

Desenhar o som, remixar futuros: políticas sônicas no funk carioca

SP.64: Prácticas de futuro a través del arte: pensando comunidades, ritualidades e imaginarios compartidos

Ponentes

Nombre	Pertenencia Institucional
Dennis Novaes	PPGAS / Museu Nacional - UFRJ

Creditos Adicionales

Nombre	Pertenencia institucional	Pais
Dennis Novaes	PPGAS / Museu Nacional - UFRJ	Brasil

Introdução

O funk é um dos gêneros musicais mais populares do Brasil. Suas origens remetem aos “bailes black” que ocorriam no Rio de Janeiro nos anos 1970. Eram festas que reuniam um público negro, de bairros pobres da cidade, para dançar ao som do funk e do soul produzidos nos Estados Unidos da América. Os primeiros funks produzidos no Brasil, com letras em português, foram lançados apenas em 1989. Nas décadas de 1990 e 2000, um progressivo barateamento dos equipamentos de produção musical como mixers, microfones e caixas de som, possibilitaram que DJs que até então apenas tocavam músicas já gravadas por outros artistas, produzissem e distribuíssem suas próprias músicas. Isso vai ser sentido particularmente nas favelas do Rio de Janeiro, os territórios mais pobres da cidade, que se tornaram os principais centros de produção e consumo do funk.

As reflexões que irei apresentar hoje são fruto das pesquisas que venho realizando desde 2014 entre artistas de funk, mais especificamente o funk produzido nas favelas do Rio de Janeiro. Todos os fins de semana centenas de bailes ocorrem nas favelas da cidade, mobilizando milhares de frequentadores, DJs, MCs, trabalhadores de equipes de som, vendedores de bebidas, entre outros profissionais que se sustentam a partir desta manifestação cultural. Se por um lado essa “economia musical” permite certo grau de profissionalização dos artistas, por outro tal profissionalização é constantemente ameaçada pelas dificuldades próprias de uma conjuntura onde a subsistência é incerta. Falamos aqui de uma manifestação cultural produzida em um contexto hostil, onde a pobreza e a violência são ameaças constantes à vida.

Para os artistas que produzem o funk carioca, majoritariamente negros e favelados, sobreviver é um ato de rebeldia e por isso mesmo as manifestações artísticas que ocorrem nas favelas frequentemente têm o improvisado e a gambiarra como características marcantes, táticas inventivas que permitem a existência nos entrelugares de um cotidiano militarizado onde a própria subsistência é incerta. Isso não implica dizer que artistas periféricos tenham a subsistência como seu fim último. Como observam Adriana Facina, Daniel Silva e Adriana Lopes, a sobrevivência é uma forma de suspensão da vida e da morte, uma espécie de práxis política que, fundada no momento do agora, coexiste com o tempo em suspenso da festa (Facina, Silva e Lopes 2019).

Neste artigo irei refletir sobre o modo como artistas de funk, através de técnicas de produção musical, desenham formas sonoras que desafiam a indústria da música hegemônica. A partir de pesquisa etnográfica em favelas cariocas, pretendo abordar os processos criativos destes artistas, os recursos tecnológicos que mobilizam, sua conexão com a vida cotidiana nas favelas e como essas musicalidades operam uma cronopolítica ao reinscreverem no presente outros futuros possíveis para a população negra.

Cenas e estilos: “funk carioca” e “funk paulista”

Em 2017 iniciei um trabalho de campo junto a DJs e MCs do funk carioca na Cidade de Deus, favela localizada na Zona Oeste do Rio de Janeiro. Além do trabalho de campo entre artistas de funk, participei da construção de um pré-vestibular comunitário como professor de filosofia e sociologia e atuei como professor voluntário de violão para crianças e adolescentes no Centro de Referência da Juventude, onde lecionei por cerca de dois anos.

Este trabalho como professor de violão chamou a atenção de um famoso DJ da Cidade de Deus, o DJ Bel, que me pediu para ensiná-lo algumas noções básicas de teoria musical. Em troca, ele passou a me dar aulas de produção musical no funk carioca. O que teve início como uma relação mútua de ensino virou uma grande amizade e uma parceria de trabalho e passamos a produzir algumas músicas em conjunto. Por cerca de um ano, pude conviver quase diariamente na Malibu Produções, o estúdio de Bel na Cidade de Deus, trabalhando como produtor musical e gravando especialmente arranjos de teclados para alguns funks.

A trajetória de Bel se assemelha a de muitos artistas do funk carioca. Ele começou sua carreira como DJ em meados dos anos 2000 e rapidamente tornou-se produtor musical de um grupo que viria a alcançar um grande sucesso em todo o país: o Bonde dos Havaianos. O sucesso dos Havaianos trouxe uma era de prosperidade para todos os integrantes do grupo, bem como para Bel, que construiu uma casa para sua mãe e comprou um apartamento para ele mesmo, ambos na Cidade de Deus. Mas o grupo se separou em 2011 e pouco depois Bel também saiu dos Havaianos, dando início a um período de dificuldade financeira. Quando nos conhecemos ele ainda lutava para viver de sua arte, tentando buscar alternativas aos trabalhos dos quais viviam a maioria de seus amigos na Cidade de Deus: construção civil, motoristas e entregadores de aplicativo, entre outros.

No momento em que cheguei à Malibu Produções, Bel estava empenhado em desenvolver uma técnica até então pouco usual nos estúdios de favela: a de “harmonizar” um funk. Até aquele momento era raro ver produções que usassem teclado no funk carioca e ele queria ser um dos pioneiros nesta atividade. O estilo de canto e composição dos Havaianos é conhecido no mundo funk como “montagem”. É um tipo de canto no qual não há uma preocupação melódica propriamente dita, nem necessariamente uma relação harmônica entre o canto do MC e a base da música. A dedicação de Bel em dominar o teclado e algumas noções de harmonia era motivada em parte pelo desejo de realizar um trabalho capaz de ir além do circuito dos bailes de favela e das limitações que este circuito impunha para sua própria subsistência. Em outras palavras: Bel queria produzir músicas que não só atingissem sucesso, como também gerassem dinheiro. Sucesso e dinheiro não necessariamente caminham juntos no funk carioca. Uma música pode ficar famosa nos bailes de favela e tornar-se conhecida pelos frequentadores mas, tendo em vista que nestes eventos não há nenhum tipo de arrecadação de direitos autorais e que muitas vezes os artistas se apresentam de graça, o sucesso nos bailes não implica necessariamente retorno financeiro.

Bel via no uso de harmonias a possibilidade de realizar um salto para circuitos mais lucrativos da música, a exemplo do estilo de produção que fazia mais sucesso à época: o funk paulista. Naquele período em que nos conhecemos, vários funks que ganharam projeção midiática no cenário nacional eram produzidos em São Paulo e utilizavam harmonias em suas produções. Esse novo estilo de produção paulista tinha como principal representante um canal do Youtube chamado Kondzilla.

Em 2011 um jovem diretor chamado Konrad Dantas oriundo da Baixada Santista - região do estado de São Paulo -, criou a Kondzilla, um canal no *Youtube* que produz videoclipes para artistas de funk. Rapidamente, esta empresa se tornou o principal meio de divulgação do funk, desenvolvendo uma estética baseada em clipes norte-americanos de *gangsta rap*. A Kondzilla foi responsável também por dar mais visibilidade às produções paulistas, que ganharam a cena nacional e paulatinamente tiraram do Rio de Janeiro a hegemonia sobre a produção de funk no país. Em 2012 seu canal no *Youtube* já possuía cerca de 22 milhões de inscritos e era considerado o maior canal da América Latina. Hoje este número já ultrapassa 66,9 milhões[1], o que coloca a produtora como um dos maiores canais de música do mundo. A nível de comparação, o canal de funk do Rio de Janeiro mais popular no Youtube possui atualmente 3,44 milhões de inscritos[2].

As produções da Kondzilla possuem uma estética característica baseada em carros de luxo, maços de dinheiro e mansões, o que rendeu a seus primeiros vídeos o rótulo de *funk ostentação*. Estes elementos já estavam liricamente presentes no proibidão carioca, cujos artistas serviram de inspiração para os MCs da Baixada Santista. Ainda assim, a produtora é cuidadosa em não publicar nenhuma referência explícita ao mundo do crime (Facina et al 2019, 7). “Evitar o explícito”, aliás, é uma das principais marcas da Kondzilla não só em relação ao mundo do crime como também à sexualidade. Diferente do que ocorre no funk carioca, as letras das músicas em geral não utilizam palavras de “baixo calão”, mesmo quando o conteúdo das músicas é marcadamente erótico.

O funk produzido nas favelas do Rio de Janeiro no mesmo período apresentava características opostas. O teor explicitamente sexual das músicas, as referências ao varejo de drogas ilícitas, o uso intenso de samples e mixagens, bem como um formato de músicas curtas, com uma ou duas frases, tornavam esse estilo de funk bem menos comercializável para o grande público, apesar de extremamente popular nas favelas cariocas. A organização altamente pulverizada do funk produzido no Rio de Janeiro, gerado em pequenos estúdios em favelas, vai de encontro ao cenário paulista cada vez mais concentrado em poucas companhias milionárias.

As centenas de bailes que ocorrem todos os fins de semana são o principal contexto onde os DJs de favelas do Rio de Janeiro exercem sua arte. Os bailes conformam, assim, um circuito de produção e fruição musical que engendra códigos, valores e afetos característicos. Uma ferramenta analítica relevante para compreender como sociabilidades se espacializam em meios urbanos, a noção de *circuito* “descreve o exercício de uma prática ou oferta de um determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial, sendo reconhecido em seu conjunto pelos usuários habituais” (Magnani: 2002). O modo como sociabilidades e espaço urbano se articulam também foi objeto de análise de autores dedicados ao estudo de *cenas* culturais, uma categoria que lida com as diferentes redes musicais que habitam o espaço urbano e lhe conferem sentidos variados (Sá Pereira: 2013, 27).

Entre os territórios e as redes que os sonorizam há, como observa Sá Pereira, uma relação mútua: “as cenas não só se apropriam de espaços da cidade, mas são por eles modeladas” (Idem: 2013, 30). Ambas as noções de circuito e cena permitem pensar redes de produção e fruição musicais que simultaneamente conformam e são conformadas pelos territórios. Como observou Milton Santos, “é o lugar que atribui às técnicas o princípio de

realidade histórica, relativizando o seu uso, integrando-as num conjunto de vida, retirando-as de sua abstração empírica e lhes atribuindo efetividade histórica” (Santos: 2002, p. 58). Argumento, nas próximas páginas, que os estilos de funk condensam em sua sonoridade as técnicas de produção musical do funk carioca e paulista e simultaneamente das cenas e circuitos aos quais estas técnicas se conectam.

Remix

Um caminho para pensar a conexão entre estas musicalidades e as comunidades onde são produzidas é atentar para a prática do remix. A noção contemporânea de remix tem origem na música e ganhou popularidade a partir das experimentações radicais feitas por DJs de hip-hop nos anos 1970. Ao recortarem e sobreporem fragmentos de determinadas músicas para criarem objetos sonoros “novos”, os DJs de hip-hop levantaram debates acerca de questões como criatividade, autoria e propriedade intelectual, entre outras.

Antes de desenvolver minhas reflexões é preciso primeiro detalhar o que está sendo entendido aqui como remix e como autores dedicados ao tema vêm trabalhando esta noção. Me baseio principalmente na coletânea *Key Words in Remix Studies*, organizada por Eduardo Navas, Owen Gallagher e xtine burrough. Nesta obra ao mesmo tempo brilhante e provocadora, os autores escolhem um conceito específico para abrir a coletânea: “apropriação”. A apropriação pode ser considerada o ato básico que conecta todas as práticas consideradas “remix”. Ao mesmo tempo, na própria noção de “apropriação” há uma base fundada na ideia de propriedade. Ou seja, há uma moralidade implícita nesta noção. Retomarei a ideia de “moralidade” posteriormente, mas por ora vale citar algumas considerações de Owen Gallagher sobre “apropriação”. Nas palavras do autor:

“Os artistas remix, devido às suas reavaliações constantes da autoria em relação à criatividade, normalmente são explícitos acerca de seus empréstimos, enquanto a maioria dos autores “originais” pegam emprestado de outros constantemente sem reconhecer suas contribuições para a nova obra. (...) O artista individual sempre é dependente de fontes externas. O artista e o autor são meros facilitadores secundários de textos culturais, costurando tapeçarias de citações, obras de arte intertextuais construídas sobre referências explícitas e implícitas a trabalhos anteriores, codificadas e conectadas a todas as outras obras de arte que vieram antes. A cultura talvez

possa ser conceitualizada como bricolagem, aperfeiçoamento e participação implícita.” (Gallagher 2018, 16)

As considerações de Gallagher abarcam ao mesmo tempo a política que permeia o ato de apropriar-se, a relação deste ato com o processo criativo em geral e como esta noção está imbricada na ideia de “cultura”. Além disso, introduz outro conceito que é frequentemente tratado enquanto sinônimo de “remix”: a “bricolagem”.

Interessada em explorar as semelhanças e diferenças entre remix e bricolagem, Annette N. Markham (2018) reconhece que ambas as noções se assemelham em grande medida. Embora considere que o uso de uma ou outra como sinônimos não seja necessariamente um problema, Markham faz um esforço reflexivo de distinção. Em primeiro lugar, segundo ela, há uma diferença de status: a noção de bricolagem, desde quando sistematizada por Claude Lévi-Strauss, tornou-se de uso corrente na academia, ao passo que remix é um termo de utilização relativamente recente. Em segundo lugar, há uma diferença em relação ao “produto”. A bricolagem pressupõe um produto mais ou menos acabado, resultado do exercício de montagem, ao passo que a noção de “remix”, de acordo com a autora, foca no processo contínuo e inerentemente infinito de remixagem, chamando nossa atenção “para o modo como argumentos temporariamente situados são reunidos e ressignificados na medida em que atravessam várias audiências” (Markham 2018, 51).

Apesar dessas pontuações, Markham concorda com outros autores que há mais semelhanças que diferenças entre as noções de remix e bricolagem e propõe que reconhecer essas práticas enquanto constituintes da produção de conhecimento implica em uma nova epistemologia. A bricolagem, ou o remix, seriam modos de construir um entendimento relacional do mundo, não uma explicação da natureza, mas uma explicação da nossa relação com a natureza. Citando Derrida, a autora observa: “se admitirmos como a cultura e o conhecimento são ordenados ou compreendidos, tudo poderia ser considerado bricolagem.” (Markham 2018, 47)

Desenhar o som, remixar futuros

Agora podemos nos aprofundar em alguns aspectos *formais* da produção musical no funk e suas relações com os diferentes circuitos aos quais as músicas se filiam. Irei retomar os estilos “paulista” e “carioca” a partir de duas categorias, espécies de tipos-ideias, que chamarei aqui de “DJ-Produtor” e “DJ-Sampleador”. O modo básico de produção dos DJs nos anos 1990 e 2000, como vimos anteriormente, era constituído por três elementos: o *beat*, base rítmica que dá sustentação à música; os *pontos*, ou seja, fragmentos sonoros retirados de origens diversas, também conhecidos como *samples*; e os *acapelas*, as vozes dos MCs. Um exemplo de produção clássica deste período pode ser ouvido na música de Deize Tigrana, produzida pelo DJ Duda, da Cidade de Deus, em 1990.^[3] Aqui podemos ouvir claramente a voz da MC, o *beat* e o ponto, este último tratando-se de um remix feito a partir de *Gonna Fly Now*, música popularizada no filme *Rocky*.

A partir dos anos 2010, alguns fatores contribuíram para que ocorressem transformações significativas no funk. Em primeiro lugar, a disseminação de computadores pessoais e do acesso à Internet nas favelas de todo o Brasil. Em segundo, a implementação das Unidades de Polícia Pacificadora, conhecidas como UPPs, um programa de segurança pública que coibiu a existência dos principais bailes funk nas favelas do Rio de Janeiro entre os anos de 2008 e 2016. Em terceiro, ligado aos dois anteriores, o surgimento do funk produzido nas periferias de São Paulo, que se tornou o principal centro de produção e distribuição deste gênero musical.

A partir de 2016, quando os bailes voltaram a existir nas favelas cariocas, ocorreram transformações na sonoridade do funk no Rio de Janeiro. Os DJs de favela apresentavam uma radicalização nas suas mixagens, cada vez mais baseadas no uso de samples, remixando dezenas de fragmentos sonoros em segundos. Os bailes de favela continuavam a ser o foco da produção musical destes DJs. Nestes bailes, que ocorrem de graça e ao ar livre, não há uma preocupação com questões como direitos autorais, ou comercialização das músicas. Um exemplo desse tipo de produção pode ser ouvido em uma apresentação feita em um desses bailes pelo DJ Buiú da Mangueira.^[4]

No set do DJ carioca Buiú da Mangueira o ato de *samplear* aparece em primeiro plano. É evidente que ele se apropria de fragmentos sonoros de origens diversas para criar um objeto sonoro muito específico, feito para ser eficaz em um baile funk. As vozes dos MCs são recortadas em trechos curtos, pequenas frases, de modo que o resultado não segue o padrão de “canções” comercializadas em rádios ou em TVs, sem nenhum tipo de preocupação com direitos autorais, se adequando à audiência para a qual foi feita: os bailes de favela do Rio de

Janeiro. Sua atividade pode ser resumida no tipo ideal que estou chamando aqui de “DJ Sampleador”. Mas as apropriações de Buiú não são meras cópias. Os DJs do funk carioca desenvolvem uma grande habilidade não apenas para identificar um som interessante, mas para o que esse som *pode vir a ser*. Ou seja, os fragmentos dos quais ele se apropria são recortados e transformados por uma série de técnicas, até se tornarem “novos”.

Em São Paulo, por outro lado, uma verdadeira indústria se desenvolveu e nestas produções paulistas um novo tipo de funk passou a fazer sucesso, marcado principalmente pelo uso de harmonias. Um exemplo é a música “Fazer Falta”, produzida pelo DJ Perera e interpretada por Livinho, um dos MCs mais famosos do Brasil, ambos de São Paulo [5]. Embora isso não fique claro na produção do DJ paulista Perera, um tipo ideal de “DJ Produtor”, ele também se apropria de técnicas de composição, arranjo e produção de outros artistas. Isso foi muito bem demonstrado pelo musicólogo Carlos Palombini (Palombini et al 2018), que fez uma espécie de “arqueologia” das experimentações com harmonias feitas por diversos DJs até culminarem no tipo de produção harmônica apresentada por Perera. Retomando as observações de Gallagher, o “autor original” é apenas mais eficaz em “ocultar” as fontes de seus empréstimos. Mas a produção de Perera tem outras características formais importantes: ela serve de base para um único MC, seguindo o formato canção mais vendável, bem como se aproxima da música “pop”, atingindo audiências que vão muito além dos bailes de favela e se adequando assim ao canal de Youtube para o qual foi produzida.

Gostaria de me deter em algumas considerações formais sobre ambos os estilos de funk que apresentei aqui e para isso me aproximo da noção de estilo apresentada por Alfred Gell tanto em *Art and Agency* (1998) quanto em *The Art of Anthropology* (1999). De acordo com Gell, o estilo se constitui como “relações entre relações” de formas, nas quais os objetos de arte precisam ser compreendidos em suas características formais compartilhadas com outros objetos de arte. Isto porque as diferentes práticas artísticas não são apenas o repositório de proposições simbólicas acerca do mundo, mas formas de ação que visam transformá-lo (Gell 1998, 6). Em vez de buscarmos nos objetos de arte algum tipo de “representação”, é preciso entendê-los enquanto frutos de um sistema técnico.

Como pensar a agência artística por meio de técnicas de produção em sua relação com o tempo? Em *Antropologia do Tempo*, Alfred Gell propõe uma abordagem sobre a cognição do tempo a partir do modelo protensional-retencional do filósofo Edmund Husserl:

Husserl trata “retenção” e seu congênere orientado para o futuro, a “protensão” não como memórias ou antecipações fantasiadas de outros “agoras” associados com o “agora” presente, mas como horizontes de um presente temporariamente estendido. Em outras palavras, ele abandona a ideia de um presente gume de faca, um limite - ele próprio sem duração - entre a duração passada e a duração futura. (Gell 2013, 209)

Em vez do “agora” como um limite entre o passado e o futuro absolutos, o modelo de Husserl considera que o “presente” é uma espécie de “horizonte temporal”. Esse horizonte é formado por retenções e protensões onde as primeiras seriam as projeções que fazemos do passado a partir de nossa perspectiva no “agora”. As protensões, por outro lado, seriam as “visões perspectivas que temos do futuro imediato” (Idem 2013, 209). A teoria de Husserl desafia modelos baseados na oposição entre um presente dinâmico e um passado supostamente fixo e imutável, propondo em vez disso um sistema no qual passado, presente e futuro são igualmente dinâmicos e qualquer alteração em uma dessas dimensões interfere nas outras (Gell 1999, 240). Retenções e protensões, como conclui Gell, seriam

formas da categoria husserliana básica de “intenções” pela qual ele quer dizer não as “inclinações para fazer algo” (...), mas todas as relações conectando *noesis* (processos de cognição) e *noema* (aquilo que é percebido). Relações intencionais entre *noesis* e *noema* surgem no processo de perceber algo, de lembrar algo, de acreditar em algo, de imaginar algo e assim por diante; na filosofia moderna, as intencionalidades são muitas vezes chamadas de “atitudes proposicionais”. (Ibidem 2013, 209)

Por suas propriedades formais, ambas as músicas apresentadas aqui podem ser vistas como desdobramentos possíveis do funk gravado dez anos antes por Deize Tigrone, que usei como exemplo. Os estilos de Buiú e Perera radicalizam experimentações com possibilidades oferecidas em obras anteriores, mas direcionam suas experimentações formais de acordo com suas implicações em diferentes audiências, técnicas e modos de distribuição da música. No uso explícito ou não de samples, na prevalência ou não do formato comercializável da canção entoada por um MC, há um estilo, e junto dele uma política ligada ao exercício criativo e às

coletividades com as quais estas obras se engajam. Não estilos como representações simbólicas dessas coletividades, mas enquanto sistemas técnicos que atuam sobre elas.

Mercados audíveis – os estúdios e os diferentes regimes de troca

As trajetórias e entrevistas de produtores, DJs, empresários e MCs revelam as diferentes posições neste contínuo como fruto de processos de fabricação, processos estes que se baseiam em modos de produção, técnicas e aparatos específicos. Geralmente eles também se ligam a regimes particulares de troca. Os estúdios são espaços privilegiados para se observar toda essa cadeia porque é neles que a produção ocorre e, justamente por isso, eles materializam os diferentes níveis de acumulação do capital que as músicas permitem de acordo com os regimes de troca que integram.

Como observou Timothy Taylor: “Sem o capitalismo, no fim das contas, a maioria das coisas que pensamos sobre a música não seria possível. (...) O capitalismo moldou profundamente não apenas a produção, o consumo e a distribuição da música mas também os papéis que essa música exerce na vida das pessoas” (Taylor 2016, 2 [tradução minha]). Ainda que inescapável, o capitalismo não é monolítico. Uma vez produzidas, as músicas estão sujeitas a rearranjos que tornam sua condição de mercadoria uma questão em certa medida contextual: “do total de coisas disponíveis numa sociedade, apenas algumas são apropriadamente sinalizáveis como mercadorias. Além do mais, a mesma coisa pode ser tratada como mercadoria numa determinada ocasião e não ser em outra” (Kopytoff 2008, 89).

Marx considerava que o valor de uma mercadoria se dava pelas relações sociais de sua produção e que o sistema de trocas seria responsável por “mascarar” esse valor. No poder da mercadoria em se desconectar de seu valor real residiria o fetiche. Mas, como observou Kopytoff, “parte desse poder é atribuído às mercadorias depois que são produzidas” (Idem 2008, 113). O autor argumentou que a mercantilização é mais um processo que um estado absoluto das coisas. A intensidade desse processo dependeria de dois fatores: “(a) com respeito a cada coisa, ao torná-la trocável por um número crescente de outras coisas e (b) com respeito ao sistema como um todo, ao fazer

um número crescente de coisas diferentes mais amplamente intercambiáveis” (Ibidem 2008, 100).

O processo oposto seria o de singularização, quando as coisas são importantes ou desimportantes demais para serem mercantilizadas. A mercantilização e singularização absolutas, como o próprio autor reconhece, são polos inexistentes na vida real, onde as coisas existem em um contínuo. Meu argumento aqui é que o estilo de funk ligado às favelas cariocas são produtos e agentes de um ciclo de “desmercantilização”. Músicas que, pelo desenho sonoro de suas produções, são opacas à comercialização, dificultam pela sua própria estrutura formal processos de acumulação de capital. Isso, acredito, ocorre justamente pela sua imbricação aos laços comunitários, à dinâmica própria de vida e lazer nas favelas cariocas. Tal vinculação entre desenho do som e o território onde as músicas são produzidas pode ser percebida de forma intensa no espaço onde essa produção ocorre: os estúdios de favelas.

Os estúdios marcados mais intensamente por uma racionalidade capitalista impõem diversas demandas aos profissionais que nele atuam. Na coletânea de artigos *Palavra Cantada*, o preparador vocal Felipe Abreu descreve nos seguintes termos a contribuição que seu trabalho oferece ao cantor: “quando se fala em ensaios e estúdios de gravação, vale a máxima 'tempo é dinheiro'. Então surge a demanda de terceiros de que o desempenho do cantor seja mais produtivo e mais eficiente no menor tempo possível (os estúdios, os músicos e os técnicos de som cobram por hora)” (Abreu 2008, 125). O preparador vocal, de acordo com Abreu, auxilia os cantores sem estudo formal a otimizarem seu tempo no estúdio com técnicas de aquecimento e empostação vocal, evitando que seja preciso repetir a música excessivamente até conseguir os takes ideais. Feitas por alguém que observou de perto o cotidiano em estúdios profissionais de gravação, as observações de Abreu são bastante representativas da lógica que rege estes espaços. Mais ainda, elas fazem ver como o modo de produção influi na prática artística e contribui na conformação de sonoridades.

Os estúdios em favelas, por outro lado, tendem a ser pouco - ou nada - rigorosos em termos desta racionalização do tempo. A simples gravação de um acapela, feita em menos de cinco minutos, pode levar a uma tarde inteira de conversas, brincadeiras e, porque não, fofocas. Nestes estúdios, vige o que Milton Santos chamou de “o tempo dos homens lentos”. Pode parecer contraditório descrever como “lento” o cotidiano de artistas constantemente conectados à internet, que manipulam programas estrangeiros de edição de áudio enquanto reúnem fragmentos sonoros de fontes globais. Mas como observa Santos, a lógica do capital demanda uma

racionalização do espaço, dos modos de produção e dos sistemas comunicacionais, como forma de otimizar o fluxo de mercadorias. A profunda desigualdade que conforma as cidades é simultaneamente desigual na racionalização do espaço: “neste sentido, os guetos urbanos, comparados a outras áreas da cidade, tenderiam a dar às relações de proximidade um conteúdo comunicacional ainda maior e isso se deve a uma percepção mais clara das situações pessoais ou de grupo e à afinidade de destino, afinidade econômica ou cultural.” (Santos 2002, 324)

A lentidão, neste caso, opõe-se à tendência universalista da racionalidade padronizadora para dar espaço à proximidade, onde a ordem das relações afetivas impera e, como resultado, o lugar ganha proeminência: “a cultura popular tem raízes na terra onde se vive, simboliza o homem e seu entorno, encarna a vontade de enfrentar o futuro sem romper com o lugar, e de ali obter a continuidade, por meio da mudança. Seu quadro e seu limite são as relações profundas que se estabelecem entre o homem e o seu meio, mas o seu alcance é o mundo.” (Santos 2002, 327). Nos estúdios de favelas cariocas, as músicas são produzidas sem que haja qualquer tipo rígido de valor acertado pelo trabalho ou racionalização do tempo no estúdio. E nessa relação onde as relações de personalidade prevalecem que pode ser percebida a conexão entre a agência criativa dos artistas e seus territórios. O foco no circuito dos bailes se liga à pouca preocupação com certos aspectos da produção como masterização ou o acabamento das vozes, preteridos em relação a outros como a dinâmica do canto e a base utilizada. O cenário muda quando se tem outros circuitos em vista, a exemplo do que ocorre no funk paulista.

Considerações finais

Por seu desenho sonoro marcadamente ligado aos bailes de favela e conseqüentemente a estes territórios e os laços comunitários que neles se estabelecem, quero me ater nessas considerações finais ao estilo de funk produzido nas favelas do Rio de Janeiro. Particularmente por dois motivos: sua vinculação a uma população marcadamente negra e pela opacidade dessas formas musicais em relação a processos de mercantilização. Acredito que estes modos de musicar podem ser pensados enquanto “ficções sônicas”, atos de rebeldia surgidos quando “a potência da ultranegritude, que tudo consome, absorve e implode, exerce seu poder radical, universal e fundamental de negação” (Schulze 2020 [tradução minha]). O conceito de “ficções sônicas”, cunhado pelo

teórico e cineasta britânico Kodwo Eshun, busca explorar os cruzamentos entre a potência criativa da música negra e a noção de afro-futurismo (Eshun 1998). Eshun observou que há uma cronopolítica intrínseca tanto às narrativas retrospectivas (históricas) quanto preditivas (futurísticas). As musicalidades afro-diaspóricas, ao reorganizarem o passado e o futuro, teriam o poder de atuar politicamente no presente, infiltrando nele contra-narrativas que disputam o futuro da população negra ao redor do globo (Eshun 2003).

Através de um uso intensivo do remix, das referências aos seus territórios de origem, à ancestralidade negra marcada em seus beats, o funk é capaz de produzir formas sonoras que desafiam o pertencimento ao sistema capitalista hegemônico, apontando outros horizontes possíveis. Esses funks podem ser pensados enquanto “objetos que resistem”, para usar a expressão cunhada por Fred Moten. Nas palavras do autor: “A história da pretitude atesta que os objetos podem e, de fato, resistem. A pretitude é uma tensão que pressiona a suposição da equivalência entre pessoalidade e subjetividade.” (Moten 2023). Atentar para as possibilidades abertas por essas remixagens talvez seja um caminho para ouvirmos outros mundos possíveis.

Notas de la ponencia:

[1] Esses números correspondem a fevereiro de 2024

[2] Me refiro aqui ao canal no Youtube do jovem DJ Fp do Trem Bala. Os números são de fevereiro de 2024.

[3] <https://www.youtube.com/watch?v=l6JsbY8h2y0&t=58s>

[4] <https://soundcloud.com/jonatha-silva-635517116/podcast-010-dj-buiu-da-mangueira-2021>

[5] <https://www.youtube.com/watch?v=b9jo4mk0VQU> Essa música especificamente foi lançada pelo canal “GR6 Explode”, o segundo maior do gênero, também sediado em São Paulo.

Bibliografía de la ponencia

ABREU, Felipe. “O papel do preparador vocal no estúdio de ensaio e de gravação”. In: MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.) *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2008.

ESHUN, Kodwo. “Further considerations of afrofuturism”. *The New Centennial Review*, Volume 3, Number 2, pp. 287-302. Michigan State University Press, 2003

FACINA, Adriana; SILVA, Daniel N.; LOPES, Adriana (Orgs). *Nó em pingo d’água: sobrevivência, cultura e linguagem*. Rio de Janeiro: Ed. Mórula, 2019.

GALLAGHER, Owen. “Apropiation”. In: *Key words in remix studies*. Navas, Eduardo; Gallagher, Owen; and xtine burrough (Orgs). New York: Routledge, 2018.

GELL, Alfred. *A antropologia do tempo: construções culturais de mapas e imagens temporais*. Trad.: JOSCELYNE, Vera. Editora Vozes, 2013.

GELL, Alfred. *Art and Agency: an anthropological theory*. Oxford: Claredon Press, 1998.

_____. *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*. London: The Athlone Press, 1999.

KOPYTOFF, Igor. “A biografia cultural das coisas: mercantilização como processo”. In: APPADURAI, Arjun (Org.). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Trad: BACELAR, Agatha. Niterói: Ed. UFF, 2008

MAGNANI, José Guilherme Cantor de. De Perto e de Dentro: notas para uma etnografia urbana. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, 2002.

MARKHAM, Annette N. “Bricolage”. In: *Key words in remix studies*. Navas, Eduardo; Gallagher, Owen; and

xtine burrough (Orgs). New York: Routledge, 2018.

MOTEN, Fred. *Na Quebra: a estética da tradição radical preta*. Trad.: SANTOS, Matheus Araújo dos. N-1 Edições, 2023.

NAVAS, Eduardo. “Remix”. In: *Key words in remix studies*. Navas, Eduardo; Gallagher, Owen; and xtine burrough (Orgs). New York: Routledge, 2018.

PALOMBINI, Carlos; FACINA, Adriana; NOVAES, Dennis; MOUTINHO, Rennan Ribeiro. “O errado que deu certo: *Deu onda*, o debate da harmonia e a construção da batida numa produção paulistana de funk carioca”. *Opus*. v.4, n.1, p 222-263, 2018.

PEREIRA, Simone Sá. “As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in)validade da utilização da noção de cena musical virtual”. In: *Cenas Musicais*. Orgs: Simone Sá Pereira e Jeder Janotti Junior. São Paulo: Anadarco Editora, 2013.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Ed. USP, 2002.

SCHULZE, Holger. *Sound works: a cultural theory of sound design*. New York: Bloomsbury Academic, 2019.

_____. *Sonic Fiction*. New York: Bloomsbury Academic, 2020.

TAYLOR, Timothy. *Music and capitalism: a history of the present*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2016.