

# Musica e metropoli

## I flussi urbani del funk carioca tra i morro, l'asfalto e il largo di Rio de Janeiro

Maurizia Tinti

### Abstract

Since the 70's, American funk and Miami Bass music genres have been incorporated into the soundscape of Rio de Janeiro. They crossed national boundaries and reached marginal areas of the metropolis – which I call “*morro*” (hills hosting the *favelas*) – where they turned *funk carioca*. Along the 80's and 90's, this new Brazilian music genre has been subject to conflicting processes of commercialization and discrimination. Funk carioca has spread all the way to the city and in the mass media, but at the same time it has been stigmatized as a violent and dangerous borderline culture: it was reaching and endangering the “asphalt” – the way Carioca people refer to the flat areas inhabited by middle and upper social classes. From 2000 on, some social movements claimed acknowledgement of the music genre as a positive carioca feature and cultural expression, organizing funk parties (*bailes funk*) in emblematic public places, such as Largo da Carioca. Considering funk carioca as a fluid which crossed international and national boundaries, this paper's aim is to analyze the “urban flows” it has been drawing in the social and urban texture of Rio. It puts at stake the historical trajectory funk carioca outlined through the *milieus* of *morro*, *asfalto* and *largo*. Hence, the ethnographic and comparative description of *bailes funk* suggests that funk carioca has not undergone a straightforward trajectory, but a synchronic, fluid and dispersive diffusion: it finally reached the *largo*, but it is still present both on *morro* and *asfalto*, where *bailes funk* differ but still coexist.

### INTRODUZIONE

“[‘Songs’ and ‘pieces’...] behave as if they had lives of their own, moving across National boundaries, rivers, mountain, ranges, oceans, across language and culture areas, stimulating one their earliest observers, Wilhelm Tappert, to nominate them as ‘the most indefatigable tourists of the earth’ (Nettl, 2005:113).

Musica e metropoli sono due concetti inseparabili nello studio di molti generi musicali – storici e contemporanei – in particolar modo da quando negli studi etnomusicologici si analizzano le musiche nel loro più ampio tessuto socio-culturale (Nettl, 2005 [or. 1983]). Durante la ricerca sul campo svolta a Rio de Janeiro tra il 2011 e il 2012 sul *funk carioca* è emerso quanto la storia del genere musicale e, ancor più, la percezione e le rappresentazioni che gli abitanti della metropoli ne danno siano intrinsecamente connesse con la simbologia urbana e gli eventi politici carioca<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *Carioca* è l'aggettivo di provenienza relativo alla città di Rio de Janeiro. Diversamente, l'aggettivo di provenienza *fluminense* si riferisce allo Stato di Rio de Janeiro. Il termine *carioca* deriva dalla famiglia linguistica *Tupi*, dove il suffisso *oka* significa “rifugio, nascondiglio, casa”, mentre per la radice *cari* vi sono alcune incertezze. Certo è che l'aggettivo di provenienza è ispirato al fiume, il Rio Carioca, che

Il *funk carioca* [‘fuñki kari’oka] è un genere musicale peculiare di Rio de Janeiro, nato nel momento in cui alcuni ritmi, tecniche e contesti musicali provenienti dagli Stati Uniti si sono sincretizzati con espressioni musicali e culturali brasiliane. Esso ha definito i suoi tratti distintivi nel momento in cui, negli anni Ottanta, è stato segregato nelle favela di Rio de Janeiro, ovvero quando la popolazione di discendenza prevalentemente africana ha scelto il funk come colonna sonora dei momenti di aggregazione e divertimento, nonché come mezzo di diffusione del sentimento di “orgoglio nero” veicolato dai brani soul-funky provenienti dagli States. Negli anni Novanta il funk carioca era oramai divenuto un genere musicale brasiliano, cantato in lingua portoghese e prodotto da numerosi artisti carioca, e cominciò a diffondersi in maniera prorompente anche nelle aree residenziali della città. Uscendo così dalla marginalità, esso è stato coinvolto in una rete di produzione di significati che riguardavano tanto il genere musicale quanto le classi sociali a esso collegate (i *favelados*), nonché le loro aree di residenza (le *favela*). Attorno a esso sono state costruite discorsività polifoniche e pratiche antitetiche che scorrono sull’asse tra la proibizione e il riconoscimento del genere musicale. Infine, le tattiche di riconoscimento che sono oggi promosse da alcuni militanti del movimento musicale e culturale *funk carioca* sono incentrate sull’occupazione di determinate aree urbane, in particolare luoghi pubblici o istituzionali metropolitani.

Nell’analisi del *funk carioca* attraverso i *flussi storici* e i *flussi urbani* che esso – e quindi gli artisti coinvolti nel genere e i partecipanti ai *baile funk* – ha tracciato, mi soffermerò sui cambiamenti e sulle traiettorie che hanno trasformato tale scenario musicale e il suo più ampio contesto urbano, ossia la metropoli brasiliana il cui nome incorpora un flusso per antonomasia: *Rio de Janeiro* (“Fiume di gennaio”). Il funk carioca viene pertanto assunto come un genere musicale fluido, una “*travelling culture*”, ossia “il prodotto, mai finito, di contatti, incontri e fusioni ma anche di conflitti e di resistenze originati dall’interazione tra ciò che ‘risiede’ o è ‘dentro’ (locale) e ciò che viene da ‘fuori’ e ‘passa attraverso’ (globale)” (Clifford, 1999:41-42). Si tratta di un genere musicale “locale”, peculiare della città di Rio de Janeiro, che deve trovare le sue origini nel “globale”; ma ancor più è un genere musicale che si è dislocato all’interno della stessa metropoli, creando tensioni culturali e politiche inerenti alla musica funk e alla società carioca più in generale. Il *morro*, l’*asfalto* e il *largo* costituiscono i tre *milieu* utilizzati per contestualizzare gli avvenimenti storici riguardanti il funk carioca e per caratterizzare i contesti della ricerca sul campo. Dal punto di vista storico, il raggiungimento di ciascun *milieu* da parte del genere musicale e dei promotori e ascoltatori del funk carioca – i *funkeiros* – ha determinato una svolta nella percezione sociale tanto dei luoghi occupati quanto della musica in sé. Infine il mio contributo etnografico intende analizzare i *baile funk* avvenuti nel *morro* – i “*baile di comunità*” o “*baile pago-funk*” al Morro do Pinto –, quelli nell’*asfalto* – i “*baile di gala*” del collettivo Eu Amo Baile Funk – e una manifestazione, fondamentale per la storia del funk carioca, che ha avuto luogo nel *largo*: il Rio Parada Funk.

---

attraversava il nucleo abitativo originario della metropoli e sfociava nella Baia di Guanabara.

La musica e la metropoli dialogano costantemente. Da Rio de Janeiro il funk carioca ha tratto la sua vitalità e peculiarità e, allo stesso tempo, il genere musicale ha contribuito a plasmare la simbologia urbana carioca. I cambiamenti nel “senso dei luoghi” in cui la musica viene ascoltata e in cui i baile funk avvengono, vanno concepiti nella cornice delle pratiche discorsive e delle *policies* che li coinvolgono e che li forgianno. I significati dei luoghi, comprendono “cornici interpretative che abbracciano particolari combinazioni di narrazioni, concetti, ideologie e pratiche di significazione, ciascuna rilevante per un particolare contesto dell’azione sociale” (Borghi, 2006:16). Allo stesso modo intendo analizzare il funk carioca, rintracciando e interpretando i “segni territoriali”, le “traiettorie” e “l’invisibile disegno tattico” (De Certeau, 2001) che esso ha disegnato sul tessuto urbano sul finire e a cavallo del nuovo millennio.

## **FUNK A RIO DE JANEIRO: I MILIEU, LE TATTICHE, I FLUSSI**

Rio de Janeiro comporta diverse suddivisioni amministrative e storiche. La metropoli è innanzitutto ripartita in quattro macro-aree: la Zona Sud e il Centro, che costituiscono principalmente il nucleo commerciale, residenziale e turistico nonché le prime aree abitate della città; la Zona Nord e la Zona Ovest sono le aree sorte nella seconda metà del XX secolo, frutto dell’edilizia abusiva o di particolari pianificazioni urbanistiche dettate dalla necessità di creare dei quartieri popolari marginali al centro cittadino. Oltre alle Regioni Amministrative e alle Subprefetture, la città è poi suddivisa in centosessantadue quartieri (*bairros*), ciascuno dei quali subisce ulteriori ripartizioni determinate, per esempio, dalla collocazione in cima a una collina (*morro*) piuttosto che nei pressi di una strada (*rua*) o viale (*avenida*) di particolare importanza. Ecco quindi che la ripartizione tra *asfalto* e *morro* diventa significativa.

La “Città Meravigliosa”<sup>2</sup> costituisce, in tale prospettiva, un caso eccezionale rispetto alla geografia urbana delle grandi metropoli sud-americane e, probabilmente, mondiali: il suolo metropolitano è completamente cosparso da rilievi collinari che hanno rappresentato una paradigmatica alternativa alla periferia per la costruzione delle abitazioni degli schiavi africani prima e della manodopera a basso reddito in seguito. Le cosiddette “comunità carenti” (*comunidades carentes*), ossia le favela, si alternano così alle zone pianeggianti sottostanti (denominate “*asfalto*”), in cui si trovano, oltre alle abitazioni a alto valore immobiliare, i principali servizi e attività commerciali cittadini. Ciò ha permesso agli abitanti delle favela di rimanere in prossimità dei posti di lavoro e dei principali servizi urbani, e ha determinato la convivenza delle fasce sociali più disagiate con le fasce di medio e alto reddito, in

---

<sup>2</sup> L’espressione “*Cidade Maravilhosa*” è stata coniata dallo scrittore Coelho Neto. Nel 1934, André Filho, ispiratosi alle opere che narravano delle bellezze di Rio de Janeiro, ha composto una *marcha*, ossia un brano utilizzato nelle sfilate carnevalesche dell’anno seguente. La canzone fu registrata dal compositore e dalla cantante Aurora Miranda, sorella della carismatica Carmen, divenendo così un marchio musicale della metropoli. Nel 2010 il brano è stato arrangiato e utilizzato nel video per la candidatura di Rio de Janeiro alle Olimpiadi 2016.

una stessa area e in uno stesso quartiere. Ecco quindi come l'analisi geo-culturale carioca, e quindi la rappresentazione sociale degli spazi urbani, ripropone un modello urbanistico suddiviso orizzontalmente tra Zona Sud e Centro *versus* Zona Nord e Ovest, ma comprende anche la ripartizione verticale fra *morro* e *asfalto*. Per questo motivo Zuenir Ventura (1994) ha definito Rio de Janeiro una “città divisa” (*Cidade Partida*), in cui il *morro* e l'*asfalto* sono antitetici, due *milieu* abitati da collettività differenti, le quali negoziano costantemente l'uso del territorio e la simbologia urbana<sup>3</sup>.



Contrasto tra il *morro* e l'*asfalto* nella Zona Sud: la favela Dona Marta “incastonata” nel *morro* omonimo e la zona residenziale del quartiere Botafogo (tratta dall'archivio personale).

Se consideriamo il funk carioca come un genere musicale nato sui *morro* carioca negli anni Settanta e che è poi sceso nelle aree pianeggianti, invadendo l'*asfalto*, vediamo come esso abbia metaforicamente tracciato una traiettoria nel tessuto urbano, mettendo in discussione le identità legate a ciascun *milieu*. L'occupazione del *largo* già nei primi anni del Duemila ha costituito infine un ulteriore tragitto che aveva il preciso scopo di diffondere ulteriormente il funk carioca tra la società e negli spazi pubblici per ottenere, in questo modo, un riconoscimento istituzionale e sociale. Emerge così “l'invisibile disegno tattico” che vede le pratiche di ascolto e fruizione della musica funk carioca e le azioni degli artisti che la promuovono, come “in grado di trasformare i propri passi in specifiche pratiche organizzatrici” (Di Cori, 2002:144). Così la metropoli deve essere ripensata sulla base dell'uso che ne viene fatto e della percezione spaziale che gli stessi abitanti hanno e costruiscono di essa. L'idea di una città, dice Di Cori (*Ibid.*:141), “all'interno della quale gli abitanti si ingegnano a mettere a punto strategie difensive per opporsi alle costrizioni del reticolato urbano e per riuscire a ritagliarsi spazi di resistenza”.

<sup>3</sup> Nell'ambito degli studi geografici, il concetto di “*milieu*” viene utilizzato per indicare “un insieme di condizioni ambientali, culturali e sociali specifiche che caratterizza un determinato territorio” e, per questo, si definisce “*milieu* locale” una “dotazione di risorse fisiche e culturali che, caratterizzando stabilmente i luoghi di una collettività, ne fonda l'identità” (Borghi, 2008:44-45, nota 7).

Il funk carioca viene analizzato in tale contesto attraverso i concetti di tattica e traiettoria proposti da Michel De Certeau (2001). Egli ha definito le *tattiche* come delle “pratiche di aggiramento” dell’ordine prestabilito da parte delle culture popolari, ossia delle “modalità di volgere a proprio profitto una situazione o sistema” o delle modalità “di fare o disfare il gioco dell’altro, ovvero lo spazio istituito da altri” attraverso delle *strategie* tecnocratiche (*Ibid.*:64). Le tattiche caratterizzano quindi “l’attività, sottile, tenace, resistente, di gruppi che [...] devono districarsi in una rete di forze e di rappresentazioni stabilite” (*Ibid.*:96). Il concetto di *traiettoria* è invece ritenuto inappropriato dallo storico francese per lo studio delle pratiche urbane, in quanto costituisce una metafora del movimento, di una successione diacronica dei *punti* percorsi, distogliendo lo sguardo dalla *figura* che questi punti formano in un luogo che dovrebbe essere pensato come sincronico o acronico (*Ibid.*:71-74).

La discesa dai *morro*, il conseguente raggiungimento dell’*asfalto* e l’occupazione del *largo* costituiscono la traiettoria storica che la musica funk carioca e il suo più ampio contesto culturale hanno delineato diacronicamente. Tuttavia, ciascun momento costituisce una *figura*, un *cronotipo* (Clifford, 1999) vincolato a una struttura temporale propria in cui sono avvenuti determinati cambiamenti socio-culturali e nella percezione spaziale dei rispettivi *milieu*. Ciascuna di queste fasi spazio-temporali ha stabilito una nuova forma di contatto tra gli abitanti di Rio de Janeiro e ha aperto nuove fessure nel tessuto urbano e sociale, rappresentando quindi un “invisibile disegno tattico”. Il termine *flussi* mi è sembrato particolarmente appropriato in tale analisi, in quanto rimanda all’idea della liquidità: la proprietà che permette a determinate sostanze di essere soggette al cambiamento, all’instabilità, al transito e all’attraversamento dei confini. Non si tratta quindi di flussi lineari e regolari, ma piuttosto di una diffusione eterogenea e dilatata nel tempo e nello spazio.

Bauman (2002:VI-VII), benché egli abbia utilizzato tale termine in un senso più ampio di quello che interessa in questo contesto – ossia come metafora della modernità – ha sottolineato l’irregolarità e la facilità di movimento dei fluidi nei seguenti termini: “Essi ‘scorrono’, ‘traboccano’, ‘si spargono’, ‘filtrano’, ‘tracimano’, ‘colano’, ‘gocciolano’, ‘trapelano’; a differenza dei solidi non sono facili da fermare: possono aggirare gli ostacoli, scavalcarli, o ancora infiltrarsi”. Il funk carioca è così nato e poi “colato” dalla cima delle colline (*morro*) e si è “sparso” dapprima nei quartieri benestanti, collocati nelle aree pianeggianti (*asfalto*), quindi per tutta la città, per il Brasile e per il mondo. Così facendo, esso è stato “filtrato” e “assorbito” in una rete di produzione di significati che ha coinvolto l’intera società carioca. Dopodiché esso è riuscito a “aggirare gli ostacoli, scavalcarli” per raggiungere e “infiltrarsi” in luoghi pubblici e socialmente legittimati: il *largo* (piazza pubblica). Vediamo quindi che non si tratta di una traiettoria unilaterale e irreversibile: il funk carioca si è dislocato, ha attraversato confini e valicato barriere simboliche, ma ciò non ha implicato la fine dei baile funk tanto sui *morro* quanto nell’*asfalto*.

## DI BAILE IN BAILE – TRA *MORRO*, *ASFALTO* E *LARGO*

### Prima che il *morro* invadesse l'*asfalto*<sup>4</sup>

Il funk carioca deve essere concepito in primo luogo come espressione della “creatività transnazionale dell’Atlantico nero” e inserito nella “nuova topografia della lealtà e identità” delineata dalla diaspora africana e interconnessa all’Atlantico nero (Gilroy, 1993:16). Esso ebbe origine a Rio de Janeiro negli anni Settanta, periodo in cui la dittatura militare (1964-1985) era ben consolidata e aveva il pieno controllo della società brasiliana. In quegli anni l’immagine del Brasile, in quanto esempio di democrazia razziale e sociale, venne sostituita dalla visione di una nazione frammentata e discriminatoria, con forti accenti sulle differenze di classe, razziali, economiche e geografiche (Lopes, 2011:26). Oltre a ciò, era un periodo di particolare apprezzamento delle espressioni culturali e artistiche straniere, soprattutto statunitensi; così, allo stesso modo in cui le “classi bianche” divoravano tutto ciò che veniva prodotto o consumato dalle “classi bianche europee”, allo stesso modo i giovani afro-brasiliani “divoravano”<sup>5</sup> la produzione artistica di quei giovani che, negli Stati Uniti, condividevano la loro situazione socio-economica: erano neri, poveri e segregati in particolari aree della città, ghetti o favela.

Nel nord del continente, durante gli sconvolgenti anni Sessanta, il soul-funk fu assunto come colonna sonora per il movimento dei diritti civili e dei neri nordamericani (Vianna, 1988:20). Erano gli anni del *Black Power Movement* e dell’*African-American Civil Rights Movement*, ma soprattutto furono anni marcati dall’emergere di nuove sottoculture e di nuovi generi musicali. Cantanti come James Brown, Ray Charles e Sam Cooke invasero le radio statunitensi e il sentimento di orgoglio nero – “*Say it loud, I’m black and I’m proud*” cantava James Brown – cominciò a viaggiare il mondo sulle ali dei mezzi di comunicazione e raggiunsero presto il Brasile. Già nei primi anni Settanta, a Rio de Janeiro, i principi e le cause dei movimenti afro-americani vennero incorporati in una corrente musicale e culturale locale rimasta conosciuta con il nome di “Black Rio”. Fu così che, a partire dal 1976, l’industria discografica brasiliana si interessò alla scena soul-funk e dedicò importanti investimenti nella produzione di artisti nazionali, quali Gerson King Combo, Carlos Dafé, Tony Tornado e Tim Maia (McCann, 2002; Viana, 2010:4).

Anche i locali della Zona Sud diedero ampio spazio alla nuova scena musicale. Il primo locale notturno (*boate*) di Rio de Janeiro a proporre musica funk fu il Canecão, nato nel giugno 1967 e localizzato nel quartiere Botafogo (Zona Sud). Ogni domenica venivano organizzati i *Baile da Pesada*, feste che radunavano migliaia di giovani provenienti da tutti i quartieri carioca, tanto dalla Zona Sud quanto dalla Zona Nord (Vianna, 1988:24). Quando poi la direzione del Canecão

---

<sup>4</sup> Espressione tratta dall’articolo *Geração Uh! Tererê!*, di Cecilia C. E Marcolino K., in *Veja*, São Paulo, 30-01-1995 (Herschmann, 1997:80-81).

<sup>5</sup> Vianna (1988:101) riconduce metaforicamente lo spirito degli anni Settanta a quello del Movimento antropofago promosso da Oswald de Andrade negli anni Venti, per cui vi era la tendenza a “divorare” tutto ciò che è altro, estraneo. Tale interpretazione è poi stata ripresa da Lopes (2011:26).

preferì proporre la Musica Popolare Brasiliana (MPB), i *Baile da Pesada* furono trasferiti in altri club localizzati nella periferia carioca e nella regione fluminense, per cui vennero inventati nomi per le feste (tra le più rinomate, festa “Soul Grand Prix”, festa “Som 2000” o “Cash Box”) che venivano proposte ogni settimana in club diversi, circolando e alternandosi (Macedo, 2003:43). Fu a partire da questa “arrampicata” sui *morro* carioca e dallo spostamento nella periferia fluminense che si ebbe la rottura fra gli artisti che riproponevano il *funk* americano in lingua portoghese, apprezzati e contrattati dalle case discografiche brasiliane, e coloro che diedero vita a un nuovo fenomeno musicale, segregato nei microcosmi marginali della *Cidade Partida*: nelle Zone Nord e Ovest e nei municipi satellite della Grande Rio nacque e si diffuse il “funk carioca”, conosciuto anche come “*montagem*”, “*batidão*”, “*pancadão*” o “*tamborzão*”<sup>6</sup>. Un genere e una scena musicale che, come sostiene Palombini (2009:39), “colloca la cultura musicale di Rio de Janeiro in relazione con la musica nera nordamericana, in una combinazione unica, di riverberi transcontinentali”.

Ciò che contribuì alla produzione artistica fu l’importazione e la conseguente acculturazione di nuovi supporti acustici, delle emergenti tecniche e tecnologie di produzione del suono e di coinvolgenti fenomeni di aggregazione giovanile. Negli anni Settanta e Ottanta si assistette di fatto alla rapida e semplice diffusione di generi musicali attraverso un semplice supporto, il disco, e alla nascita di nuovi modi di utilizzare tali supporti. Il DJ giamaicano Kool-Herc esportò negli USA nuove tecniche, nate nei sobborghi di Kingston, Giamaica, in un momento di fermento creativo che scuoteva la scena reggae. In particolare, il *sound system*: impianti stereo costituiti da decine di casse acustiche e che costituivano il “cuore musicale” delle feste nei sobborghi metropolitani. Tale scenario musicale, che presto prese il nome di “hip hop”, era caratterizzato da feste itineranti (denominate *dancehall*) i cui principali protagonisti erano i DJ. Questi sperimentarono nuove tecniche di suonare i dischi (nacquero il *break* e lo *scratch*) e nuove apparecchiature elettroniche (*sampler* e *drum machines*). A affiancarli vi erano gli MC (da *Master of Ceremony*), ossia coloro che impugnavano il microfono e si impegnavano nell’intonazione di “rap”, canti ritmati e improvvisati su delle basi strumentali, arricchiti da rime e riguardanti temi come la violenza nei ghetti, la politica, il sesso e le droghe (Leal, 2007).

Il *sound system* raggiunse con grande rapidità anche gli impresari musicali di Rio de Janeiro, coloro che si erano appassionati alla scena *black* nordamericana e che presto racimolarono i soldi necessari per costruirsi i propri apparati sonori e sperimentare le nuove tecniche di produzione musicale: nacquero le *equipe de som*<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Il termine “*montagem*” fa riferimento al “mixaggio” di ritmi e melodie prodotte dai DJ con l’ausilio di una batteria elettronica. Gli ultimi tre termini fanno invece riferimento al ritmo, quindi la “battuta” (in portoghese, *batida* o *pancada*) dei tamburi (*tambores*), fortemente marcata e oggi prodotta da supporti elettronici quali le *drum machines* importate in Brasile assieme al Miami Bass. La desinenza “-ão” è invece un suffisso accrescitivo corrispondente all’italiano “-one”.

<sup>7</sup> Questi imponenti impianti acustici non si limitavano all’organizzazione e all’intrattenimento nei fine settimana carioca, ma cominciarono anche a registrare i propri dischi “di equipe”. Tra questi si possono ricordare l’*LP Soul Grand Prix*, lanciato nel 1976, che ottenne il Disco d’Oro per aver venduto oltre le 100 mila copie, e il *Dynamic Soul* della Black Power ed l’*LP Furacão 2000*.

(Vianna, 1988:35-40). Le “equipe del suono” si diffusero quando i frequentatori più assidui dei *Baile da Pesada* iniziarono a imitarli: compravano semplici apparecchiature e si proponevano per animare i piccoli club di periferia a ritmo di soul-funk. Tutto ciò non era però affatto semplice: i *discos de balanço* – espressione con cui venivano chiamati all’epoca i dischi funk nordamericani e che potrebbe essere tradotta con “dischi per dondolare, per ballare” – erano estremamente rari e costosi a Rio e le apparecchiature erano molto costose: la grandezza e la fama di una *equipe* dipendevano dal numero e dalla dimensione dell’impianto di casse acustiche. Gli anni 1974-1976 costituivano tuttavia l’epoca d’oro dei baile, e la possibilità di emergere per gli MC, i DJ e i proprietari di equipe del suono era plausibile. Molti risolsero quindi il problema creando nuove forme clandestine di produzione e diffusione della musica funk carioca, come lo scambio informale di dischi (Vianna, 1988:24-26), e ricorsero ai finanziamenti di familiari e amici, ma soprattutto dei leader del traffico urbano di armi e droga. Luís, ex Dj che ho avuto l’opportunità di intervistare, mi ha spiegato che per produrre dei brani funk e per montare un proprio *sound system*, era necessario possedere un certo capitale che molti abitanti nelle favela non possedevano. Non potendo contare sulle principali case discografiche, i cantanti ricorrevano quindi alla criminalità organizzata; in cambio, gli artisti si impegnavano a partecipare alle feste dei trafficanti e a comporre canzoni che gli rendessero omaggio (*funk proibidão*). Spesso gli stessi capi delle fazioni diventavano loro stessi MC e è noto che fossero loro a finanziare i baile funk nelle favela<sup>8</sup>.

Negli anni Settanta e Ottanta si diffusero in tutta Rio de Janeiro il soul-funk, la febbre del sabato sera e la *disco music*, nonché la nascente musica hip hop. “Questo fu un movimento raro: la Zona Sud e la Zona Nord stavano danzando la stessa musica”, ha commentato Vianna (1988:30-31). Tuttavia vi erano profonde differenze tra le due macro-aree: da un lato, vi erano i baile nei locali notturni dell’*asfalto*, i quali proponevano i dischi provenienti dagli Stati Uniti (hip hop e *dance music*) e l’emergente rock brasiliano; dall’altro, sui *morro* e nella periferia, i giovani carioca frequentavano i “baile di comunità” (*baile de comunidade*) promossi dalle equipe del suono e dedicati al funk statunitense e al nascente funk carioca. In quegli anni, le due realtà rimasero nettamente separate, dal punto di vista fisico, politico, ma anche culturale: i residenti nell’*asfalto* poco sapevano delle realtà socio-culturali dei *morro* carioca (Facina, 2009:3). A diffondere e creare un immaginario concreto dei *baile de comunidade* nella società carioca è stata principalmente la stampa locale e, in particolare, un reportage pubblicato da Lena Frias nel 1976 dal titolo “Black Rio: l’orgoglio (importato) dell’essere nero in Brasile”, in cui venivano sollevati le questioni del colonialismo culturale, del razzismo e della segregazione urbana<sup>9</sup>.

Questa pubblicazione sembra aver creato non pochi problemi ai promotori del nascente movimento musicale e culturale carioca (Vianna, 1988:27-28), ma allo stesso tempo diffuse la fama dei baile di comunità nel territorio fluminense: le

<sup>8</sup> Intervista a Luís, Morro do Pinto, Rio de Janeiro, 13 marzo 2012.

<sup>9</sup> *Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil*. Lena Frias. In *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 17-07-1976, pp. 1 e 4-6. Tratto da <[http://festablax.multiply.com/photos/album/24/Materia\\_Black\\_Rio\\_de\\_Lena\\_Frias\\_-\\_Jornal\\_do\\_Brasil\\_170776\\_](http://festablax.multiply.com/photos/album/24/Materia_Black_Rio_de_Lena_Frias_-_Jornal_do_Brasil_170776_)> [consultato il 12-07-2012].



principali riviste di musica e cultura si interessarono alla scena funk carioca e le case discografiche scoprirono un mercato vergine. Data la proliferata propagazione di informazioni riguardanti il movimento di orgoglio nero brasiliano, il regime militare non rimase passivo: temendo una presa di potere da parte dei militanti *black*, i comandanti assegnarono al Dipartimento di Ordine Politico e Sociale (*DOPS*) il compito di reprimere la produzione artistica e l'organizzazione dei *black parties*. Molti artisti erano attesi fuori dalle feste, dove venivano perquisiti, quando non catturati e torturati, mentre le feste venivano interdette e chiuse<sup>10</sup> (Essinger, 2005; Vianna, 1988). Da quel momento, la presenza delle forze dell'ordine fuori dalle feste, e soprattutto dai baile funk, divenne assidua e emblematica.

### **Il funk scende dal *morro***

L'immagine della musica funk carioca che “tracima e cola” dalle colline metropolitane è stata utilizzata per rappresentare una serie di fenomeni che hanno coinvolto il funk carioca a partire dagli anni Novanta, quando fu aperto un varco che liberò il funk carioca dalla segregazione nelle favela e nelle aree periferiche. Innanzitutto si ebbe il contatto dei giovani *playboy* (residenti nell'*asfalto*) con i *mano* (giovani *favelados*) all'interno dei baile funk. Attraverso i numerosi reportage che seguirono quello di Lena Frias, i giovani appartenenti alle classi sociali medio-alte vennero a conoscenza e si incuriosirono per quei luoghi di aggregazione e divertimento che i baile funk costituivano per i loro coetanei delle classi meno abbienti e si “arrampicarono” sui *morro* carioca. Nei primi mesi del 1995, “l'approssimazione della gioventù dell'*asfalto* al mondo funk era già una realtà – e una delle più vistose, difficili da negare”, ha commentato lo storico del funk carioca Silvio Essinger (2005:134). Tutto questo fino a quando alcuni episodi di eccessiva violenza nei baile funk di periferia hanno impedito alla “gioventù dorata” dell'*asfalto* di continuare a frequentare i baile di comunità, e le politiche repressive del fenomeno musicale cominciarono a essere applicate anche nell'*asfalto*.

Di fatto, gli anni Novanta costituirono un momento critico e paradigmatico della storia di Rio de Janeiro. Gli incessanti episodi di violenza che sconvolgevano la quiete pubblica e la massiccia occupazione degli spazi pubblici da parte delle forze dell'ordine modificarono la percezione e la simbologia urbana carioca. Rio de Janeiro non era più considerata una “città meravigliosa” e non più solo una “città divisa” (Ventura, 1994). Essa divenne soprattutto, nella percezione e nella memoria collettiva, brasiliana e internazionale, la “città della paura” (*Cidade do Medo*; cfr. Borges, 2006 e Velho, 2006). In particolare, gli episodi degli *arrastão*<sup>11</sup> nel 1992 e

<sup>10</sup> *O movimento Black Rio: desarmado e perigoso*. In *Rock Brasileiro*, Novembre 1987. Tratto da <<http://super.abril.com.br/cultura/movimento-black-rio-desarmado-perigoso-445240.shtml>> [consultato il 12-07-2012].

<sup>11</sup> Il termine “*arrastão*” (dal verbo “*arrastar*”; plurale: “*arrastões*”), significa “trascinare, tirare con violenza”. Sul dizionario portoghese Aulete si legge che il termine, nel linguaggio popolare, indica “un'azione realizzata da un gruppo di persone disposte in fila che si danno le mani o si prendono per braccio e avanzano sulla folla o moltitudine di persone per disperderle”. Dopo gli episodi del 1992-1993, il termine designa nello specifico “un tipo di assalto realizzato da un gruppo numeroso di

1993, ossia la discesa dai *morro* di consistenti gruppi di *favelados* e *funkeiros* verso i luoghi di socialità delle classi benestanti (le spiagge della Zona Sud), hanno dato inizio a una molteplicità di dibattiti e costruzioni retoriche riguardanti tanto la criminalità, la violenza e la legittimità di nuove politiche per la sicurezza pubblica, quanto il funk carioca. E ancora, nel 1993, a breve distanza l'uno dall'altro, avvennero i massacri di alcuni bambini di strada accampati vicino alla chiesa della Candelária (Centro) e quello alla favela Vigário Geral (Zona Nord) a opera delle forze dell'ordine<sup>12</sup> (Ventura, 1994:66). La cronaca sensazionalistica di quegli anni contribuì a creare una nuova mappa percettiva della città, fondata sulla paura e sull'attribuzione di colpa contro determinati attori e classi sociali. Le favela erano rappresentate come le principali aree di pericolo della città, il covo dei criminali e dei banditi, ma anche la culla del funk e dei *funkeiros* – il pubblico che partecipa ai baile funk e gli artisti appartenenti a tale scena musicale, provenienti in prevalenza dalle favela - considerati come i “nemici pubblici numero uno” della società civile e del progetto politico promotore della sicurezza pubblica (Lopes, 2011:41 e Herschmann, 1997:181). I *funkeiros* erano accusati di complicità con il “crimine organizzato” e di essere la causa di problemi sociali come la gravidanza precoce delle adolescenti, la diffusione del virus HIV tra i giovani, ecc. (Lopes, 2011:50).

Molti sociologi e antropologi carioca hanno dato invece un'altra interpretazione degli *arrastão*: si trattava piuttosto della discesa di alcuni gruppi di giovani provenienti dai *morro* e della riproduzione nell'*asfalto* dei cosiddetti “baile di corridoio”. In tali baile funk si manifestavano di fatto episodi violenti, ma rappresentavano anche i contesti in cui avvenivano particolari dinamiche legate al mondo giovanile e alle classi povere e nere carioca, quali la costruzione di identità e particolari forme di aggregazione (Herschmann, 2000:149 e Vianna, 2006:4). I *baile de corredor* o *baile de embate* o *baile de briga* (baile “di corridoio”, “di combattimento”, “di rissa”) erano feste in cui veniva enfatizzato lo scontro tra gruppi avversari, spesso costituiti dai trafficanti e appartenenti a comandi rivali. Nel gergo carioca, queste *gang* sono denominate *galeras*, definite da Mattos (2006:33) come “gruppi di giovani delle classi popolari che si identificano con il locale di residenza, quartiere o favela, e si organizzano attorno a patti di amicizia e rivalità”. La struttura dei baile di corridoio prevedeva quindi la presenza di due gruppi, denominati Lato A e Lato B, rivali tra loro, che si affrontavano sulla pista da ballo. A separarli vi era appunto un corridoio occupato dalle guardie di sicurezza e in cui avvenivano effettivamente il contatto e la lotta a mani nude (Arce, 1997: 158-159; Mattos, 2006; Ventura, 1994:118-123).

---

delinquenti che avanza rapidamente in mezzo a una grande concentrazione di persone”.

<sup>12</sup> Il primo *arrastão* avvenne, nei pressi dello scoglio denominato Arpoador, a Copacabana, il 18 ottobre 1992. Il secondo, avvenuto il 12 ottobre 1993, fu di dimensioni ben maggiori: scoppiarono risse violente lungo tutta la spiaggia di Copacabana, il Posto 8 di Ipanema (un'area della spiaggia nei pressi della vedetta 8 dei bagnini) e sulla lontana spiaggia di Icarai (a Niterói, città collocata sul versante est Baia di Guanabara, di fronte a Rio). Il massacro della Candelária ebbe luogo il 23 luglio 1993, mentre la “carneficina di Vigário Geral” avvenne la notte tra il 28 ed il 29 agosto 1993.



Baile de corredor (tratta da Essinger, 2005)

Alcune testimonianze raccolte sul campo hanno confermato l'aggressività riscontrata in tali baile<sup>13</sup>. Paulo, un ragazzo carioca, mi ha confessato di aver partecipato varie volte ai *baile de corredor* nei locali della Zona Nord. Ha narrato che, sebbene le armi fossero lasciate fuori dai baile attraverso appositi controlli con i metal-detector, vi era il rischio di rimanere gravemente feriti nella lotta: gli scontri erano davvero violenti, comportando pugni e calci ai reni e, anche se non era permesso, al volto, e spesso erano introdotti furtivamente piccoli strumenti casalinghi da taglio. Anche Luís, abitante del Morro do Pinto (quartiere Santo Cristo, Centro) nonché DJ ai baile funk del quartiere, ricorda che gli anni Novanta costituirono un momento tragico della storia del funk carioca, allora direttamente collegato con la criminalità e la violenza urbana. Durante l'intervista rilasciatami, ha affermato che nel momento in cui il funk carioca ha risalito i *morro*, le aree urbane più povere si stavano suddividendo tra i comandi dei trafficanti di armi e droga, quindi fra gang rivali che si scontravano continuamente in conflitti armati per l'acquisizione di nuovi territori da controllare. Quando aveva vent'anni, nei baile funk della zona avvenivano frequenti risse tra gli abitanti del quartiere Santo Cristo e quelli del São Carlos e le rispettive comunità. Inoltre vi erano gli stessi poliziotti che, fuori dai baile, fermavano i giovani funkeiros, magari in viottoli e angoli oscuri, e li malmenavano. Per questo l'attempato DJ ha affermato, riferendosi agli anni Novanta, che "il funk fu un movimento che ha influenzato le fazioni" e che era molto violento.

Di fatto, nei baile di corridoio avvenne la morte di centinaia di giovani frequentatori e ne conseguì la progressiva preoccupazione da parte degli organizzatori dei baile e degli organi statali (Medeiros, 2006:61-67). Alcuni proprietari delle equipe del suono che organizzavano i combattimenti furono arrestati e puniti con l'accusa di fare apologia del crimine, di corruzione di minori e falsità ideologica (Essinger,

<sup>13</sup> Conversazione con Paulo, Santa Teresa, Rio de Janeiro, 03 dicembre 2011 e intervista a Luís, Morro do Pinto, Rio de Janeiro, 13 marzo 2012.

2005:193-194). Ma vi furono anche alcuni promotori di baile funk che tentarono di porre fine ai massacri dei baile di corridoio. L'*equipe de som* Furacão 2000, per esempio, cominciò a promuovere baile funk denominati *Festivals das Galeras* (“[i] festival dei gruppi”), in cui la violenza era canalizzata in coreografie che permettevano di mettere in scena la rivalità senza che si manifestasse sotto forma di lotte fisiche brutali. Da quel momento i baile di combattimento cominciarono a svanire e già nel periodo della mia ricerca sul campo non venivano più organizzati ormai da tempo, rimanendo vivi solo nella memoria degli anni Ottanta e Novanta.

Ma l'immagine del funk che traccina dai *morro* carioca è collegato anche alla progressiva attenzione posta dai mass media al fenomeno musicale e culturale, i quali, oltre a stigmatizzarlo, gli diedero ampio spazio d'espressione (Essinger, 2005 e Palombini, 2009). Il funk carioca, a partire dagli anni Novanta, cominciò di fatto a assumere caratteristiche più definite e divenne un prodotto culturale carioca, per cui i programmi televisivi e la produzione cinematografica nazionale gli concessero sempre più visibilità. L'influenza del rap nordamericano, e in particolare del Miami Bass, divenne preponderante; tuttavia i brani ascoltati alla radio e alle feste non erano più in lingua inglese, e cominciarono a essere trasmessi quelli composti in lingua portoghese e, ancor più, nel gergo diffuso tra i giovani carioca. Ebbe luogo quel processo che è stato definito “brasilianizzazione” del funk (“*abrasileiramento do funk*”). Il successo e la diffusione dei baile, e soprattutto dei *festivals das galeras* – in cui l'identità di questa “galera” era determinata dai luoghi in cui avvenivano e non più dall'appartenenza a un determinato gruppo criminale – fecero sì che il funk carioca ottenesse un'attenzione particolare da parte dei giovani musicisti emergenti. Ai margini delle *major* discografiche, che non prestavano attenzione al genere musicale, nacquero e si moltiplicarono piccole etichette discografiche legate alle principali *equipe de som* della città, come la Link Record di DJ Marlboro e la Furacão 2000 di Rômulo Costa. La prorompente commercializzazione del funk carioca (“*comercialização do funk*”) permise infine il consolidamento di un altro processo, denominato “glamourizzazione” (“*glamourização do funk*”), per cui il funk cominciò a diffondersi anche nell'*asfalto* divenendo moda anche tra i giovani della Zona Sud. (Essinger, 2005; Facina, 2009; Herschmann, 1997; Lopes, 2011). Fu così che il paesaggio sonoro di Rio de Janeiro venne arricchito dal ritmo inconfondibile del funk carioca.

### **Nuovi luoghi di rivendicazione e riconoscimento – l'Alerj e il Largo da Carioca**

La questione della violenza e della criminalità a Rio de Janeiro divennero, a partire dagli anni Novanta, il punto principale nell'ordine del giorno del governo statale e federale, legittimando gli interventi militari in certe aree della città. Il principale problema che metteva in allerta era il fatto che tale violenza non era più relegata alle aree marginali della città, bensì essa stava scendendo dai *morro* e si stava diffondendo nell'*asfalto*, in tutti i quartieri residenziali e delle classe medio-alte della metropoli. In occasione del RIO-92, o ECO-92 – una conferenza internazionale dell'ONU sull'ambiente tenutasi a Rio de Janeiro nel giugno 1992 – il governo di Rio de Janeiro

si pose maggiormente il problema di trovare una soluzione rapida e efficace per garantire la sicurezza e l'ordine pubblico, per mostrare allo sguardo internazionale una città splendente, meravigliosa e pulita. Per questo furono promosse delle *policy* “di pulizia” (*políticas de limpeza*) attraverso le quali, oltre a eliminare e nascondere il degrado urbano della periferia, si cercava di ripulire la società da elementi e figure “sconvenienti”, tra cui i violenti *funkeiros*. Tra queste vi furono le cosiddette “Operazioni Rio I e Rio II” (*Operações Rio I e Rio II*), con le quali alcuni gruppi militari specializzati, come il *Bope* e lo *Choque*<sup>14</sup> furono incaricati di riportare l'ordine nella capitale brasiliana. Le truppe armate invasero ogni angolo della città e rastrellarono le favela più minacciose con metodi non proprio leciti (Borges, 2006). Infine, si discusse della necessità di delegare le questioni relative al funk carioca alla Segreteria per la Sicurezza Pubblica (*SESEG*), varando leggi che avessero lo scopo di regolamentare i baile e incentivare la lotta al crimine organizzato<sup>15</sup>.

Il nuovo millennio fu poi caratterizzato da un'altra serie di politiche, definite di “pacificazione” (*pacificação*) delle favela, atte a installare le Unità di Polizia Pacificatrice (*UPP*) in alcune aree critiche della città caratterizzate dalla presenza armata di narcotrafficienti e delle milizie militari<sup>16</sup>. Si tratta di un nuovo modello atto a promuovere la sicurezza pubblica che fu pensato in vista dei grandi eventi che Rio de Janeiro si preparava a ospitare: il festival musicale Rock'n'Rio a novembre 2011, emigrato da anni in Europa e finalmente di ritorno nella città natale; a giugno 2012, il Rio +20, una conferenza mondiale organizzata dall'Onu per riepilogare i cambiamenti ambientali occorsi dal primo incontro avvenuto vent'anni prima, l'Eco Rio; la Giornata Mondiale della Gioventù e la Coppa delle Confederazioni a giugno 2013; i Mondiali di calcio nel 2014 e le Olimpiadi nel 2016. Un modello di sicurezza “nuovo” perché incentrato sulla “interazione e cooperazione tra la popolazione residente e la polizia” e deciso a portare, una volta per tutte, “la pace nella comunità”, come ha dichiarato il segretario della Sicurezza, José Mariano Beltrame (Cunha e Mello, 2011:372-373). Di nuovo, la scena musicale del funk carioca ha subito le conseguenze di tali politiche di pacificazione, per cui uno dei primi provvedimenti a seguito dell'invasione dei militari in una favela è la chiusura dei baile funk, ritenuti luoghi di spaccio di droga e armi da parte dei criminali insediatisi nella comunità,

---

<sup>14</sup> Il *Bope* (*Batalhão de Operações Policiais Especiais*) e il Battaglione dello Shock (*Batalhão de Choque*) sono due suddivisioni della Polizia Militare di Rio de Janeiro (*PMERJ*) addestrati per specifiche azioni strategiche e di intervento e, perciò, indipendenti dal più vasto corpo militare. Forniti di carri armati, elicotteri e armi da guerra, e dotati di specifiche competenze di assalto e incursione nelle favela carioca, a essi spetta il compito di entrare nelle aree urbane controllate dai gruppi di narcotrafficienti. In un secondo momento, quando l'area è sotto il controllo delle forze militari, i soldati vengono sostituiti dagli agenti della *PMERJ* e delle *UPP*. Cfr. Borges, 2006 e Cunha e Mello, 2011.

<sup>15</sup> In realtà il dibattito giuridico inerente al funk carioca ha sempre comportato l'alternanza di leggi e proposte di legge che volevano proibirlo, le une, e riconoscerlo in quanto “cultura popolare”, le altre. Essendo il dibattito particolarmente complesso, rimando per approfondimenti a Martins, 2006.

<sup>16</sup> La prima favela ad ospitare la *UPP* fu Santa Marta, collocata nel quartiere Botafogo (Zona Sud), a dicembre 2008. Ne conseguì la “pacificazione” delle più violente aree marginali e di quelle in prossimità delle principali attrazioni turistiche: lo stadio di calcio “Maracanã”, le spiagge della Zona Sud (Copacabana, Ipanema ecc.) e il quartiere notturno della Lapa. Entro il 2014 è in previsione l'instaurazione di oltre 40 *UPP* in tutta Rio de Janeiro. Cfr. Cunha e Mello, 2001.

nonché contesti di spiccata violenza e promiscuità. Oltre a ciò, nel 2010 cinque MC sono stati incarcerati con l'accusa di apologia del crimine e della violenza, e quindi di complicità con la criminalità organizzata<sup>17</sup>.

Diventa quindi evidente come, nel nuovo millennio, è ancora in atto quel processo contrastante per cui da un lato il funk carioca viene accusato di essere il responsabile di delitti e crimini, nonché di promuovere comportamenti “anti-etici” come il sesso facile e i comportamenti trasgressivi dei giovani; dall'altro, il genere musicale continua a infiltrarsi in ogni campo della società e della produzione culturale carioca. Una ricerca realizzata dalla Fundação Getúlio Vargas (FGV) relativa al circolo economico prodotto dalla scena musica funk, ha dimostrato che il genere musicale ha mobilitato quasi cinque milioni di euro al mese nell'intero Stato di Rio de Janeiro tra il 2007 e il 2008, garantiti dalla realizzazione di circa novecento baile funk ogni fine settimana<sup>18</sup>. Da ciò è scaturita la necessità di mantenere attiva e viva la scena musicale funk carioca, sia da un punto di vista economico che culturale: milioni di persone frequentano i baile funk ogni fine settimana e propongono il *batidão* alle feste private e nei locali notturni. Sulla base di ciò si mobilitò il contrattacco degli artisti funk carioca e di alcune persone che ne hanno preso a cuore la causa – da giudici a giornalisti, da giovani militanti a politici, a studenti di antropologia, giurisprudenza e comunicazione. Essi si diedero lo scopo di combattere la discriminazione razziale, ottenere il riconoscimento ufficiale del genere musicale in quanto tratto culturale carioca e, infine, rivendicare il rispetto di alcuni diritti come la libertà di espressione, la libertà di associazione e riunione e il riconoscimento legale degli artisti funk in quanto categoria di lavoratori. Come ha affermato Mc Leonardo durante un'intervista rilasciatami, “oggi il funk non è solo cultura, ma è la principale cultura, è la maggior cultura. Esso si trova in tutte le feste!” e quindi è considerato “la colonna sonora della città”<sup>19</sup>. Tutte le accuse e i provvedimenti perpetuati dagli organi statali e dai mezzi di comunicazione contrari ai baile dovevano cessare.

La scena funk carioca è divenuta in questo modo anche il luogo di un movimento politico di lotta contro la criminalizzazione delle favela e la rivendicazione dei diritti tanto dei *favelados* quanto dei *funkeiros*. I militanti del movimento tentarono in particolare di riscattare quello stigma che gli era stato attribuito dandogli un nuovo significato: essi sono sì *favelados* e *funkeiros*, ma non per questo sono criminali, nemici della società. Alcuni artisti si sono impegnati a “coscientizzare le masse”<sup>20</sup> – ossia a diffondere tra la gente questi valori e ideali – e a

---

<sup>17</sup> MC's Frank, Tikão, Smith e Galo são presos por apologia ao crime. In JBWiki, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 16-12-2010. Tratto da <[http://www.brasilwiki.com.br/noticia.php?id\\_noticia=37875](http://www.brasilwiki.com.br/noticia.php?id_noticia=37875)> [consultato il 29-06-2012].

<sup>18</sup> Funk movimenta R\$ 10 milhões por mês só no Rio de Janeiro, diz estudo. Folha Online, São Paulo, 20-01-2009. La ricerca ha tenuto conto di tutti gli agenti che traggono profitto dalla realizzazione di feste e baile funk: DJ, MC, *equipe de som* e i venditori ambulanti che sostano vicini alle entrate.

<sup>19</sup> Intervista a Mc Leonardo e Guilherme, Castelo, Rio de Janeiro, 8 novembre 2011.

<sup>20</sup> “*Conscientizar o povo*” è un'espressione che ricorre con frequenza in alcuni brani funk carioca e nelle discorsività di tali attori sociali e dei militanti dei movimenti sociali più in generale. Significa “svegliare le menti” assopite, dare una rappresentazione della realtà e della vita nelle favela da parte di chi ci vive e subisce forme di discriminazione razziale.

innalzare la bandiera del funk carioca scrivendo testi di “funk cosciente” (*funk consciente*), che presero l’aspetto di veri e propri rap, rimati e scanditi ritmicamente, incentrati sul proposito di denuncia e rivendicazione proprio dei rap nordamericani. Attraverso di essi, gli MC cercarono di differenziarsi da quelle versioni del funk che venivano accusate di apologia del crimine e del sesso, ossia il *funk proibidão* e il *funk putaria*. Alcuni di essi si sono poi riuniti in collettivi e associazioni, come l’Eu Amo Baile Funk e l’APAFunk, i quali hanno inscenato delle tattiche per aggirare gli spazi adibiti all’ascolto musicale e, ancor più, la significazione urbana che circoscrive a determinate aree certe classi sociali, tratti culturali e rappresentazioni peculiari.

L’Eu Amo Baile Funk (“io amo [il] baile funk”) è un collettivo di giovani *funkeiros* che, a partire dai primi anni del 2000 e guidato dal giovane militante Mateus Aragão, ha ideato un progetto di diffusione del ritmo funk carioca in tutte le aree della città, soprattutto quelle irraggiungibili dai *funkeiros*, promuovendo mensilmente degli eventi omonimi. Si tratta in particolar modo di auditorium, musei, rinomati locali notturni o discoteche localizzate nell’*asfalto*, senza però dimenticare il luogo di origine dei baile funk, la favela ora occupate dalle UPP, dove sono state promosse delle serate intitolate “Estate alla favela” (*Verão no morro*)<sup>21</sup>. In questo modo è stata disegnata una nuova e più ampia traiettoria urbana che non solo ha contribuito a portare il funk carioca in luoghi pubblici e “ufficiali”, ma che ha anche attribuito ai *baile de comunidade* una nuova immagine: da qui i “baile di gala”, rispettosi degli ordinamenti municipali sulla sicurezza e ben lontani dalla percezione collettiva dei baile in quanto luoghi di violenza e criminalità. L’APAFunk – Associazione dei Professionisti e Amici del Funk –, coordinata da MC Leonardo e MC Mano Teko, è un altro gruppo attivo per il riconoscimento del funk carioca e la difesa degli attori sociali coinvolti nella scena musicale. Affiancati da alcuni professionisti in campo giuridico, essi si sono attivati in difesa di quegli artisti arrestati e incarcerati per il reato di apologia. La loro principale attività avviene per strada e nelle piazze, articolando delle manifestazioni pubbliche attraverso concerti, baile funk, assemblee e *rodas de funk*<sup>22</sup>. L’azione più eclatante dell’associazione è stata tuttavia il dirigersi all’Assemblea Legislativa dello Stato di Rio de Janeiro (*ALERJ*). La mattina del 22 settembre 2009, il governatore dello Stato di Rio de Janeiro, Sérgio Cabral, si riunì in assemblea con alcuni cantanti funk carioca, alcuni ricercatori esperti della scena musicale e, per la prima volta nella storia del genere musicale, con la partecipazione attiva dei suoi rappresentanti: in platea vi erano oltre seicento artisti, ballerini e *funkeiros*. Lo scopo di tale “occupazione” era quello di far

---

<sup>21</sup> Nel 2005 il gruppo ha organizzato una serie di eventi dapprima al Circo Voador, rinomato locale della Lapa che da decenni dà visibilità ai nuovi artisti emergenti brasiliani e internazionali. In seguito, il funk carioca ha potuto raggiungere locali come il VivoRio, il BarraShow (due importanti sale da concerto) e il Museo di Arte Moderna di Rio (*MAM*), e è tornato a movimentare le serate nelle favela occupate dalle Unità della Polizia Pacificatrice (*UPP*) come la Ladeira dos Tabajaras (Copacabana).

<sup>22</sup> Le *rodas* (“ruote, cerchi, circoli”) costituiscono una performance collettiva in cui si forma un cerchio di persone. Al centro, singolarmente o a piccoli gruppi, i partecipanti si esibiscono nel canto o nella danza, mentre il gruppo sostiene, dà ritmo e partecipa all’esibizione. Vi possono essere *rodas* di funk, di samba, di *capoeira*, di *jango*, ecc. Nelle *rodas de funk* gli MC si alternano e cantano o lanciano il proprio messaggio “coscientizzante”.

abrogare una specifica legge che impediva la realizzazione delle serate funk – la legge 5265, emanata da Álvaro Lins nel 2006 – e di fare attribuire, finalmente, il carattere di “cultura” alla musica funk carioca, per cui venne promulgata la legge 5543/2009, rimasta conosciuta con il titolo “*O funk è cultura*”. In essa si afferma: “Si definisce che il funk è un movimento culturale e musicale di carattere popolare” (Lopes, 2011:68-74).

La sfida dei funkeiros non era tuttavia ancora conclusa. Non fu certo grazie alla nuova legge che il funk carioca ottenne a pieno titolo il riconoscimento desiderato. Per questo, il collettivo Eu Amo Baile Funk in collaborazione con l’APAFunk e gli artisti funk carioca, hanno organizzato il Rio Parada Funk: una grande manifestazione pubblica avvenuta il 30 ottobre 2011 al Largo da Carioca, in pieno centro a Rio de Janeiro. La “parata” doveva dilungarsi su una delle arterie principali della città, la Avenida Rio Branco, ma in conclusione si è svolta in una tra le più trafficate piazze pubbliche, prendendo così la forma di un festival musicale. Per l’occasione sono stati allestiti un palco principale e dieci palchi minori, ciascuno conferito a una equipe del suono, con le quali si sarebbero esibiti cinquanta MC e quaranta DJ, i quali avrebbero ricostruito la storia del funk dalle sue origini. La manifestazione ha simboleggiato, per i suoi organizzatori, un “atto politico del funk”: il fatto di scendere fino al centro della città doveva servire come dimostrazione di pace e divertimento, dato che il funk non è un movimento violento, bensì un’espressione culturale in cerca di riconoscimento. Ciò è stato messo in risalto alla riunione del 24 ottobre 2011, svolta nel locale notturno Circo Voador, in cui sono stati evidenziati i caratteri della festa, del valore culturale del funk carioca, della “coscienza politica” e della professionalità degli artisti legati alla scena musicale. L’intento non era quindi di rendere il funk carioca pubblico e popolare, in quanto è divenuto tale nel momento in cui ha raggiunto l’*asfalto*. La tattica dei *funkeiros*, quel giorno, fu dare una propria rappresentazione del movimento culturale e musicale che confutasse le rappresentazioni stabilite e attribuitegli da altri (strategie tecnocratiche) e ottenere così legittimità. A circa un mese di distanza dal Rio Parada Funk ho potuto intervistare Mateus Aragão, portavoce della manifestazione, il quale ha asserito:

“La Parada è stata una dimostrazione di coscienza e di allegria, per mostrare cos’è il funk. Perché il funk ha passato molto tempo, passa molto tempo rinchiuso nella sua quotidianità. Non ha mai avuto bisogno della televisione, come nemmeno dei giornali, per sopravvivere. Al contrario, le televisioni usano il funk per vendere programmi, per ottenere audience, i giornali per vendere i giornali, le riviste per vendere le riviste, e la maggior parte di questi sistemi dimostra che non lo capisce. Positiva o negativa [che sia l’immagine che ne danno], non si preoccupano minimamente del funk in quanto movimento culturale!”<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Intervista a Mateus Aragão, Candelária, Rio de Janeiro, 21 novembre 2011.





Due equipe del suono disposte nel Largo da Carioca e nella strada adiacente durante il Rio Parada Funk (tratta dall'archivio personale)

In questo modo, il funk carioca ha raggiunto il *largo*, metafora di luoghi istituzionali e rappresentativi della società civile, quali l'assemblea legislativa statale e la piazza pubblica. Ciò non implica tuttavia che, raggiungendo il Largo da Carioca, il movimento di rivendicazione e promozione del genere musicale sia terminato. Ancor più, non trattandosi di una traiettoria urbana unilaterale, irrevocabile e risolutiva, ma piuttosto un flusso instabile e diramato, oggi i baile funk continuano a essere promossi tanto sui *morro* quanto nell'*asfalto*. “Il baile funk è principalmente un'attività suburbana”, ha scritto Vianna (1988:14) alla fine degli anni Ottanta, e continua a esserlo anche oggi, nonostante il funk carioca sia altrettanto diffuso nell'*asfalto* e nei quartieri centrali di Rio de Janeiro, con modalità e sfumature completamente differenti.

### **Sincronie: “baile di gala” e “baile di comunità” a confronto**

Durante la ricerca sul campo, ho partecipato a due tipologie di baile funk: i “baile di gala” promossi dal collettivo Eu Amo Baile Funk tanto nell'*asfalto* quanto sul *morro* e i “baile di comunità” al Morro do Pinto. La distinzione prevalente è stata rilevata nei propositi che sottendono la realizzazione dei baile funk: se le edizioni Eu Amo Baile Funk sono organizzate con scopi politici e scaturiscono da tattiche di occupazione di determinati spazi urbani al fine di ottenere riconoscimento per il genere musicale, i baile realizzati al Morro do Pinto hanno piuttosto il fine di creare momenti di aggregazione e divertimento per gli abitanti dell'area. I partecipanti a entrambi i baile carioca trovano quindi spazi di *leisure* e di costruzione identitaria, ma se nel primo caso il baile funk sottintende prevalentemente un fine militante, per la rivendicazione e il riconoscimento del funk carioca, nel secondo caso lo scopo dell'organizzazione dei baile rimane fine a sé stesso, ossia al divertimento, carattere proprio della festa.

L'espressione "baile di gala" è stata tratta dall'intervista rilasciata da Mateus Aragão a Silvio Essinger, il quale ha spiegato che uno dei principali obiettivi del collettivo Eu Amo Baile Funk era quello di coinvolgere anche la "gioventù dorata" della Zona Sud, i giovani studenti universitari e tutti coloro che erano lontani dalla scena musicale funk carioca. Ne ha concluso che le edizioni dell'Eu Amo Baile Funk hanno "aperto il funk a un segmento di elite. È diventato un baile di gala"<sup>24</sup>. Nell'organizzazione di questi baile funk sono state quindi intraprese scelte atte a creare un'immagine dei baile funk che prevaricasse lo stigma che li vede come luoghi violenti e pericolosi. Così, il collettivo Eu Amo Baile Funk si impegna in copiose campagne pubblicitarie principalmente su internet, avendo un proprio sito web, sui *social network* e sui principali quotidiani locali. Inoltre, l'accuratezza nella propaganda e nella costruzione di un marchio – Eu Amo Baile Funk – legato al rinomato locale Circo Voador, hanno fatto sì che si costruisse un legame "familiare" con i partecipanti e che, anche coloro che diffidavano dal partecipare ai baile di comunità, poterono avvicinarsi allo scenario musicale e ai *morro* carioca.

I "baile di comunità" (*baile de comunidade*) sono invece quei baile funk che avvengono all'interno delle cosiddette "comunità carenti" (*comunidades carentes*): le favela. Nelle rappresentazioni collettive e mediatiche carioca, come nell'esperienza riportata da altri etnografi (Herschmann, 1997; Piccolo, 2007:44-45; Sneed, 2008), questa tipologia di baile è caratterizzata dalla violenza che in essi si può riscontrare, dalla presenza dei gruppi di narcotraffickanti locali, responsabili dell'organizzazione dei baile funk e, quindi, dalla presenza di persone armate. Nei *baile de comunidade* che ho frequentato al Morro do Pinto non ho tuttavia riscontrato tutto ciò, ed è emerso piuttosto il processo di negoziazione di identità che i giovani partecipanti creano nel momento in cui si aggregano nei locali del quartiere o area di residenza: l'appartenenza o l'esclusione da un gruppo, o *galera*, dipende soprattutto dalla comunità attorno alla quale si costruiscono rapporti sociali e identità determinate sulla base di chi "abita dentro" e chi "abita fuori". La stessa propaganda dei baile funk al Morro do Pinto avviene per passaparola e solo gli abitanti della zona sono a conoscenza che ogni fine settimana sono organizzati i baile *pagó-funk* in determinati locali della comunità. Oltre a ciò, essendo il Morro do Pinto collocato in uno dei quartieri (Santo Cristo, Centro) appartenenti alla zona portuaria di Rio de Janeiro oggigiorno soggetti alle politiche di sicurezza e alla rivitalizzazione urbana in vista dei grandi eventi sportivi<sup>25</sup>, la presenza delle forze dell'ordine e la loro interferenza nei baile funk del *morro* era determinante.

---

<sup>24</sup> Neto de Ferreira Gullar, *o ex-líder estudantil Mateus Aragão é o organizador do evento que celebra o reconhecimento da música das favelas*. O Globo, Rio de Janeiro, 20-10-2011.

<sup>25</sup> Mi riferisco qui alle azioni di pacificazione iniziate a marzo 2010 nel "Complesso della Providência", a cui è conseguita l'installazione delle UPP nelle favela al Morro do Pinto, al Morro da Providência e al Morro Pedra Lisa. Inoltre, il Morro do Pinto è soggetto ai cambiamenti messi in atto dal "Progetto Porto Meraviglia" (*Projeto Porto Maravilha*): una serie di opere di urbanizzazione e rivitalizzazione dell'area portuaria, con lo scopo di creare appositi spazi sportivi e turistici per i Giochi Olimpici. Cfr. *Polícia Militar começa a implantar UPP no Morro da Providência, no Centro*. Oglóbo.com, Rio de Janeiro, 22-03-2010 e *Com teleférico no projeto, prefeitura começa obras de urbanização no Morro da Providência*. Oglóbo.com, Rio de Janeiro, 14-01-2011.



La tenda del Circo Voador durante una edizione Eu Amo Baile Funk (foto tratta dal profilo Facebook dell'Eu Amo Baile Funk)

Ho avuto accesso ai baile dell'Eu Amo Baile Funk attraverso la propaganda promossa sul *social network* Facebook e ho partecipato a due edizioni in due contesti diversi: una al Circo Voador (Lapa, Centro), una *boate* consolidata nell'agenda notturna carioca, caratterizzata da un ampio spazio all'aperto e una tenda circolare sotto la quale erano collocati il palco e la pista da ballo adibiti per feste e concerti; la seconda, invece, alla favela Ladeira dos Tabajaras (Copacabana, Zona Sud), nella seconda edizione dei baile funk nella comunità da quando era entrata la UPP. Il baile funk si è qui tenuto nella *quadra* – ossia un locale di aggregazione e di preparazione alle sfilate carnevalesche – della Scuola di Samba “Unidos da Vila Rica”. Era uno spazio semi-aperto, con un palco fisso collocato nel fondo e un bar all'entrata del locale, e dal quale erano visibili i *morro* circostanti<sup>26</sup>. La struttura e l'organizzazione delle due edizioni era la medesima, innanzitutto per quanto riguarda i provvedimenti per la sicurezza e la legalità dell'evento: in entrambi i luoghi vi era una biglietteria sbarrata in cui, una volta mostrati i documenti, veniva rilasciato il biglietto d'ingresso, che costavano circa sedici euro per gli uomini e dodici per le donne (quando non si usufruiva di promozioni in prevendita o si possedeva un biglietto “0800”, ossia gratuito). All'entrata si doveva attraversare una “barriera di sicurezza” in cui alcune guardie controllavano i biglietti e effettuavano delle perquisizioni alla ricerca di droga e armi. Ma la sicurezza era garantita anche dalla Polizia Militare, presente a entrambe le feste, anche se decisamente più vistosa nel baile sul *morro*: al di fuori della *quadra* vi era un gruppo di dieci militari armati di fucili e mitragliette e radunati attorno a un'auto e una camionetta. Controllavano i movimenti fuori dal locale, coloro che entravano e uscivano, e fermavano le macchine che circolavano nella zona, mentre un altro gruppo si aggirava all'interno della *quadra*.

<sup>26</sup> La mia prima partecipazione alla prima serata Eu Amo Baile Funk è stata nella notte tra il 25 ed il 26 novembre 2011 al Circo Voador, mentre la seconda, alla favela Ladeira dos Tabajaras, è avvenuta nella notte tra il 10 e l'11 marzo 2012.

Altri due aspetti che diversificano questi “baile di gala” da molti altri baile funk che avvengono a Rio de Janeiro riguardano la componente musicale, unicamente suonata dal vivo, e i partecipanti. Non vi è infatti una equipe del suono esclusiva a partecipare alle serate Eu Amo Baile Funk, benché siano state spesso dedicate serate a alcune di esse. Il collettivo cerca piuttosto di dar risalto ai giovani artisti emergenti e agli artisti che hanno fatto la storia del funk carioca, raggruppati in ciò che hanno denominato “Vecchia Guardia del Funk” (*Velha Guarda do Funk*). Gli artisti che si esibivano sui palchi erano spesso interrotti dagli organizzatori che ne approfittavano per lanciare alcuni messaggi di “coscientizzazione”. Il pubblico era costituito soprattutto da giovani con un’età media di venti-venticinque anni, raggruppati in formazioni che prevedevano solo ragazzi o solo ragazze, oppure anche misti, ma in tal caso vi era sempre almeno una coppia di fidanzati. Le classi sociali rappresentate erano visibilmente differenti: se al Circo Voador erano presenti prevalentemente ragazzi appartenenti ai ceti medio-alti, alla *quadra* “Unidos da Vila Rica” erano principalmente *favelados*. Ciò era evidente nel colore della pelle, ma vi era differenza anche nel modo di vestire: la maggior parte delle ragazze nel baile dell’*asfalto* indossava dei vestitini colorati, scollati e con tagli nel modello e dettagli particolari quali cerniere o fiocchi, pieghe e ricami o pizzi, ben differenti dagli abitini più semplici che si riscontravano sui *morro*. I ragazzi si differenziavano invece per il fatto di preferire pantaloni lunghi, jeans o pantaloni corti monocolori e con le tasche rispetto alle consuete bermuda da spiaggia. Infine, i partecipanti al baile al Circo Voador indossavano accessori luccicanti, come orecchini, collane, braccialetti e orologi, a volte in oro vero. La maggiore differenza fra i partecipanti era data dal modo di ballare delle ragazze dell’*asfalto*, decisamente più inibite nei movimenti, nonostante fossero scatenate e conoscessero bene i movimenti e la maniera fluttuante di danzare il funk.



Entrata della quadra “Eles Que Digam”, Morro do Pinto (foto tratta da Google Maps)

Al Morro do Pinto ho avuto accesso ai baile di comunità tramite l'antropologo Stefan Festini Cucco e una rete di interlocutori che vi risiedevano, e vi ho partecipato in due locali differenti: alla *quadra* "Eles Que Digam" e al Bar do Célio<sup>27</sup>. Il "Grêmio Recreativo do Bloco Carnavalesco Eles Que Digam" è una delle tante *quadra* che si possono incontrare nei quartieri popolari di Rio de Janeiro, e ancor più nella zona portuaria. Si trovava in un'area del *morro* colma di piccole casette di inizio secolo piuttosto trasandate e inestricabili ammassi di cavi elettrici, in un vicolo cieco e nascosta dietro una piccola porticina in lamiera: nulla dava a pensare, se non fosse stato per la musica e per il cartello posto sopra l'entrata, che si trattasse del locale della festa. L'interno era decorato con dipinti e striscioni bianchi e rossi (i colori della scuola di samba) e era colmo di tavolini sparsi per tutta l'area da ballo. Da un lato vi era il bar, mentre dal lato opposto vi erano il palco, cinque casse acustiche collocate nel pavimento e un tavolino su cui i DJ avevano appoggiato un computer, utilizzato in questi casi come consolle. Il Bar do Célio si trovava invece sulla cima del *morro* e lungo una delle principali strade che attraversano la collina. Nella zona vi erano decine di bar, di cui il Bar do Célio era l'unico a essere adibito a sala da ballo, con una pista piuttosto ampia e una cabina apposita per il DJ. Il bar si trovava nei pressi della pista e, tutt'attorno e sul piano inferiore del locale, più prossimo all'entrata, erano disposti i tavolini sempre colmi di bottiglie di birra.

Una prima differenza tra questi due locali e quelli nell'*asfalto* risiede nei controlli e nei prezzi di entrata. L'ingresso alla *quadra* costava due euro circa per gli uomini – che pagavano a una guardia collocata sulla soglia della porta d'ingresso – mentre per le donne era gratuito. Al bar, invece, non era necessario pagare all'entrata, ma era gradita piuttosto la consumazione. All'ingresso non ho assistito a particolari perquisizioni o controlli da parte di agenti della sicurezza; tuttavia la presenza delle forze dell'ordine era decisamente più massiccia rispetto ai "baile di gala": i militari delle UPP della Providência e del Morro do Pinto sono sempre intervenuti ai baile funk nella *quadra* "Eles Que Digam" per far spegnere la musica, mentre non ho mai assistito a una loro intromissione alle feste al Bar do Célio, benché la volante della *Polícia Militar* vi circolasse continuamente di fronte. Tuttavia, la notte del 27 novembre la *quadra* è stata chiusa. Quando siamo arrivati, all'una di notte circa, il locale era circondato da pattuglie della PM. Tutti i partecipanti erano stati espulsi dalla festa, tra cui alcuni piuttosto ubriachi che cantavano e schernivano i poliziotti, mentre questi ultimi rimanevano tranquilli con le armi in mano, appoggiati a un lato dell'auto-pattuglia. I miei accompagnatori hanno cominciato a esprimere preoccupazione e sconforto. Un ragazzino tra gli otto e i dieci anni che assisteva alla scena a debita distanza mi ha riferito che la polizia era arrivata un'ora prima per chiudere il baile e che, fino a allora, non vi erano stati spari, alcuna violenza o rissa, ma ha avvertito che tutto poteva ancora succedere. Un'altra signora sui quarant'anni e completamente ubriaca mi ha poi spiegato che i poliziotti se ne stavano zitti e tranquilli, ma registravano perfettamente nelle loro menti i visi delle persone presenti, in particolare coloro che li stavano importunando, per poi prenderli in un altro luogo e

<sup>27</sup> Mi sono recata alla *quadra* "Eles Que Digam" domenica 30 ottobre 2011, domenica 6 e domenica 27 novembre 2011; al Bar do Célio, il 6 novembre 2011 e venerdì 10 febbraio 2012.

momento e picchiarli. In seguito non ho avuto più notizie di ciò che è accaduto a quegli sfacciati personaggi, però di baile pago-funk alla *quadra* “Eles Que Digam” non ce ne sono più stati, almeno fino a inizio giugno 2012, quando ho lasciato Rio.

La particolarità della musica ascoltata nei baile funk al Morro do Pinto è che non si trattava esclusivamente di funk, ma anche di samba e *pagode*. Quest’ultimo termine fa riferimento a un sottogenere del samba, ma soprattutto denomina dei momenti di aggregazione in cui un gruppo di musicisti improvvisa e interpreta brani samba dal vivo (Tinhorão, 1969:131). Si trattava quindi di baile “*pago-funk*”, in cui il *pagode* affianca la musica funk e si alternano durante la medesima festa. La prima sera in cui ho partecipato ai baile funk alla *quadra*, si è esibito sul palco un gruppo di musicisti provvisto di tamburi, due chitarre, un mandolino e un tamburello. Suonavano alcuni *samba-choro*, e Mc Sabrina, stella del funk carioca, li accompagnava col canto. Affianco al palco vi erano poi tre DJ, concentrati sul computer che avrebbero utilizzato come consolle per diffondere i brani funk una volta concluso lo spettacolo. Al Bar do Célio, invece, il DJ era fornito di una vera consolle analogica e il genere musicale proposto era in prevalenza funk carioca. Il volume era sempre altissimo, decisamente frastornante, e sembrava non disturbare particolarmente i partecipanti. Centinaia erano i giovani che si recavano a questi eventi settimanali del quartiere. I sessi erano più o meno equamente rappresentati, e la maggior parte aveva la pelle di colore scuro. L’età si aggirava tra i sedici e i sessant’anni circa e i più anziani erano i musicisti, mentre le coppie sedute ai tavolini si aggiravano tra i trentacinque e i cinquant’anni. Al Bar do Célio, invece, l’età era nettamente inferiore, aggirandosi su una media di venti anni e, anche qui, non ho visto la prevalenza di un genere sessuale rispetto a un altro. In generale, si potevano incontrare tanto ragazzine vestite in maniera *casual* – con short, canottiera e scarpe basse, per esempio – quanto altre vestite in maniera più “elegante” o comunque con una particolare attenzione ai dettagli di trucco, abbigliamento e accessori. I ragazzi indossavano invece pantaloncini corti o bermuda, maglietta a mezze maniche o canottiere tintunite e infradito. La maggior parte, però, rimaneva all’interno del locale a dorso nudo. C’era anche un travestito, un ragazzo che era vestito da ragazza e aveva atteggiamenti e ballava come tale.

Infine, le danze particolarmente “osé” e provocanti, con movimenti pelvici nettamente più marcati e disinibiti che al Circo Voador, richiamavano visibilmente l’attenzione dei ragazzi presenti ai baile di comunità, i quali si approssimavano nel tentativo di rimorchiare le ragazze (atto definito nel gergo carioca con l’espressione *pegação*). In questi momenti, mi faceva notare la mia accompagnatrice, emergeva chi apparteneva alla comunità e chi no. Vi era infatti una sorta di codice etico da rispettare, per cui le danze non potevano oltrepassare certi limiti impliciti di decenza, etica non rispettata da chi proveniva invece dal di fuori del Morro. Ne è esempio un episodio avvenuto al Bar do Célio, quando sono stata coinvolta da un gruppo di ragazze in danze che oltrepassavano tali limiti e sono stata rimproverata per questo: io ero conosciuta nella comunità e “non potevo danzare in quel modo”, mentre loro provenivano da un’altra comunità e erano libere di comportarsi a piacere.

## CONCLUSIONI

Ho assunto il termine *flussi* per indicare i cambiamenti, i processi e le traiettorie che hanno coinvolto o che sono stati promossi dal funk carioca: i *flussi storici*, che hanno fatto sì che alcuni generi musicali e forme di socialità giovanile del continente americano settentrionale travalicassero i confini nazionali e fossero ri- significati a Rio de Janeiro. Ciò ha portato non solo all'assimilazione di nuovi ritmi e forme di produzione musicale permesse dai nuovi strumenti elettronici, ma anche a nuove forme di socialità. A Rio de Janeiro tali contesti rappresentano una forma ibrida dei *black parties* nordamericani e delle *dancehall* giamaicane, che ha comportato la proliferazione delle *equipe de som* e dei baile funk. Negli ultimi decenni il funk carioca ha poi attinto nuovi spazi di interferenza e interazione all'interno della stessa metropoli, mettendo in questo modo in comunicazione due realtà socio-culturali che erano rimaste storicamente separate: il *morro* e l'*asfalto*. Se la traiettoria storica ha comportato quindi lo sviluppo del funk carioca inizialmente nei *morro* – quindi nelle aree marginali della metropoli – e in seguito è stata delineata metaforicamente una discesa verso l'*asfalto* – rappresentando la sua diffusione anche tra le classi sociali più abbienti –, nel periodo in cui ho svolto ricerca l'ultimo punto attinto è stato il *largo* – metafora dello spazio pubblico, occupato nel tentativo di ottenere riconoscimento pubblico e istituzionale.

Ciò costituisce il *flusso urbano* del funk carioca, ossia il passaggio da un *milieu* all'altro e, con ciò, il valico delle frontiere urbane e simboliche che mantenevano il funk carioca relegato e emarginato sui *morro*. Si è trattato di un flusso urbano che la musica funk carioca e il suo più ampio contesto culturale hanno tracciato diacronicamente, e che è stato rappresentato come una traiettoria in cui il raggiungimento di ciascun *milieu* ha segnato il traguardo conquistato in un determinato momento storico. La discesa dai *morro* e il conseguente raggiungimento dell'*asfalto* negli anni Novanta – quando i *baile de corredor* sono stati riprodotti nelle spiagge carioca e la fama del funk carioca ha ottenuto spazio sui principali mezzi di comunicazione di massa nazionali – e l'occupazione del *largo* – ossia di luoghi istituzionali e rappresentanti la società civile, quali l'ALERJ e il Largo da Carioca – hanno comportato fondamentali cambiamenti nella percezione spaziale dei rispettivi *milieu* e hanno aperto una complessa rete di negoziazione di rappresentazioni e di narrazioni delle identità socio-culturali carioca, nonché della musica. Questi momenti di passaggio si sono inoltre intrecciati con alcuni episodi fondamentali della metropoli di Rio de Janeiro: gli episodi degli *arrastão*, i massacri della Candelária e di Vigário Geral, il convegno internazionale Eco- Rio e le Operazioni Rio I e II negli anni Novanta e, oggigiorno, la preparazione della metropoli brasiliana ai grandi eventi, quali il Rio +20, la Giornata Mondiale della Gioventù, i Mondiali di Calcio e i Giochi Olimpici, per i quali sono state intraprese le Operazioni di Pacificazione da parte dei nuclei militari. Per questo motivo la negoziazione dell'identità del genere musicale e degli attori sociali a esso collegato (i *funkeiros*) è avvenuta non solo con la più ampia società civile carioca, ma anche con le istituzioni e i dispositivi statali.

I locali che hanno irradiato le basse frequenze del funk carioca a cavallo del nuovo millennio sono stati scelti dai funkeiros e dai movimenti di rivendicazione del funk carioca come teatro delle tattiche da loro performatate: delle forme di aggiramento (De Certeau, 2001) degli spazi pre-stabiliti allo scopo di aprire una nuova fessura nel tessuto urbano e simbolico di Rio de Janeiro. Il Rio Parada Funk in particolare ha rappresentato la sintesi di tutta una serie di tattiche incentrate nell'occupazione di spazi che non erano ancora stati pensati come luoghi d'ascolto del funk carioca – sale da concerto e musei – o di spazi che simboleggiassero l'apertura di un canale comunicativo con le istituzioni pubbliche – tribunali o piazze – e ha costituito quindi l'espressione della “destrezza tattica” dei movimenti militanti del funk carioca nell'aggirare le strategie e l'ordine imposto (De Certeau, 2001). La sequenzialità diacronica che ha portato all'occupazione di questi spazi non deve tuttavia essere vista come una traiettoria irrevocabile e una localizzazione definitiva. Trattandosi piuttosto di flussi, e quindi di una diffusione del funk carioca eterogenea e dilatata nel tempo e nello spazio, non è possibile pensare al Rio Parada Funk del 2011 come l'ultimo, grande baile funk. La musica funk carioca continua oggi a essere ascoltata e prodotta sincronicamente sui *morro* e nell'*asfalto* attraverso modalità che si distinguono proprio per il fatto di appartenere a due sfere sociali e culturali distinte. In questo modo, abbiamo visto come i “baile di gala”, quindi i baile funk che avvengono nell'*asfalto* e quelli che hanno assunto nello specifico un carattere politico-militante, si differenziano dai “baile di comunità”, ossia i momenti di aggregazione dei residenti di una determinata area o favela, estranei ai movimenti di rivendicazione del genere musicale ma costituenti il luogo di creazione di identità. Le differenze riscontrate partecipando ai baile funk risiedono inoltre nelle *location*, adibite o no a concerti o all'ascolto di musica, quando non a altre funzioni di carattere sociale; nelle musiche proposte, esclusivamente funk o anche samba-pagode, dal vivo o attraverso il mixaggio del DJ; tra i partecipanti, generalmente appartenenti a classi sociali distinte; negli intensivi e costanti interventi della Polizia Militare, soprattutto quando il baile funk avviene in nelle favela sotto la giurisdizione delle UPP; nella propaganda, per cui vengono utilizzate le nuove strategie di marketing virtuale o è la consuetudine e il passaparola.

Le “strategie tecnocratiche” hanno comportato tentativi di controllo e di emarginazione dello scenario musicale funk carioca, senza tenere in conto però che gli attori sociali appartenenti a tale realtà musicale potessero mettere in pratica tattiche di aggiramento e di sopravvivenza proprie delle culture popolari. “L'ordine effettivo delle cose è precisamente quello che le tattiche ‘popolari’ aggirano a fini propri, senza illudersi che cambierà così presto”, ha scritto De Certeau (2001:60). Queste tattiche, “disancorate dalle comunità tradizionali che ne circoscrivevano il raggio d'azione, errano ovunque in uno spazio che si omogeneizza e si estende” (*Ibid.*:77). Si tratta così di uno spazio urbano in continuo mutamento e la cui simbologia continua a essere negoziata tra gli attori sociali carioca: un tessuto urbano, infine, le cui barriere immaginarie sono state infrante dall'inarrestabile ritmo del *batidão*.



## BIBLIOGRAFIA

- ARCE, José M. Valenzuela (1997). *O funk carioca*. In HERSCHMANN, Micael. *Abalando os anos 90. Funk e hip hop. Globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro, Rocco, pp. 136-163.
- BAUMAN, Zygmunt (2002 [or. 2000]). *Modernità liquida*. Roma e Bari, Editori Laterza.
- BORGES, Wilson Couto (2006). *Criminalidade no Rio de Janeiro. A imprensa e a (in)formação da realidade*. Rio de Janeiro, Revan.
- BORGHI, Rachele (2008). *Geografia, postcolonialismo e costruzione delle identità. Una lettura dello spazio urbano di Marrakech*. Milano, Edizioni Unicopli.
- CLIFFORD, James (1999). *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XIX*. Torino, Bollati e Boringhieri.
- CUNHA, Neiva Vieira da e MELLO, Marco Antonio da Silva (2011). *Novos conflitos na cidade: A UPP e o processo de urbanização na favela*. In Dilemas, Revista de Estudos de Conflito e Controle Social. Rio de Janeiro, vol.4, num.3, lug-ago-set, pp. 371-401.
- DE CERTEAU, Michael (2001 [or.1990]). *L'invenzione del quotidiano*. Roma, Edizione Lavoro.
- DI CORI, Paola (2002). *Margini della città. Lo spazio urbano decentrato di Michel de Certeau e di Diamela Eltit*. In FABIETTI, Ugo. *Colonialismo*. Annuario di Antropologia. Roma, Meltemi, vol.2, num.2, pp. 138-161.
- ESSINGER, Silvio (2005). *Batidão: uma historia do funk*. Rio de Janeiro e São Paulo, Editora Records.
- FACINA, Adriana (2009). *“Não me bate doutor”: funk e criminalização da pobreza*. In Anais do V Enecult, 25-27 maggio, Faculdade de Comunicação da UFBA, Salvador, Bahia. Tratto dal sito web <[www.cult.ufba.br/enecult2009/19190.pdf](http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19190.pdf)> [consultato il 03-03-2012].
- GILROY, Paul (1993). *The black Atlantic. Modernity and double consciousness*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- HERSCHMANN, Micael (org., 1997). *Abalando os anos 90. Funk e hip hop. Globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro, Rocco.
- HERSCHMANN, Micael (2000). *As imagens das galeras funk na imprensa*. In PEREIRA, Carlos A. M. (org.) *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro, Rocco, pp.163-196.
- LEAL, S. J. (2007). *Acorda hip-hop! Despertando um movimento em transformação*. Rio de Janeiro, Aeroplano.
- LOPES, Adriana Carvalho (2011). *Funk-se quem quiser. No batidão negro da cidade carioca*. Rio de Janeiro, Bom Texto FAPERJ.
- MACEDO, Suzana (2003). *Aventura do Dj Marlboro na terra do funk*. Rio de Janeiro, Dantes Editora.
- MARTINS, Denis Moreira Monassa (2006). *Direito e cultura popular: o batidão do funk carioca no ordenamento jurídico*. Tesi magistrale, Rio de Janeiro, UERJ.

- MATTOS, Carla dos Santos (2006). *No ritmo neurótico: cultura funk e performances proibidas em contexto de violência no Rio de Janeiro*. Tesi magistrale, Rio de Janeiro, UERJ.
- MCCANN, Bryan (2002). *Black Pau: Uncovering the History of Brazilian Soul*. In *Journal of Popular Music Studies*, vol.14.
- MEDEIROS, Janaina (2006). *Funk carioca: crime ou cultura? O som da medo. E prazer*. São Paulo, Editora Terceiro Nome.
- NETTL, Bruno (2005 [or.1983]). *The study of ethnomusicology. Thirty-one issues and concepts*. University of Illinois.
- PALOMBINI, Carlos. (2009). *Soul brasileiro e funk carioca*. In *Opus*, vol.15, num.1, pp.37-61. Tratto da <[www.anppom.com.br/opus/opus15/103/103-Palombini.htm](http://www.anppom.com.br/opus/opus15/103/103-Palombini.htm)> [consultato il 09-04-2012].
- PICCOLO, Fernanda Delgado (2007). *Os jovens entre o morro e a rua: reflexões a partir do baile funk*. In VELHO, Gilberto. *Rio de Janeiro: cultura, politica e conflito*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, pp. 30-58.
- SALLES, Ecio P. De (2007). *O bom e o feio. Funk proibido, sociabilidade e produção do comum*. In *Revista Z Cultural*, anno III, num.3, ago-nov. Tratto da <<http://www.pacc.ufrj.br/z/ano3/03/ecio.htm>> [consultato il 13-11-2011].
- SNEED, Paul (2008). *Favela Utopias: The "Bailes Funk" in Rio's Crisis of Social Exclusion and Violence*. In *Latin American Research Review*, vol.43, num.2, pp. 57-79. Tratto da <<http://www.jstor.org/stable/20488129>> [consultato il 09-10-2012].
- TINHORÃO, José Ramos (1969). *Música popular. Um tema em debate*. Rio de Janeiro, JCM Editores.
- VELHO, Gilberto e ALVITO, Marcus (org.; 2006). *Cidadania e violência*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ e Editora FGV.
- VENTURA, Zuenir (1994). *Cidade partida*. Rio de Janeiro, Companhia das Letras.
- VIANA, Lucina Reitenbach (2010). *O funk no Brasil: música desintermediada na cibercultura*. In *Sonora, Revista da Unicamp, Campinas*, vol.3, num.5.
- VIANNA, Hermano (1988). *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora.
- VIANNA, Hermano (2006). *O funk como símbolo da violência carioca*. In VELHO, Gilberto e ALVITO, Marcos. *Cidadania e violência*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ e Editora FGV, p. 184.