

Samba et funk: deux parcours musicaux urbains

Samba e funk: dois percursos musicais urbanos Samba and funk: two urban musical trajectories

Luiza Machado

Bacharel em Comunicação Social – Relações Públicas (UERJ) e mestre em Estudos Latino-Americanos pela Université de la Sorbonne Nouvelle – Institut des Hautes Études de l’Amérique Latine.

Résumé

Quelles sont les similarités entre les parcours du Funk et de la *Samba* ? Cet article essaye de montrer les similitudes des trajectoires entre ces deux styles musicaux urbains cariocas. En plus de leur naissance au sein de la périphérie de Rio de Janeiro, ces rythmes musicaux gardent de nombreuses autres caractéristiques en commun. La recherche bibliographique se base sur des articles ou des ouvrages dont le thème principal est la *Samba* ou le Funk. Quant à la méthodologie, trois caractéristiques en commun ont été détachées afin de les comparer, à savoir: son lieu d’origine ; des sujets des paroles interdites par la police et, finalement, le rôle des médiateurs culturels qui ont fonctionné comme des agents qui ont facilité la reconnaissance de chaque rythme. Pour enrichir l’étude, quelques entretiens avec des acteurs clés ont été réalisés.

Mots Clés: Funk, *Samba*, Favela, Rio de Janeiro.

Resumo

O que a trajetória do Funk tem em comum com a do Samba? O objetivo do presente artigo é apresentar as semelhanças de percurso entre esses dois estilos musicais urbanos cariocas. Além de nascer no seio da periferia do Rio de Janeiro, os dois ritmos musicais guardam outras características em comum. O referencial teórico utilizado foi a pesquisa bibliográfica baseada em artigos ou obras cujo tema principal relacionava-se ao Samba ou ao Funk. Metodologicamente, três características em comum foram destacadas: o lugar de origem; temas de letras interdidas pela polícia e, finalmente, o papel dos mediadores culturais que funcionaram como agentes que facilitaram o reconhecimento de cada um dos ritmos. Para enriquecer o estudo, algumas entrevistas com atores chaves foram realizadas.

Keywords: Funk, *Samba*, Favela, Rio de Janeiro.

Abstract

What are the closeness between the Funk and the Samba? This article attempts to show the similarities of trajectories between these two urban musical styles. Besides sharing the same origin in the outskirts of Rio de Janeiro, these two musical rhythms keep other features in common. The theoretical framework used was based on bibliographic research articles or books whose main theme was the Samba or the Funk. Methodologically, three common features were highlighted in order to compare them: the place of origin, themes of lyrics interdicted by the police and, finally, the role of cultural mediators who acted as agents that facilitated the recognition of each rhythm. To enrich the study, some interviews with key actors were also made.

Keywords: Funk, Samba, Favela, Rio de Janeiro

INTRODUÇÃO

Le *funk* a toujours été la cible de nombreuses critiques de la part des médias, de la société, mais également des autorités gouvernementales, qui ont essayé à plusieurs reprises de fermer les bals et d'imposer des lois contre le mouvement.

Le présent article a pour objectif de montrer que l'ensemble des critiques subies aujourd'hui par le *Funk* se retrouvait aussi au début de l'histoire de la *Samba*. Pour démontrer cela, nous allons d'abord présenter l'origine de la *Samba*, qui comme le *Funk*, est un rythme né dans les périphéries cariocas parmi les couches les plus pauvres de la population.

La deuxième caractéristique qui rassemble ces deux rythmes est la forte persécution qu'ils ont subie. Si les paroles polémiques de la *Samba* faisaient un éloge à la vie de «*malandro*», le *Funk* aussi à plusieurs paroles de *proibições* chassés par la police.

Finalement, le dernier trait entre ces deux genres est le pouvoir du rôle des « médiateurs culturels » qui ont établi des ponts entre la culture populaire et la culture des élites. Ces médiateurs culturels ont fonctionné comme des agents favorables à la reconnaissance de chaque rythme.

Alors que la *Samba* est depuis longtemps légitimée comme véritable symbole national, le *Funk* vient à peine d'être élevé au statut de mouvement culturel carioca. Si aujourd'hui personne ne s'oppose à l'attribution culturelle de la *Samba*, l'histoire nous montre une trajectoire remplie d'amertume. Le prix de cette légitimité fut élevé et le chemin qui y a mené ressemble en plusieurs aspects à la trajectoire vécue aujourd'hui par le *Funk* carioca.

LA PÉRIPHÉRIE DANS LA SAMBA : LE LIEU OÙ LA CRÉATIVITÉ N'A PAS DE LIMITES

Considérée comme l'une des principales manifestations culturelles brésiliennes, la *Samba* est un dérivé de la culture africaine. Selon Almeida, «le mot *Samba* a toujours été lié aux rituels noirs et a pour origine l'expression 'Semba', qui signifie 'umbigada' (deux danseurs qui s'entrechoquent au niveau du nombril, qui se dit 'umbigo' en portugais), un geste présent dans les danses afro-brésiliennes» (2006, p.21). Malgré l'apparition de la *Samba de Roda* dans la région à l'époque rurale du Recôncavo Baiano (une région du nord-est du Brésil), le rythme s'est vraiment développé comme expression musicale urbaine de la fin du XIXème, début du XXème siècle dans la capitale du pays à l'époque, la ville de Rio de Janeiro.

Avec les débuts de l'urbanisation du centre ville, une grande réforme a été menée par Pereira Passos (maire de Rio de 1902 à 1906), détruisant les habitations précaires (les *cortiços*) afin d'améliorer l'hygiène de la ville. La population pauvre qui y habitait, fut expulsée et s'est délocalisée vers les quartiers à proximité immédiate des Morro da Conceição, Pedra do Sal, Praça Mauá, Estácio, Saúde et Cidade Nova. Ces endroits sont devenus les premières « favelas » et ont été un important lieu de développement de la culture noire brésilienne.

La *Samba* telle que nous la connaissons aujourd'hui se développe alors dans les périphéries de Rio de Janeiro et devient une musique distinctive des zones demeurées en marge de la civilisation, comme le relate Trotta:

Elaborée au sein d'un ensemble social formé majoritairement par des ex-esclaves et leurs descendants, la *Samba* a toujours été associée à un environnement communautaire [...] qui était représenté dans le répertoire par le biais d'une série de symboles qui exprimaient les liens affectifs de cette partie de la population [...]. Le 'morro' (la butte), la 'favela', le 'quartier' occupaient une place de choix dans l'imaginaire du répertoire de la *Samba*, formant un univers riche d'auto références musicales et affectives. (TROTTA, 2006, p. 30).

Ce style fonctionne donc comme le *funk*, puisque les deux trouvent leur inspiration dans la revendication de l'origine spatiale. Lopes & Facina (2006, p. 6) ajoutent que, dans ces musiques, les identités chantées peuvent être perçus comme des métonymies de la figure du noir dans la ville de Rio, l'identité « favelada ».

N'ayant pas de lieux dédiés à leur musique, tous ceux souhaitant chanter leur condition de « favelado » à travers la *Samba* se réunissaient dans les maisons de certains passionnés, souvent des femmes connues sous le nom de *Tias Baianas* (Tantes bahianaises), dont la principale était *Tia Ciata*. Cette dernière fut à la source du soutien au rythme carioca, puisqu'un grand nombre de compositeurs se réunissaient pour jouer chez elle. D'ailleurs, c'est là que la première chanson de *Samba* (*Pelo telefone*) est née. D'après Naves, « sa maison n'était pas seulement décrite comme un abri de grands sambistas (musiciens ou chanteurs de *Samba*), mais aussi comme un espace qui réunissait des personnes importantes de la vie publique » (2006, p. 24). De cette façon, dans l'intimité des maisons des *Tias Baianas*, les deux Rio de Janeiro se rencontraient dans un environnement festif.

C'est donc dans le quartier de Cidade Nova, chez *Tia Ciata*, que la première génération de *sambistas* est née, comme ce fut le cas de Sinhô (José Batista da Silva) ou de Donga (Ernesto dos Santos). Cependant, ce n'est qu'à partir de la deuxième génération de compositeurs, issus du quartier Estácio, que la *Samba* prend son allure bohème, dont les thématiques récurrentes étaient les orgies et la « malandragem »¹ carioca. Naves nous raconte comment se déroulaient les compositions des paroles :

Les récits sur la constitution de l'identité du sambista, dans les années 20, décrivent les personnages non seulement comme une sorte de sous-employés, mais aussi comme 'malandro'. La proximité du quartier de l'Estácio avec les zones de prostitution du Mangue [...] permettait [aux compositeurs] non seulement d'explorer le jeu et la prostitution, mais aussi de se dédier à l'écriture des *Sambas*. (NAVES, 2006, p.24).

Au moment où les *sambistas* commencent à décrire leurs expériences périphériques en tant que favelados, ils commencent à subir une persécution de l'Etat, situation qui nous fait penser au quotidien d'un autre style musical: le *Funk* carioca.

FUNK ET LES ZONES PLUS DÉMUNIES: UNE TRAJECTOIRE QUI SE CROISE

Les fêtes *Soul* ont été à l'origine d'un mouvement d'affirmation de l'identité noire désormais connu comme le mouvement *Black Rio*. Il est important de souligner que le *Funk* carioca prend sa source dans l'expression du mouvement *Black Rio* et de ses fêtes connues sous le nom de *Bailes da Pesada*.

Au Brésil, ces fêtes ont commencé au début des années 70, grâce à quelques personnages comme Big Boy, Ademir Lemos, Mister *Funky* Santos, et Don Filó. Les DJs Ademir Lemos et Big Boy se sont fait un nom d'abord à la radio et dans la zone Sud de la ville (zone de résidence des classes moyenne et haute de la société carioca). Cependant, les bals qu'ils organisaient, se déroulant au *Canecão* (salle de concert située dans la Zone Sud) n'ont pas duré longtemps. Leur instigateur Ademir Lemos revient sur les raisons ayant mis fin à ces fêtes réalisées au *Canecão*:

Les choses allaient très bien là-bas. Les résultats financiers correspondaient aux attentes. Cependant, il s'est instauré une limitation des libertés des gens qui fréquentaient le bal. Les directeurs ont commencé à imposer des restrictions partout. Mais nous prenions sur nous, jusqu'au moment où la direction du *Canecão* a eu l'idée de faire un concert avec Roberto Carlos. C'était pour eux l'opportunité d'intellectualiser la maison, ils ne pouvaient pas la perdre, et c'est pour cette raison que nous avons été invités à en finir avec le bal. (Apud VIANNA, 1995, p.51).

Par conséquent, les fêtes ont été transférées dans la périphérie de Rio de Janeiro, où elles ont eu un grand impact sur la jeunesse noire et pauvre. La puissance de ces bals était si forte que certains participants ont décidé de créer leurs propres « équipes de son », comme ce fut le cas de *Soul Grand Prix* (organisé par D. Filó), *Revolução da Mente*, *Black Power*, *Atabaque*, *Uma mente numa boa*, entre autres.

Les fêtes *100% Black* ont été organisées par *Mister Funky Santos*, qui a choisi le club *Renascença* pour abriter les premiers bals de conscientisation noire. En 1972,

un autre grand nom de la *Soul* brésilienne a conquis le public: *D. Filó*, qui a promu avec « l'équipe de son » *Soul Grand Prix* les nuits du *Shaft*, le nom de la fête faisant référence au film nord-américain dont le personnage principal était un détective noir lutant contre la délinquance avec des méthodes peu orthodoxes. *Shaft* s'est peu à peu transformé en un symbole de fierté et de conscientisation noire.

Le succès a été si grand que le public était trop nombreux pour le club *Renascença*, et les organisateurs ont dû la transférer. C'est au même moment que de nombreuses « équipes de son » sont apparues et ont commencé à réveiller la curiosité d'une industrie culturelle carioca naissante et de la presse, qui a surnommé le phénomène comme le mouvement *Black Rio*.

Selon Valenzuela Arce (1997, p.144) ces fêtes sont arrivées à leur apogée à regrouper de dix à quinze mille personnes. Si les débuts des fêtes *Soul* ont connu ses origines dans la zone Sud carioca, le rythme *Funk*, tel que nous connaissons aujourd'hui s'est développé grâce aux fêtes réalisées dans la périphérie carioca. Cependant, il commence vraiment à se nationaliser au moment où il monte les favelas.

DES SUJETS POLÉMIQUES À LA *SAMBA*, L'ÉLOGE DE LA *MALANDRAGEM*

À Rio, la *Samba* se développe dans les collines (les morros) à l'abri du regard de la police. Les *sambistas* les plus célèbres écrivent des textes qui font l'éloge de la *malandragem*, et glorifient cet « art de vivre » propre aux milieux populaires urbains.

L'attitude individualiste du *malandro*, marquée par une véritable aversion au travail, est considérée par les autorités comme non conforme aux valeurs de la société et dangereuse pour l'équilibre de la nation. Ainsi, toutes les activités de *malandragem* ont subi une forte répression à cette époque. Jouer de la musique et danser la *Samba* (tout comme d'autres rituels afro-brésiliens, comme la *capoeira* ou le *Maxixe*), étaient des activités persécutées par la police de l'époque qui avait pour objectif de donner à la société une image de propreté et d'ordre.

Le compositeur Cartola atteste dans le récit suivant la situation qu'il a vécue: « à mon époque, les *rodas de Samba* étaient souvent dispersées par la police, vu que la *Samba* était considérée comme une chose de *malandro* et de marginal » (*Apud* MARTINS, 2006, p.43).

Pour Mattos, « c'est à l'intérieur de la *Samba* que se construit la mythologie de la *malandragem* » (1986, p.36) et c'est cette identité qui est responsable de la création du symbole d'une culture qui a toujours été à la marge de la société. Bennegent va encore plus loin et affirme qu'exalter la figure du *malandro* est un moyen d'exprimer les différences de classe: « la manière d'être du *malandro*, peut être considérée comme une 'réponse' de la part d'une population malmenée, stigmatisée dans la société brésilienne – ou n'y ayant pas de réelle place –, à un système social marqué par l'inégalité. » (2005, p.3).

Sans entrer dans les détails, il faut tout de même préciser que l'appellation *malandro* a connu diverses significations, selon les époques et les franges de la

population. Alors que la littérature et la musique brésilienne ont participé à l'élaboration du mythe du « bon malandro » en diffusant l'image de l'anti-héro qui incarne la liberté, l'indépendance et la non-conformité, les autorités ont essayé à tout prix d'éviter l'expansion de cette philosophie de vie. D'ailleurs, selon Claudia Matos (1998), la chasse à la figure du *malandro* atteint son apogée dans les années 30, quand l'*Estado Novo* (le gouvernement de l'époque) censure les chansons qui faisaient l'apologie de ce style de vie.

S'assumer comme un typique *malandro* et chanter des paroles d'éloge à ce type de comportement était très mal vu par l'Etat. Cette thématique perçue comme très polémique peut être comparée au débat qui entoure certains types de *funk*. Reste à savoir si les anciens *malandros* chantés par la *Samba* d'hier sont devenus les nouveaux trafiquants idolâtrés par les *Proibidões* d'aujourd'hui...

FUNKEIROS, LES MALANDROS D'AUJOURD'HUI?

Le *Proibidão* est le nom donné aux chansons qui racontent, de façon réaliste et enthousiaste, des histoires où les trafiquants ont imposé leur pouvoir contre leurs opposants (la police ou les factions ennemies). Les principales thématiques trouvées dans les paroles sont : la mort des ennemis ou de dénonciateurs (dénommés « X9 »), la vénération des factions et de ses leaders, ainsi que l'incitation à la consommation de drogue.

Au contraire de ce que les médias ont l'habitude de dire, les chanteurs de *funk* ne font pas toujours partie du réseau du trafic. La majorité, sont de simples MCs qui habitent dans les favelas dominées par les factions, mais qui ont fini par adopter les valeurs du banditisme et ont décidé de rendre un « hommage » à ces leaders de la communauté.

En effet, la majorité de ces chanteurs affirment qu'ils ne font pas partie des factions criminelles, et lorsqu'on leur demande pourquoi ils chantent ce type de musique, ils donnent trois types de réponses.

La réponse la plus fréquente argumente que leurs paroles ne fait que dresser un portrait de la vie dans la favela, comme le dit Mr Catra « Je ne suis pas complice du trafic, je suis complice de la favela. Je ne fais pas d'apologie, je rapporte juste une réalité » (*apud* ESSINGER, 2005, p. 235). Les MCs Smith et Frank donnent une réponse très similaire:

MC Smith ne fait pas l'apologie du crime, il ne fait pas l'apologie du trafic, MC Smith relate ce qui se passe dans la communauté [...] Je ne vais pas chanter que la femme est belle et gracieuse et qu'elle passe par la place de Copacabana [il fait référence à la chanson de Bossa Nova *Garota de Ipanema*]. Au contraire, je dis que le *caveirão* [véhicule utilisé par le BOPE, la police d'élite] monte dans la favela, tue des innocents, tue des travailleurs, et retourne au bataillon en pensant qu'ils ont tués les bonnes personnes. (Extrait de mon entretien avec MC Smith réalisé le 13 Novembre 2010)

Nous sommes nés dans le Complexo do Alemão [un complexe de favelas à Rio]. Il y a des gens qui habitent à Barra et qui parlent sur la plage. Ivete Sangalo [une chanteuse née à Bahia], par exemple, parle de la Bahia. On a commencé à chanter dans la communauté, et ce qu'il y a dans celle-ci, c'est de la criminalité. (Extrait du reportage véhiculé par le journal *O Globo Online* au 16/12/2010).

Les compositeurs du fameux *Rap das Armas* Junior & Leonardo ont eux aussi utilisés le même argument : « l'idée était de parler de l'aspect de la favela, mais je me suis rendu compte qu'il manquait quelque chose et il m'est venu l'idée de faire la liste des armes des trafiquants » (*apud* ESSINGER, 2005, p. 236).

Un autre motif donné par les chanteurs est le manque d'opportunité d'écrire d'autres chansons. Pour eux, le marché du *funk* impose le contenu des musiques, comme le racontent Mc Galo et Mc Smith, respectivement:

Nous faisons quelques bonnes paroles, mais les mecs (les équipes de son) ne veulent pas les passer [...] Cela dérange beaucoup les MCs pour faire des concerts. Les chanteurs font l'apologie du crime parce que dans les communautés il y a beaucoup de gens qui aiment bien ce style. Pour ne pas rester sans dates de concerts, ils écrivent ces types de paroles. (Id., p. 239).

Le truc est le suivant : l'unique façon de gagner ma reconnaissance professionnelle a été, malheureusement, avec le *funk* interdit. Je ne vais pas arrêter de chanter ça, parce que c'est comme le [monde du] crime, si j'arrête de chanter, d'ici peu, il va en venir dix, vingt pour prendre ma place. (Extrait de mon entretien avec MC Smith réalisé le 13 Novembre 2010).

La troisième raison évoquée par les MCs est l'influence des trafiquants dans la vie quotidienne de la favela. Suite à des demandes de leaders du trafic, certains chanteurs ont enregistré des morceaux qui sont devenus de vrais *hits*. Le récit de MC Duda laisse transparaître cette situation:

On habite dans une communauté et dans quelle communauté aujourd'hui n'y a-t-il pas de trafic ? J'habite dans la favela et dedans il y a ce leader. Il a écrit des paroles sur l'une de nos musiques et il a demandé si on pouvait l'enregistrer et on l'a fait. Ce n'était pas une chose forcée, c'était une demande. On les respectait et on les respecte jusqu'à aujourd'hui. (*apud* ESSINGER, 2005, p. 238).

Il existe encore une autre raison à ces paroles du *Proibidão*, mais les MCs ne préfèrent pas la commenter, puisqu'ils préfèrent préserver leur image. Néanmoins, nous savons qu'il existe un financement par le trafic de drogue.

Intentionnellement ou pas, les narcotrafiquants cariocas ont transformé le *funk* et les MCs en un véhicule pour la divulgation de leurs idées. Ce style musical est devenu une source de marketing pour leurs ventes et pour assurer leur pouvoir, comme il est possible de l'observer dans les paroles suivantes:

Je suis MC Frank
Et je vais vous dire sans hésiter
Je suis fidèle à mon chef
De la *Boca* (lieu de vente de drogue)

De la *Fazendinha* (une favela de Rio)
 Je suis *Comando Vermelho* (Commando Rouge, l'un des groupes de
 trafiquants les plus puissants)
 Si tu es CV dans l'esprit (CV=Comando Vermelho)
 Et que tu te promènes avec un fusil en main
 Viens avec moi, l'ambiance est chaude
 Et le commando est bien rouge

Guedes (2007, p.76) a bien remarqué que dans l'univers du *proibidão*, il existe parmi les MCs une tendance à la victimisation qui va s'accroître et devenir un alibi pour toutes les tentatives d'imputabilité sur leur production musicale. Cette position est renforcée par plusieurs spécialistes (une élite intellectuelle déjà citée auparavant) qui essaient d'élaborer un discours de défense du *funk* comme activité de loisir, et ont une grande difficulté à dénoncer les aspects illégaux du mouvement.

À LA RECHERCHE DE LA LÉGITIMITÉ PAR LES MÉDIATEURS CULTURELS DANS LA SAMBA

Dans son livre « Le mystère de la *Samba* », Hermano Vianna raconte la trajectoire vécue par le rythme et décrit comment celui-ci a réussi à se transformer en symbole national. Vianna (1995) souligne que le style musical carioca a réussi à atteindre cette condition grâce à une forte action de certains intellectuels qu'il appelle les « médiateurs culturels », dont l'objectif principal était de mener des fragments de la culture populaire au niveau de la « culture d'élite ».

Un grand « médiateur culturel » fut le *sambista* Noel Rosa, qui organisait des rencontres entre les compositeurs de la périphérie et les musiciens carioca des classes moyenne et haute. D'après Naves, « Noel a été l'un des premiers musiciens blanc de la classe moyenne à monter dans les *morros* [...] et à côtoyer les *sambistas* de ces groupes » (2006, p.25).

Toutefois, un épisode est toujours décrit comme le tournant pour l'acceptation du rythme carioca. Selon Coelho (2005, p.2), en 1926, l'intellectuel Sérgio Buarque de Hollanda a organisé une rencontre entre le sociologue Gilberto Freyre et les *sambistas* Pixinguinha et Donga qui a servi de modèle dans l'invention de la *Samba* carioca comme principal signe de la culture brésilienne. Cette rencontre est perçue comme un symbole du processus de construction d'une identité nationale.

Pour Gomes (2001, p. 526), la rencontre mentionnée ci-dessus fut le lien pour l'articulation de la *Samba* comme élément rassembleur de la nationalité, puisqu'il a permis non seulement sa reconnaissance interne, mais aussi la diffusion internationale du style musical.

La présence des médiateurs culturels a sans doute eu un rôle de pont d'échange entre la culture produite dans la périphérie et la culture plus intellectualisée. Pour Martins (2006, p.76), la non reconnaissance du Funk par les élites dans les années 90 est exactement due à l'absence de « médiateurs culturels ». Alors que la Samba a réussi à surmonter l'étape des critiques grâce

à ceux-ci, le Funk ne va réussir à conquérir ses propres « médiateurs culturels » que lors de la décennie suivante.

RODAS DE FUNK, QUAND LE RYTHME RENCONTRE SES MÉDIATEURS CULTURELS

Le *funk* a toujours été accusé d'être un style apolitique, comme le souligne Yudice « à Rio, les critiques culturels voient habituellement les *funkeiros* comme des personnes aliénées et apolitiques » (1997, p.43). Cependant, la création de l'APAFUNK a constitué le premier pas vers l'inversion de cette image, créant une nouvelle identité : le « *funk* de raiz » (*funk* de racine), une coproduction entre certains *funkeiros* – qui furent exploités et ont disparu de la scène musicale – et des intellectuels, représentés par des étudiants, des professeurs et des militants de la gauche. Tous ces nouveaux acteurs vont remettre au bout du jour le rôle de « médiateurs culturels », qui à l'époque de la *Samba* avaient établi des ponts entre la culture considérée comme populaire et les élites.

Pour Lopes, « les *funkeiros*, en interagissant avec ces sujets (les intellectuels) ont commencé à construire leur art comme une forme de mobilisation sociale autour de la revendication et de la promotion de leurs droits » (2010, p.43).

Il est important de souligner que ce rôle de « médiateur culturel » va également être endossé par certains acteurs de la gauche. Pour ces nouveaux agents, l'identité *funkeira* n'était plus perçue comme aliénée, mais au contraire comme une forme de réponse à l'oppression et à l'exploitation. Ainsi, cette identité fut insérée dans un contexte plus large de lutte contre le préjugé et contre la discrimination de la population pauvre et « favelada » de la ville.

L'articulation entre ces deux mondes différents se réalisait lors de ce que l'on appelle les « Rodas de *Funk* », des événements où les performances de *funk* étaient mises en scène de manière politisée à travers la musique et les discours. L'expression « roda » rappelle les célèbres « rodas de *samba* », qui font référence à une interaction musicale traditionnelle. En vérité, les artistes qui jouent dans les « rodas de *funk* » se désignent comme les « *funkeiros* de racine » (*funkeiros de raiz*) justement pour donner à leur musique le prestige d'être le véritable *Funk* Traditionnel. Selon Ortiz, le mot tradition « s'associe au folklore, au patrimoine, au passé. Il est rare de penser le traditionnel comme un ensemble d'institutions et de valeurs venus d'une histoire récente, et qui s'impose comme une tradition moderne » (2000, p.195). Cependant, la tradition moderne a une histoire, une évolution, elle mélange le passé et le présent, et possède sa propre manière d'être et ses conceptions du monde. « Elle apparaît ainsi comme un souvenir d'un moment passé, et sans appartenir au folklore, ou à la culture populaire, elle sera comprise comme 'traditionnelle' » (ORTIZ, 2000, p. 213).

L'objectif de l'APAFUNK de se lier à un modèle traditionnel a un sens, puisque le fait de s'emparer du mot « racine » ou « tradition » légitime sans

effort leur discours. Ci-dessous, Mc Leonardo essaye d'expliquer quels sont les objectifs d'une « roda de funk » :

Les 'rodas' furent imaginées comme un espace où les artistes, exclus du marché *funkeiro*, discuteraient sur leurs droits, sur l'art et la politique, et échangeraient leurs expériences. Tout cela toujours sur une base sonore très funk. Il était nécessaire aussi d'être entendu par la société et d'attirer l'attention de ceux qui ont des préjugés contre le *funk*. (Apud LOPES, 2010, p.101).

La première interaction entre les « médiateurs culturels » et les chanteurs exclus auxquels MC Leonardo fait référence s'est produite lors d'une réunion chez l'anthropologue Adriana Facina (une figure importante qui a choisi de favoriser le contact entre les deux mondes):

L'idée était créer une association, pas une ONG ou une coopérative. Nous avons rédigé le Manifeste. La première fois qu'il a été lu publiquement fut lors de la première *Roda de Funk* qui a eu lieu chez Adriana Facina, pour laquelle elle avait appelé certains membres du PSOL [*Partido Socialismo e Liberdade*] et de la gauche militante. J'ai trouvé cela intéressant, parce que je connaissais ces gens de la gauche et tout le monde avait beaucoup de préjugés contre le *Funk*, soutenant qu'il s'agissait d'un discours aliéné. Il est intéressant de noter qu'à partir de ce moment là, ils y ont reconnu une cause légitime, puisqu'ils ont vu que les *funkeiros* étaient des travailleurs comme les autres, dont les droits étaient exploités. (Extrait de mon entretien avec Adriana Lopes, réalisé le 4 Novembre 2010).

La présence de ces nouveaux acteurs a contribué à la construction d'une légitimité du mouvement, qui a commencé à pénétrer certains endroits qui leurs étaient auparavant fermés, comme les universités, les expositions culturelles² et les réunions politiques.

En vérité je crois qu'il y a eu une bonne articulation et Adriana Facina en a été le pont. Ils [les militants de la gauche] ont reconnu dans le *funk* une cause légitime de gauche: les travailleurs exploités. Les *funkeiros* ont aussi fait des « rodas » dans les campements du MST [*Movimento dos Sem Terra*, le Mouvement des travailleurs Sans Terre, militant pour la réforme agraire] [...] Le sujet du *funk* fut amené à l'intérieur des universités, non comme objet de recherche, mais pour y apporter son véritable point de vue. MC Leonardo, par exemple, a participé au cycle de conférence « Langage et Exclusion » de l'Unicamp [Université de Campinas] en tant qu'orateur au côté de plusieurs docteurs. (Extrait de mon entretien avec Adriana Lopes, réalisé le 4 Novembre 2010).

Le producteur culturel Mateus Aragão raconte également l'interaction entre les *funkeiros* et le milieu intellectuel et souligne l'importance de certains personnages de l'élite qui ont lutté en faveur du rythme :

Nous, les gens du *Circo Voador*, avons commencé à observer Mr. Catra [l'un des MCs les plus célèbres à Rio] et à l'inviter à participer à notre cycle de débats [...] Le théâtre *Casa Grande* avait pris feu, et ils nous ont ensuite appelé pour nous en occuper, nous avons commencé à y organiser plein d'événements : des débats, du cinéma, de la poésie. Dans l'un des débats, Catra parlait sur la représentativité et l'identité.

(Extrait de mon entretien avec Mateus Aragão- l'instigateur de la fête « Eu amo Baile Funk »- réalisé le 6 Janvier 2011)

Il y a un personnage très important dans cette histoire qui s'appelle Diana Pitigliane, c'était une photographe de mode très connue, qui est déjà décédée. Elle a transformé son cancer en une lutte pour le *funk*. En tant que photographe de mode, elle était respectée de tous et ainsi elle a commencé à rompre les barrières. Elle connaissait les reporters, alors si l'un d'entre eux faisait un article contre le *funk*, elle y allait, appelait la personne et lui demandait un article pour elle [en faveur du *funk*, pour contrebalancer]. (Extrait de mon entretien avec Mateus Aragão- l'instigateur de la fête « Eu amo Baile Funk »- réalisé le 6 Janvier 2011).

Dans ce nouveau contexte, il est important de souligner que l'interaction entre les *funkeiros* exclus de la scène musicale et certains « médiateurs culturels » sera très importante pour la politisation du *funk* carioca et les espaces trouvés pour ces échanges furent les « rodas de *funk* ». Dans ces réunions alternatives, les acteurs chantaient des musiques qui n'étaient plus passées à la radio ou dans les médias. En conclusion, ces manifestations n'étaient pas seulement des endroits de nostalgie, mais également des lieux de mise en scène du discours de la favela à travers le *funk*.

CONCLUSION

74

Pendant cet article, nous avons essayé d'aborder exactement certaines caractéristiques que la *Samba* e le *Funk* carioca ont en commun. Certes, il existe d'autres traits de ressemblance, comme la lutte contre le préjugé racial et social, mais l'objectif ici était de montrer comment la ville peut impliquer dans la naissance et dans le comportement de ces styles musicaux.

L'actuel député Marcelo Freixo (PSOL) a fait une remarque intéressante que nous avons essayé de démontrer ici. Selon lui :

Ce qui se passe avec le *Funk* ressemble beaucoup à ce qui s'est passé avec la *Samba*. Au début, les chanteurs ont été jetés en prison car ils étaient considérés comme des bons à rien, des vagabonds, et maintenant le Brésil exporte sa propre image à travers la *Samba*. À mon avis, l'histoire est en train de se répéter avec le *Funk*³.

À l'image du parcours de la *Samba* à son époque, aujourd'hui le *Funk* est en train de vivre un moment de légitimité, conquis grâce à ses médiateurs culturels. Autour des « Rodas de *Funk* » (*Rondes de Funk*), ces anciens acteurs ont lutté (et luttent encore) pour une reconnaissance du mouvement en tant que culture. Leur rêve s'est réalisé sous la forme d'une loi en 2009, une première conquête, mais qui n'a pas encore assurée le gain de la bataille.

Ainsi, comme le fut la *Samba* par le passé, le *Funk* vient d'être élevé par le gouvernement au rang de mouvement de culture populaire. Etablir le *Funk* comme un mouvement culturel fut certes une façon de donner la parole à une partie de la société et de légitimer son existence, mais il reste à savoir si cet aval du gouvernement n'est qu'une opération de stratégie politique visant à transformer le rythme en instrument *marketing* pour les élections.

NOTAS

1 Être « malandro », c'est être malin, rusé, savoir se servir de tout ce qui est à sa disposition pour en tirer profit. Plus que de la débrouillardise, la « malandragem » est aussi une représentation particulière de la société dont on rejette en partie le mode de fonctionnement et les règles qu'elle impose sans les combattre vraiment. Définition tirée de l'article de BENNEGENT, 2005, p.3.

2 A titre d'exemple, au moment de la rédaction de ce mémoire, en février 2011, le consulat de France à Rio de Janeiro proposait une exposition sur l'univers Funk Carioca.

3 Extrait de l'entretien avec le député Marcelo Freixo pour la chaîne France 5. Vidéo disponible sur l'URL: <http://documentaires.france5.fr/tags/rio-de-janeiro>. Dernière visualisation : 15/03/2011.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ALMEIDA, Tereza Virginia de. *No balanço malicioso do Lundu*. Revista de História da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Ano 1, n. 8, p.16-21, Fev/ Março, 2006.

ARCE, José Manuel Valenzuela. *O Funk Carioca*. In: Micael HERSCHMANN. *Abalando os anos 90: Funk e Hip Hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 136-162.

__BENNEGENT, Cécile. *Capoeira, malandragem et vadiagem*. Revue Gingando, Histoire en chantant, Paris, p.1-8, Avril/juin, 2005.

CABRAL, Arthur. *Nos bastidores do Funk, contrabando de armas, tráfico de drogas*. Registro n. 260242. Fundação Biblioteca Nacional-Ministério da Cultura, s/ano.

__COELHO, Luiz Fernando Hering. *A trajetória dos oito batutas na invenção musical do Brasil*. VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociacion Internacional para el Estudio de la Musica Popular, Buenos Aires. Actas del VI Congreso Latinoamericano IASPM-AL Buenos Aires, p. 1-13, 2005.

ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do Funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FACINA, Adriana & LOPES, Adriana. *Cidade do Funk: expressões da diáspora negra nas favelas carioca*. VI Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador. VI ENECULT, 2010.

GUEDES, Maurício. *A música que toca é nós que manda: um estudo do proibido*. Rio de Janeiro, dissertação de mestrado do Dept. de Psicologia da PUC, 2007.

__GOMES, Tiago de Melo. *O Mistério do Samba*. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 21, n. 42, Dezembro de 2001.

__LEEDS, Elizabeth. *Cocaína e poderes paralelos na periferia urbana brasileira. Ameaças à democratização em nível local*. In: Alba ZALUAR et Marcos

ALVITO. *Um século de favelas*. Rio de Janeiro: FGV, 1999, p. 233-271.

LOPES, Adriana. *Funk-se quem quiser: No batidão negro da cidade carioca*. Tese de doutorado, Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2010.

MARTINS, Denis M. Monassa. *Direito e cultura popular: o batidão do funk carioca no ordenamento jurídico*. Monografia apresentada para o curso de direito da UERJ. Rio de Janeiro, 2006.

__MATTOS, Cláudia. *O malandro no Samba (de Sinhô e Bezerra da Silva)*. In: João Batista M. VARGAS (org.). *Notas Musicais Cariocas*. Petrópolis: Vozes, 1986, p.35-61.

MATTOS, Cláudia. *Acertei no milhar, Samba e Malandragem no tempo de Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

__NAVES, Santuza Cambraia. *Almofadinhas e malandros*. Revista de História da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Ano 1, n. 8, p.22-27, Fev/Março, 2006.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

__SNEED, Paul. *Bandidos de cristo: representations of the power of criminal factions in Rio's Proibidão Funk*. Latin American Review. Vol. 28. Number 2, p. 220- 241, December 2007.

__TROTТА, Felipe. *Pobre samba meu*. Revista de História da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Ano 1, n. 8, p.28-32, Fev/Março, 2006.

VIANNA, Hermano. *O mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

__YUDICE, George. *A Funkificação do Rio*. In: Micael HERSCHMANN. *Abalando os anos 90: Funk e Hip Hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco,1997.