as zonas centrais e mais abastadas. A proliferação de bailes funk nos bairros da Zona Sul Carioca e outras zonas centrais é um exemplo claro dessa difusão que o funk experiencia (HERSHMANN, 2000) e dos processos de apropriação cultural por parte das elites. Como ocorreu no passado com o samba e o choro, o funk rompe as barreiras sibilinas da favela para ganhar espaço no centro das produções culturais. A partir de 1995 é possível verificar festas funk, para além das favelas e periferias em já ocorriam em casa noturnas em diversos bairros das zonas sul como por exemplo o clube Mourisco em Botafogo, o Circus em São Conrado, a Dipsy no Leblon, o Clube Carioca no Jardim Botânico, além de clubes com festas desse tipo na Tijuca, Meier, Irajá, Niterói. Com seus conteúdos, símbolos e musicalidade o funk e seus modos de existência leva a favela para bairros e localidades considerados centrais na composição da cidade.

Como se pode observar, o funk passa a disputar, a partir de seu emergente sucesso de público, espaços cada vez mais amplos nos chamados circuitos superiores da indústria da música. O sucesso da música "Endereço dos Bailes" vai levar seus autores Mc Junior e Mc Leonardo a assinar um contrato com a gravadora multinacional Sony, chegando a vender 80.000 cópias de discos em menos de dois anos. O funk, a partir de seu sucesso de público e inventividade estética negra e periférica, impõe uma ruptura nos circuitos superiores da indústria da música apesar de todas as dificuldades objetivas provenientes da estrutura dos circuitos inferiores da cultura e das construções de representações espaciais e imaginários urbanos estigmatizantes. Ao final da década de 1990, no entanto, o funk passaria por um momento de fortes ataques criminalizados a suas práticas, perpetrados por parte do Estado – seja com ausência de políticas culturais ou pela repressão policial – por parte da mídia – corroborando os imaginários estigmatizantes e alimentando a tríade funk-favela-criminalidade – e também por parte das esferas superiores da indústria musical – dois anos depois de assinar com a Sony, Mc Leonardo relata³ que as grandes gravadoras pactuaram um acordo para retirada de todos os artistas de funk de suas companhias.

Nos anos 2000, pautado por mudanças drásticas nas técnicas de reprodução e mercados da música no mundo, o funk passa pelo segundo grande boom na indústria musical, volta a se ver alvo de novos processos de estigmatização e criminalizado por grupos conservadores da classe política e sociedade civil e, pela primeira vez, se coloca de frente nas disputas políticas de fato no processo parlamentar que culminaria com a oficialização do funk como Patrimônio Imaterial da Cidade do Rio de Janeiro.

As transformações técnicas ocorridas na indústria da música no começo do século XXI representam possivelmente a mais drástica evolução na história da música gravada acarretando mudanças radicais não só nas formas de reprodução, difusão e consumo como também nas próprias formas de criação artística. Esses novos meios técnicos viriam a redesenhar toda a indústria das grandes companhias multinacionais e sua organização do trabalho que detinham o monopólio dos circuitos superiores da indústria musical e, como consequência, as formas de consumo e distribuição de música passariam alguns anos numa espécie de limbo, alternando entre diferentes modelos, mais ou menos livres, até se estabelecerem nos atuais modelos de consumo pago via streaming. Neste sentido, como demonstra Villycreuz (2011), toda a estrutura dos circuitos superiores e inferiores que constituem as indústrias fonográficas em diversas capitais brasileiras

³ Entrevista realizada para o Le Monde Diplomatique em janeiro de 2011 por Marcelo Salles

são abaladas por essas transformações técnicas, gerando um processo mais amplo de acesso aos equipamentos de produção musical e acarretando na proliferação de estúdios musicais caseiros, produzindo música de forma independente nos mais variados estilos. Como aponta o autor, uma das características centrais dessas microempresas que passam a surgir são as práticas de solidariedade orgânica e mutua cooperação entre os componentes destas pequenas organizações, traços marcantes das práticas do funk que viriam a se acentuar com essas transformações.

Como exemplo das práticas estigmatizantes ocorridas nesse período, é possível citar um fato emblemático ocorrido no ano de 2007: o envio ao Senado Federal de um abaixo-assinado com mais de 20.000 assinaturas da sociedade civil solicitando aos parlamentares que transformassem a prática do funk em ato criminoso e das proibições recorrentes dos bailes por parte da polícia, especial nas favelas com a presença das Unidades de Polícia de Pacificação. Após longas disputas o funk se tornou patrimônio imaterial da cidade do Rio de Janeiro no ano de 2008, depois de longa disputa política cujo resultado foi o reconhecimento simbólico de uma prática que não só sofreu com a ausência de políticas públicas como foi sempre perseguida e criminalizada ao longo de sua existência. Este movimento, fruto de uma articulação entre membros da recém criada APAFUNK (Associação dos profissionais e amigos do funk) e deputados do Partido Socialismo e Liberdade do Rio de Janeiro, ilustra a mudança de postura em parte de artistas do funk no sentido de estabelecer estratégias políticas diretas para realizar as disputas e legitimarem suas práticas. É possível observar aqui a formação de um sentido político claro a partir da complexificação das formas de organização do funk que tem necessariamente na Favela uma de suas pautas as centrais. Essas formas de disputas eminentemente territoriais (ARAÚJO, 2008), para além das formas clássicas que o funk já demonstrara com as já citadas estratégias de celebração e de auto-organização, passam a se acentuar dentro do universo funk e com elas surgem também as formas de estratégias pedagógicas. O Apafunk, assim como outras instituições, passam com este movimento a adicionar outra camada nas formas de apropriação e proposição do território socialmente construído.

Em meio a um contexto de mudanças técnicas, perseguições e disputas políticas, o funk se consolida nos anos 2000 e chega a apresentar, ao final da década, cifras consideravelmente grandes a partir da consolidação e crescimento de suas redes de reprodução, difusão e consumo. Em pesquisa divulgada pela Fundação Getúlio Vargas⁴, realizada entre os anos 2007 e 2008, o mercado

⁴ “Configurações do Mercado Funk no Rio de Janeiro” CPDOC FGV e FGV Opinião, 2009.

do funk movimentou R\$10 milhões por mês, empregando 10 mil pessoas e mobilizando 3 milhões de pessoas. Seja pelas desenvolvimento das formas de auto-organização e celebração, pela dimensão econômica ou pelas conquistas políticas, o funk definitivamente se afirma nos anos 2000 sem deixar de enfrentar fortes estigmas por parte de setores conservadores Estado, da imprensa e da sociedade civil.

No período atual, compreendido a partir dos anos 2010, o funk vem passando por outro *boom* econômico, pautado por uma crescente inclusão digital nos meios técnicos anteriormente citados, marcado por transformações estéticas e comportamentais mas também por um retorno de uma onda conservadora que volta a criminalizá-lo. Atualmente, o funk se consolidou enquanto um estilo musical sólido e amplamente difundido nos mercados nacionais, já tendo alcançado setores do mercado internacional, no entanto, a associação da tríade localidade-prática cultural-violência levada a cabo por setores da grande mídia a partir dos anos 1990, bem como de outros setores formadores de opinião (LOPES, 2011), construíram imaginários sólidos de representações estigmatizantes que ainda hoje se fazem marcantes em amplos grupos sociais, apesar das conquistas políticas alcançada-se da atual expansão de público e projeção de mercado que o gênero dispõe.

É possível destacar que o processo iniciado com as transformações técnicas e nas organizações do trabalho na Indústria da música no começo do século XXI alcançam de forma mais ampla as periferias urbanas em meio a um contexto de facilitando de acesso a bens de consumo incentivados por políticas públicas de inclusão social. É possível perceber também um aspecto importante da temporalidade nas relações entre os círculos superiores e inferiores da economia urbana (SANTOS, 2004) no que diz respeito à diferenças de acesso às inovações técnicas em cada circuito da economia. Os circuitos inferiores, efetivamente, dispõem de uma capacidade reduzida de acesso a novas tecnologias, o que sobreposições de perfis temporais constituintes da indústria da música. No caso estudado verifica-se o mesmo: apesar das transformações técnicas terem ocorrido na primeira metade dos anos 2000 atingindo uma parcela dos praticantes do funk, é somente nos anos no final desta década e no começo dos anos 2010 que as produções musicais do funk oriundas das favelas e periferias urbanas começam a se apropriar de forma mais maciça. Neste sentido, além do movimento de alcance de mercados nacionais, o funk passou por uma ampliação das formas inventivas de criação artística passando a ser incorporado por jovens de outras favelas e periferias urbanas e rompendo inclusive as barreiras do gênero musical. Este movimento resultará no

contexto atual em que o funk apresenta-se sob diversos faces e estilos podendo variar entre uma pluralidade de possibilidades artísticas e estéticas. Além da já mencionada democratização do acesso às inovações técnicas de produção musical, é importante ressaltar as drásticas mudanças nos meios de comunicado digital com o advento e consolidação das mídias sociais e outras formas de difusão de conteúdos digitais em massa. Essas alterações técnicas nos meios comunicacionais promovidas pelas grandes plataformas de comunicação e conteúdos, como Facebook e Youtube, apesar de não serem neutras em seus processos de utilização e manipulação de dados, possibilitou o contato com seu publico de forma menos mediada e controlada.

Passado o período de consolidado ocorrido nos anos 2000, em meio a disputas e conflitos, o funk nos anos 2010 passa por um período de expansão na industria musical chegando a ocupar lugar de centralidade na composição do mercado fonográfico e no campo da musica popular. Um exemplo claro dessa expansão contínua se mostra por exemplo no dado divulgado pela empresa Spotify⁵, as maior plataforma de streaming de musicas na atualidade, que mostra que em 2017 o funk cresceu 276% entre os consumidores do serviço, sendo de cada cinco musicas escutadas no Brasil três de funk. E o crescimento na plataforma aponta para uma expansão mundial do gênero com o total de trinta e cinco artistas nas listas de 200 musicas mais escutadas no mundo.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde seu surgimento e seu desenvolvimento, o funk estabeleceu laços profundos com as territorialidades em que esteve submerso, ou seja, as favelas e periferias da cidade do Rio de Janeiro. Como procuramos mostrar na própria formação história do funk carioca, suas origens remontam a movimentos socioespaciais anteriores relacionados a práticas culturais periféricas, notadamente os bailes black. No entanto, essa característica de inventividade artística dos sujeitos oriundos dos territórios populares na cidade do Rio de Janeiro é uma marca histórica da cultura diaspórica que foi capaz de produzir formas de arte e cultura originais e de grande relevância para o conjunto da sociedade, como ilustra seu exemplo mais claro, o samba – gênero musical negro que chegou a ser alçado ao nível de elemento de identidade nacional. A partir de seu marco inicial com os primeiros registros fonográficos e no subsequente desenvolvimento das formas musicais e culturais do samba urbano e suas variações, que ganha seus contornos definitivos com a chamada

⁵ reportagem da rádio CBN de setembro de 2017 sobre os dados do Funk dentro da plataforma de *streaming* Spotify.

turma do Estácio, a favela (apesar de nunca completamente assumida pelo conjunto da sociedade) passou a desempenhar papéis de protagonismo e mesmo, poderia-se dizer, de vanguarda artística (TINHORÃO, 2008), em especial no campo da música, e que se renovaria por gerações a fio e até os dias de hoje, a despeito da falta de investimento, políticas públicas transformadoras e da perpetuação de representações estigmatizantes.

Por outro lado, e justamente pelos motivos anteriormente descritos, as práticas socioespaciais e artístico-culturais que compõem o funk carioca são marcadas por uma inventividade estética profundamente ligada aos laços de territorialização e marcadas por estratégias políticas eminentemente territoriais (OLIVEIRA, 2008). Apesar de todas as adversidades e opressões simbólicas e materiais, a cena artística do funk continua a se expandir e diversificar mantendo as periferias e as expressões diaspóricas como matrizes importantes. Neste sentido, são os territórios das periferias urbanas das grandes metrópoles, de um modo geral, pólos de inventividade e potências criativas capazes de elaborar novas possibilidades de construção social do território. A renovação e diversidade das expressões da cultura do funk são amostras das capacidades de inventividade em meio aos processos de padronização cultural do capitalismo contemporâneo, demonstradas, sobretudo, pelas capacidades de associação e as redes de convivência dos sujeitos de periferia.

Os conteúdos culturais e artísticos que vêm sendo historicamente produzidos e difundidos por esses sujeitos, fortemente influenciados pelos componentes de matriz africana, constituem saberes não hegemônicos que são transmitidos e passam a influenciar direta ou indiretamente diferentes práticas artísticas e culturais das gerações futuras. Entendemos funk, portanto, como fruto desta linhagem de potência da criação artística, e em especial musical, oriunda de territórios populares de grande relevância para o cenário nacional que, a partir destas vocações históricas citadas, vem a mesclar-se com chamadas expressões culturais da diáspora negra no mundo e termina por ganhar formas musicais próprias e originais em solos cariocas. Este trabalho buscou mostrar, portanto, que assim como a dimensão étnico-racial encontra paralelo entre o hip-hop e o funk carioca enquanto expressões da diáspora negra em escala global, a dimensão espacial parece encontrar paralelo entre os guetos norte-americanos e as favelas cariocas enquanto expressões das territorialidades das periferias no mundo.

Além disso, procuramos mostrar, a partir da análise de alguns elementos centrais do funk na cidade do Rio de Janeiro a partir de uma mirada histórica, como este gênero musical vem

construindo conjuntos relevantes de representações simbólicas e socioespaciais a partir de seus conteúdos, ancoradas por um conjunto de estratégias ligadas diretamente ao território capazes de viabilizar essas práticas artísticas. As estratégias de auto-organização, celebração, afirmação de direitos, ligadas à própria história de luta dos territórios populares cariocas, possibilitaram o surgimento, formação e consolidação deste gênero cujo conjunto de representações e signos vem sendo capaz de colocar em disputa os imaginários urbanos questionando as relações hegemônicas nas dinâmicas centro-periferia. Seja por meio das formas de organização e construção de redes de solidariedade capazes de materializar grandes produções, seja nos bailes funk em si que por meio da celebração do próprio espaço favelado disputam os monopólios culturais da cidade, seja pela dimensão econômica inquestionável que o funk alcançou nos últimos anos, é necessário considerar a relevância deste gênero musical nas disputas pela produção de significados sociais. Sustentamos neste artigo que, ao se projetar à posição de centralidade na indústria da fotografia e na música/cultura popular brasileira, o funk arrasta também para o centro a favela e o corpo negro. Ao estabelecer fissuras entre os circuitos superiores e inferiores da economia da música, este gênero musical veicula conteúdos não hegemônicos capazes de descortinar novas organizações do trabalho e do espaço. O funk, portanto, borra os mapas e cartografias existentes e se mostra capaz de não só interpretar o território socialmente construído como também se apropriar e propor novas formas de configuração do espaço urbano carioca.

4 REFERÊNCIAS

BARBOSA, J. L. A arte de representar como reconhecimento do mundo: O território geográfico, cinema e o imaginário social. *GEOgraphia*, Rio de Janeiro, n.3, p. 69-88, 2000.

_____. *Cultura e Território*. Rio de Janeiro: Lumis Juris, 2017.

CARNEY G. O (org.) *The sounds of people and places: A geography of american music from country to classical and blues to bop*. Lanham: Rowman and Littlefield, 2003

CREUZ, Villy. *Compassos territoriais: os circuitos da economia urbana na música em São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Recife e Goiania*. 2012. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Departamento de Geografia, Universidade de São Paulo. 2012.

DI MÉO, G.; BULÉON, P. *L'espace social*. Lecture géographique des sociétés, Armand Colin, Paris, 2007.

GILROY, Paul. O Atlântico Negro. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001
HALL, Stuart. Da Diáspora: identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003..

HARVEY, David. A Condição Pós-Moderna. São Paulo: Loyola, 1993.

HERSHMAN, Micael. O Funk e o Hip hop invadem a cena. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000)

KONG, Lily. “Música Popular nas Análises Geográficas”. In: CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (orgs). Cinema, Espaço e Música. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

LOPES, Adriana Carvalho. Funk-se que quiser: no batidão negro da cidade carioca. Rio de Janeiro: Bom Texto: FAPERJ, 2011.

MASSEY, Doreen. Pelo espaço: Uma Nova Política da espacialidade. São Paulo: Bertrand Brasil, 2008.

PANITZ, Lucas M. Por uma geografia da música: o espaço geográfico da música Platina. 2011. Tese (Doutorado em Geografia) - Instituto de Geociencias, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.

RAIBAUD, Y. **Comment la musique vient aux territoires**. Bourdeaux : MSHA, 2008.

REYNOSO, C. **Antropología de la música**: De los géneros tribales a la globalización. Volumen I: Teorías de la simplicidad. Buenos Aires: Editorial Sb, 2006.

SANTOS, Milton. “O Dinheiro e o Território”. In: Território, territórios: BECKER, Bertha K. E SANTOS, Milton (Orgs). Rio de Janeiro: Lamparina, 2002.

_____ A Natureza do Espaço. São Paulo: HUCITEC, 2009.

_____ Espaço e método. São Paulo: Edusp, 2012.

_____ O espaço dividido: os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos. São Paulo: Edusp, 2004.

ORTIZ, Renato. Mundialização e Cultura. São Paulo: Brasiliense, 2003.

SOUZA E SILVA, Jailson de. As Formas de ver definem as formas de intervir. Revista Econômica, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 47-57, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. O som dos negros no Brasil - cantos, danças, folguedos: origens. São Paulo: Editora 34, 2008.

VIANNA, Hermano. Antropólogo estuda a influência do funk sobre os subúrbios cariocas. Folha de São Paulo, São Paulo, 11 mai. 1988. *Comportamento/juventude*.