

A Musicalidade - Laboratório Científico de Brasilidade

texto publicado na Enciclopédia da Brasilidade, livro organizado por Carlos Lessa e publicado pelo BNDES e pela editora Casa da Palavra em 2005

Hermano Vianna

Na véspera do último feriado de Nossa Senhora de Aparecida, o DJ Marlboro fretou - com dinheiro próprio - um ônibus para trazer de São Paulo gente que queria conhecer os bailes de funk do Rio de Janeiro. Os passageiros premiados para essa primeira viagem do projeto Ponte do Funk foram escolhidos no Orkut e no clube noturno paulistano Lov.e, situado num dos bairros mais nobres da cidade, onde Marlboro toca quinzenalmente. O ônibus estava lotado, portanto, por pessoas que a imprensa poderia rotular como formadores de opinião. Era público de uma certa elite, bem diferente daquele que criou o funk carioca e que vem sendo fiel a esse estilo musical, desde sua invenção no final dos anos 80, contra a repressão policial do poder público e o desprezo da classe média do Rio de Janeiro.

A primeira parada do ônibus foi na porta do Complexo do Alemão. Pela janela, era possível ver a Igreja da Penha, que já foi um dos pontos turísticos mais famosos da cidade e hoje não é visitada por quase nenhuma excursão. Os paulistanos tinham receio de saltar, influenciados pelas notícias sempre divulgadas na mídia sobre a violência do local. Mas quando entraram no baile, e sentiram o pancadão do funk (que literalmente faz tremer nossos corpos, tal o volume da aparelhagem sonora), logo caíram na folia. Quando vi uma menina de cabelos vermelho e roupa "indie", cercada por garotos da "comunidade" se esfregando - num rebolado pornô geral - entre si e no corpo paulistano de pele bem branquinha, não consegui deixar de pensar: eis minha utopia brasileira, a união do Rio e de São Paulo sob signo da farra. E tendo como mediador o DJ Marlboro, que faz as duas cidades de relação cultural tão problemática se conciliarem, sem apoio de lei Rouanet nenhuma! O funk carioca atualizava assim uma tarefa que a música brasileira tem exercido com brilhantismo, há vários séculos: ser um laboratório de construção constante e efusiva de novos significados e práticas para a brasilidade, inventando as maneiras como nos definimos e negociamos nossas diferenças internas.

Décadas atrás, Cazuza cantava: Brasil, mostra a tua cara! Quando escutava essa música eu sempre pensava: e se o Brasil não tiver uma cara? E se o país for como uma cebola: a gente descasca, descasca e nunca chega a seu núcleo duro, a sua semente, a sua verdade? E se forem muitas as caras, quem vai ter a autoridade para dizer qual é a verdadeira? Achava uma ironia aquela ordem ser dada por um cantor de rock. Quando esse estilo musical ganhou enorme popularidade nacional logo no início dos anos 80, muitos críticos denunciaram que seu sucesso era uma imposição das multinacionais do disco para destruir os verdadeiros ritmos nacionais, aqueles considerados autênticos. Hoje, as bandas que atingiram o estrelato naquela época já fazem parte mais querida da memória coletiva nacional. Cazuza, esperto como sempre foi, devia saber que ele também - ao cantar para o Brasil mostrar sua cara - estava na verdade inventando uma nova cara para o nosso país, mais uma cara entre tantas outras que a nação já teve.

Quando se procura a cara de um país, muita gente começa a falar de raízes culturais, que representariam aquilo de mais profundo e seminal que qualquer identidade pode ter. As raízes são evocadas para se evitar qualquer desvio de rota ou corrupção daquilo que parece para determinados grupos como o "imexível", o que não pode ser mudado ou transformado sem riscos para todo o edifício, ou a árvore da identidade de uma nação. Críticos baseados numa concepção empobrecida e empobrecedora do nacionalismo atacaram os tropicalistas por usarem guitarras elétricas. Achavam que o uso da eletricidade ameaçava o que havia de autêntico na musicalidade brasileira, na raiz mais

pura do Brasil. Para eles, nosso atual ministro da cultura, Gilberto Gil, respondeu: "só conheço raiz de mandioca." E continuou suas experiências de misturas de ritmos brasileiros, criados por sua vez a partir de outras misturas, com estilos provenientes de várias partes do mundo, do reggae à tão abominada disco music. Assim inventou várias outras caras para o Brasil, que nos definem hoje mundo afora.

Talvez a banda brasileira mais conhecida pela juventude planetária seja o Sepultura, que já lotou estádios de Jacarta a Estocolmo, sempre com multidões de fãs com as capas de seus discos estampadas nas camisetas. Mais uma ironia: os músicos brasileiros que são mais populares entre jovens que muitas vezes nunca antes ouviram falar do Brasil cantam em inglês! Traição? Quem determinou que músico brasileiro não pode cantar heavy metal em inglês? Mais irônico ainda foi ver no Sepultura a necessidade de gravar um disco chamado Raízes - na verdade chamado Roots, em inglês. Na gravação, os músicos foram procurar suas mais profundas raízes numa aldeia dos índios Xavante. O encontro poderia até dispensar a língua portuguesa como elemento intermediário, ou ponto de contato. Mais uma vez a música atua como laboratório de um novo pacto de brasilidade. Encontro de tribos, as duas brasileiras (queiram ser definidas assim ou não), que não se encaixam no padrão habitual de brasilidade, ou naquilo que normalmente as pessoas lembram quando ouvem falar do Brasil. Lembram do quê exatamente? Lembram do samba? Do carnaval?

O Brasil nem sempre teve samba. A maior festa popular brasileira nem sempre foi o carnaval. Até o início do século XX, ali tão perto de nossa época, quando o país já havia sido "descoberto" há 400 anos, nem samba nem carnaval eram marcas fortes da brasilidade, ou da imagem da nação. Muito mais conhecida que o carnaval era a Festa do Divino, realizada durante um mês inteiro no Campo de Santana do Rio de Janeiro. Essa festa acabou... Deixamos de ser brasileiros por causa disso? Acho que não. Ganhamos o samba, ganhamos o carnaval... E se o samba e o carnaval acabarem, deixaremos de ser brasileiros? Ou seremos outros brasileiros, com outras festas e outras caras? De uma coisa parece não restar dúvida: não importa qual é a festa, mas para o país existir tem que haver festa. E para a festa ser boa tem que ter música. Uma nova música cria uma nova festa, ou vice-versa - e novas festas criam novas caras para a nação. A música é então espaço privilegiado (laboratório, mais uma vez) para essa invenção constante, que inclui renovação constante, do nacional.

Peço para o leitor imaginar a chegada de Hilário Jovino Ferreira, negro baiano, ao Rio de Janeiro, em 1872. Passou a morar no até hoje existente beco João Ignácio, no bairro da Saúde, centro da cidade, perto do cais do porto e da atual praça Mauá. Hilário era folião dos ranchos que desfilavam pelas ruas de Salvador no dia dos Reis Magos. No Rio, não teve dúvida, mudou a data do desfile: "Fundei o Rei de Ouros que deixou de sair no dia apropriado, isto é, a 6 de janeiro, porque o povo não estava acostumado com isto. Resolvi transferir a saída para o Carnaval."

Ousado esse Hilário! Ainda bem que não respeitou a tradição. Se tivesse respeitado provavelmente não teríamos as escolas de samba que encantam o Brasil e o mundo nos dias de hoje. Uma festa, a dos Reis, migrou para a outra, o Carnaval, e inventou um ótimo futuro para essa outra, colocando a folia de momo no centro do mais animado calendário festivo nacional, justamente quando o país recém-proclamado república, depois de pouco mais de meio século de monarquia organizada em torno de imperadores (influência das festas do Divino, como insinua Camara Cascudo?) de origem portuguesa, mais precisava de novos símbolos nacionais e uma nova identidade independente da coroa - que até então servia de foco aglutinador - para o Brasil não se fragmentar.

Foi nesse ambiente que uma nova música urbana apareceu: o samba do Rio de Janeiro, o ritmo da capital de uma República ansiosa por inventar uma nova cara para o Brasil. Até hoje a maioria dos brasileiros acredita que a história da popularização do samba aconteceu assim: no início, o samba teria ficado restrito aos morros, e os sambistas pobres eram constantemente atacados pela polícia;

depois - de repente, durante os anos 30 - o samba vira símbolo nacional, apresentado com orgulho oficial para todo o mundo. O mesmo processo teria acontecido com a idéia de mestiçagem, que mais ou menos na mesma época passa de causa principal de todos nossos males para característica positiva da singularidade da civilização brasileira, aquilo de melhor que poderíamos ensinar para o mundo.

Para se entender como isso aconteceu é preciso repensar a relação entre elite brasileira e cultura popular: como são estabelecidas as fronteiras entre esses mundos que sempre nos são apresentados como se fossem totalmente separados, quando não antagônicos. Com o estudo da relação multiseular da elite brasileira com a música popular, é possível descobrir um mundo bem mais complexo: a cultura popular não é homogênea, nem a cultura da elite. Alianças e conflitos coexistem e se transformam o tempo todo, criando novas maneiras de para se pensar o Brasil ou a identidade brasileira.

Um único acontecimento pode iluminar vários aspectos dessas relações elite e cultura popular, mostrando como formam o pano de fundo para a produção de identidade em nosso país. É em torno deste acontecimento que gira meu livro *O Mistério do Samba: o encontro entre Gilberto Freyre e Pixinguinha*, realizado em 1926, antes do samba se tornar realmente popular no Brasil. Gilberto Freyre é branco, nascido numa família aristocrática pernambucana, autor de *Casa-Grande e Senzala*, livro que praticamente inventou a mais poderosa idéia de identidade nacional que os brasileiros já tiveram. Pixinguinha era negro, pobre, músico que participou da criação da maior parte dos estilos musicais que hoje caracterizam a música brasileira. O encontro entre os dois não é citado em suas biografias. Por isso mesmo me interessei por ele. E fui pesquisar para saber como conseguiu ser realizado.

Acabei me defrontando com uma rica rede de relações sociais entre a elite intelectual e os músicos populares. Quem organizou o encontro foi Prudente de Moraes Neto, neto do nosso primeiro presidente da República, que na época era editor - junto com Sérgio Buarque de Holanda, futuro autor de outro clássico definidor de nossa nacionalidade, *o Raízes do Brasil* - de uma revista modernista, a *Estética* (Prudente e Sérgio e Gilberto iniciaram sua amizade por causa de uma paixão comum por James Joyce). Blaise Cendrars, o poeta francês, foi quem apresentou Prudente a Donga, parceiro de Pixinguinha. O encontro tão brasileiro só foi possível por causa de uma chique mediação européia.

Mas não era um encontro excepcional: era mais um exemplo de uma longa tradição de encontros entre membros da elite intelectual política e econômica com criadores de nossa música popular. E mesmo com idas e vindas para Europa, e envolvimento de muitos europeus como facilitadores do contato. A modinha, por exemplo, já no século XVIII, era tocada nas cortes de Lisboa e voltava transformada para o Rio de Janeiro. No meio do século XIX, a tipografia de Paula Brito, no centro da cidade, reunia Laurindo Rabelo, cigano compositor de modinhas, com Machado de Assis ou políticos importantes do Império.

O consumo musical no Rio de Janeiro do século XIX já era bem - na falta de palavra melhor - globalizado. As modas européias não demoravam muito a chegar no continente americano. A polca, por exemplo, teve um sucesso avassalador no Brasil, talvez até maior que a repercussão da disco music muito tempo depois. Músicos brasileiros, como seus colegas cubanos, argentinos ou norte-americanos, se apaixonaram pela polca e passaram a tocá-la à sua maneira. Foi essa utilização local do "global" que gerou muitos dos estilos mais "autênticos" que hoje identificam nossas culturas. Não haveria samba se não fosse o maxixe, que é a polca brasileira. Ao lado do maxixe, faziam sucesso também tangos, xotes, valsas e mais um punhado muito diversificado de ritmos africanos, portugueses, ciganos, austríacos, norte-americanos, antilhanos...

Pixinguinha e Donga, os músicos que participaram do encontro com Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda, conheciam bem todos esses estilos musicais. E ainda estavam familiarizados com estilos regionais brasileiros, como a embolada nordestina, o samba-de-roda baiano, ou o jongo rural do Vale do Paraíba, criado nas fazendas de café do caminho para São Paulo. Juntos esses músicos formaram a banda 8 Batutas.

Naquela época, antes mesmo do encontro com Gilberto Freyre, financiada por Arnaldo Guinle, milionário carioca, a banda tocou com sucesso em Paris - e foi lá que Pixinguinha conheceu o jazz, que passou também a influenciar sua música. Na visita dos reis da Bélgica ao Rio, em 1920, um piquenique na Floresta da Tijuca teve a trilha sonora ao vivo dos 8 Batutas. A banda também tocou no Pavilhão da General Motors e na embaixada norte-americana, durante a exposição mundial que houve no Rio em 1922, centenário da independência brasileira.

Essa aclamação de nossa música popular em cerimônias oficiais, e como símbolo do Brasil apresentado com orgulho para ilustres visitantes estrangeiros, não era a única forma de convívio entre a elite e a cultura popular. O elogio coexistia com a repressão. João da Bahiana, amigo e parceiro de Pixinguinha, teve seu pandeiro apreendido pela polícia, fato também comum na época, onde as reuniões de músicos populares podiam ser proibidas sem nenhuma ordem judicial. Mas outros membros da elite combatiam esses atos de forma pública: o influente senador Pinheiro Machado ao saber o que tinha acontecido com João da Baiana, deu imediatamente de presente para o músico amigo um novo pandeiro, com sua assinatura gravada, para amedrontar qualquer policial.

O samba que hoje conhecemos como samba de raiz, o samba autêntico, não é o primeiro samba. Mas isso não quer dizer que o samba autêntico existia marginalizado, fora do mundo das gravadoras, ou para muito além do interesse da elite. O samba que depois vai ser definido como autêntico estava sendo inventado naquela época, não existia antes. Instrumentos que hoje não podem faltar no samba, sob o risco de não ser considerado samba verdadeiro e tradicional, estavam sendo testados no contexto urbano pela primeira vez no final dos anos 20. Como é o caso do surdo, instrumento criado com as primeiras escolas de samba, que só passaram a desfilar no carnaval a partir de 1929.

É interessante notar que a primeira gravação que registrou a batucada das ruas e do carnaval em disco de samba não foi produzida por músicos negros ou do morro, mas sim por uma turma de jovens de classe média (alguns ricos) de Vila Isabel. Foi a gravação de Na Pavuna, pela Banda de Tangará, formado por Almirante, Noel Rosa, Alvinho, João de Barro e Henrique Brito, sob patrocínio do empresário Eduardo Dale.

Essa gravação aconteceu em 1929, o mesmo ano do primeiro desfile de escola de samba. As novidades da rua não demoraram muito tempo para chegar à "indústria cultural". E grupos da elite pareciam entender muito bem, e apoiar, aquilo que estava sendo inventado. Em pouco tempo, já no início dos anos 30, a batucada passou a ser parte essencial das gravações, diferenciando aquilo que é autêntico do que não é.

Por que então nossa habitual história do samba privilegia o aspecto - não menos forte - da repressão e do isolamento dos primeiros sambistas? É mais fácil pensar assim, simplificando a realidade. O complexo é difícil, e um mito complexo ficaria bem menos heróico. A autenticidade precisa da ilusão da pureza inicial como garantia para funcionar bem, identificando aquilo que é "nosso" ou "deles", e de mais ninguém. É preciso coragem para dizer: não, o samba não nasce no apenas morro. Nasce em Vila Isabel também. Não nasce na Bahia. Nasce no Rio também. Nasce lá e cá. Ao mesmo tempo. Em algum lugar entre os vários lugares. Depois aparece um estilo de samba que passa a ser chamado de samba de morro. O puro nasce do impuro, como sempre.

Mas quando o "puro" aparece, funcionando como medida de "verdade", passa a ser defendido com

paixão, e constituiu-se uma campanha permanente em defesa dessa pureza, combatendo qualquer modificação, sempre encarada como um ataque à própria nacionalidade ou identidade grupal. Em 1935, o desfile das escolas de samba se torna parte da programação oficial do carnaval. Em 1936, a escola de samba Mangueira (e manga não é uma fruta originária do Brasil!) toca no programa Hora do Brasil, produzido pelo governo brasileiro para exibição na Alemanha nazista! Imagine como o Reich recebeu aquela música de "negros". Em 1939, na exposição do Estado Novo, a ditadura nacionalista da época, as escolas de samba se apresentaram dentro da categoria "folclore". Isto é, uma forma de festejar, dançar e tocar música - uma música também nova - não precisou esperar dez anos para virar folclore nacional!

Como já disse, o Brasil recém-republicano precisava de uma identidade totalmente diferente daquela que garantiu a união nacional no Império, centrado numa dinastia de origem européia. E essa identidade ganhou, com apoio total de Gilberto Freyre, uma cor afro-brasileira. Quando uma identidade aparece, assim tão jovem e insegura, ela também se torna zelosa, quase paranóica, diante de qualquer aparente ameaça a seus novos princípios, que não podem mais ser vistos como inventados e tornam-se eternos, como a "nossa terra". Carmem Miranda, logo ela - um dos maiores símbolos brasileiros até hoje em todo o mundo, portuguesa sambista, foi uma das primeiras vítimas da novíssima política de autenticidade. Quando voltou ao Brasil, depois de retumbante sucesso nos Estados Unidos, depois de ter até cantado na Casa Branca, a recepção do público brasileiro foi fria e hostil, como se ela tivesse traído o verdadeiro samba. Em resposta aos seus críticos ela cantou "disseram que eu voltei americanizada". Mas sua defesa apenas reforçava os argumentos autênticos. Carmen se dizia autêntica porque conhecia a favela, a batucada, a malandragem e tudo que o mito da pureza do samba quer que o samba seja.

Se Carmen Miranda foi chamada de americanizada, é fácil imaginar qual tem sido a reação dos defensores dessa idéia de autenticidade do samba, ao perceber que a música mais popular nos morros cariocas desde o final dos anos 80 é o funk. Muita gente considera o funk, como o rock, apenas uma jogada das gravadoras multinacionais para destruir aquilo que existe ou resiste de brasileiro no Brasil (e logo tomando conta do morro, território sagrado do samba).

Mas nos anos 80, os discos de funk não eram lançados no Brasil, nem havia programas na TV (havia apenas um programa no rádio, numa estação pouco conhecida) divulgando esse tipo de música, que mesmo assim já era fenômeno de massa, reunindo cerca de 1 milhão dançarinos todos os fins de semana em centenas de bailes espalhados pelos morros e outros locais mais pobres da cidade. A "massa" fazia suas próprias escolhas: não consumia aquilo que era "imposto" pela indústria cultural em atuação no Brasil. Havia até um tráfico de discos, ligando favelas cariocas com gravadoras independentes norte-americanas. Mas não havia funk - o estilo eletrônico consumido nos bailes - produzido no Brasil até 1989. Hoje quase 100% da música que se ouve nessas festas é produzida no Rio. Como essa virada aconteceu?

Devo abrir um parêntesis aqui para uma história resumidíssima do estilo musical que está na origem do funk carioca. Funk existe nos Estados Unidos desde os anos 60. Mas foi só no início dos anos 80 que o fascínio de jovens negros - quase todos moradores do Bronx, em Nova York - por música eletrônica alemã originou o funk eletrônico contemporâneo. Copiando músicas de bandas com o Kraftwerk - assim como seus bisavós copiavam a polca! -, e misturando sintetizadores com a batida do funk, tocada por máquinas, eles inventaram o electro, estilo mais robótico da cultura hip hop. Em Miami esse estilo adquiriu características talvez mais latinas e passou a ser conhecido como Miami Bass, música preferida nos bailes do Rio. Escolha já diferente da paulistana, que prefere funk de Los Angeles e vai dar no som de um grupo como os Racionais - duas cidades tão próximas, Rio de Janeiro e São Paulo, produzem músicas bem diferentes apesar da mesma origem no hip hop nova-iorquino.

As primeiras experiências de composição feitas pelo funk carioca, sob comando do DJ Marlboro, seguiram a receita dos bailes: aproveitavam as letras que o público criava para acompanhar seus sucessos preferidos. Primeiro sucesso: 1989, A Melô da Mulher Feia. Era quase uma criação coletiva a partir de uma canção do Two Live Crew, banda de Miami. O segundo sucesso foi Feira de Acari. O cantor era o MC Batata, apresentador do único programa de rádio que tocava funk na época. Uma novidade: a temática bem carioca, a crônica do cotidiano de quem vai ao baile. Tema que, ao se aproximar do orgulho de morar em favela, vai se tornar dominante no funk carioca.

Mesmo com a venda razoável dos primeiros discos, nessa época - início dos anos 90 - o funk carioca ainda era uma espécie de segredo, apenas ouvido por quem ia aos bailes. A situação mudou quando a polícia e a imprensa começaram a denunciar que turmas de "funkeiros", jovens frequentadores dos bailes - todos eles pobres e na sua maioria negros, eram responsáveis por crimes que aconteciam na cidade, como o tal arrastão de 1992. O funk, acuado, passou a viver cada vez mais dentro das favelas, onde quem manda não é a polícia e sim - como todos sabemos bem - os "comandos" que controlam o tráfico de drogas. Houve alguns momentos de sucesso externo, mas nunca sustentado por mais de alguns meses. Logo depois de seus 15 minutos de fama na mídia, o funk sempre volta para o "anonimato" de sua massa original, e da vida das favelas.

Foi assim, sem que nenhum crítico musical notasse, que o funk dos bailes foi produzindo novidades rítmicas e melódicas constantes, todas caminhando no sentido da adoção de características cada vez mais "cariocas", em uma aproximação cada vez maior com o samba (para o horror dos puristas) e com outros estilos locais, mesmo os "folclóricos", isso sem nenhuma imposição intelectual, e sem um projeto explícito de "abrasileiramento". Um marco foi Rap da Felicidade ("eu só quero é ser feliz, andar tranqüilamente na favela onde eu nasci"). O estilo do cantor não lembra mais nada da música negra norte-americana, mas sim vai buscar inspiração nos puxadores de escola de samba. O Rap das Armas, outro grande sucesso, também tem uma melodia nitidamente "sambista", mesmo citando todos os nomes de armas russas, americanas e israelenses que são usadas pelas gangues de traficantes.

Mais recentemente, no final dos anos 90, um atabaque eletrônico (conhecido pelos funkeiros como tamborzão) se tornou sonoridade dominante no funk carioca.

Essas invenções (sonoridade, refrão, estilo de cantar) não têm donos. Uma invenção, geralmente coletiva, se espalha rápido entre todos os novos sucessos, e vai criando um estilo musical próprio, que só existe no Rio de Janeiro. Hoje, há DJs europeus e norte-americanos produzindo funk carioca. E a música popular, mais uma vez, atuou como laboratório onde uma nova faceta da identidade carioca - acelerada pela vitalidade da cultura de suas favelas - foi produzida e revelada para o mundo. O funk carioca provavelmente vai se tornar elemento importante na imagem que o mundo vai ter sobre o Brasil a partir de agora.

Portanto, não devemos temer aquilo que vem de "fora", como se fosse um decreto de morte para aquilo que é nosso. Devemos reconhecer o caráter impuro daquilo que é nosso, que já é produto de uma longa história de misturas e hibridismos culturais. Não podemos mais ter vergonha dessas impurezas: elas são garantia de tolerância com relação ao diferente. Se o samba não tivesse se sentido tão ameaçado com a chegada do funk no morro, teria aprendido muito com a nova música, com aquilo que ela desperta nas novas gerações das favelas. O funk tem uma história muito curta. Pelo caminho, mesmo globalizado, que tem tomado, é bem provável que no futuro passe a ser considerado não como um inimigo do samba, mas como seu mais "autêntico" herdeiro.

De volta a Ponte do Funk, o ônibus cheio de paulistanos que abriu este artigo: depois do Complexo do Alemão, fomos para a Tijuca e terminamos a noite no Hard Rock Café, na Barra da Tijuca, que estava lotado por 3.500 pessoas que pagaram cerca de 30 reais para comprar sua entrada para uma noite que reuniu DJs de axé music e de funk carioca. Era um público típico dos condomínios da

Barra, uma garotada que foi criada cercada por enorme segurança que tenta impedir seu contato com a população pobre - e "perigosa" - da cidade. Todos os meninos e meninas que estavam ali pareciam saber cantar todos os sucessos do funk de favela, a plenos pulmões, como se eles mesmo tivessem escrito aquelas letras falando sobre suas experiências de vida.

Não foi possível deixar de pensar: o poder público e os críticos musicais fizeram tudo para que aquilo não acontecesse. Fecharam bailes, disseram que o funk era pura "baixaria", tentaram isolar a novidade bem dentro dos morros. Não deu certo. O funk escapou do cerco e agora une moderninhos paulistanos com patricinhas da Barra, tudo no mesmo refrão e rebolado. Somos todos novos brasileiros, sob o ritmo do pancadão eletrônico produzido nas favelas e em computadores suburbanos. Que força é essa que a música brasileira tem?

OBS: Este artigo cita trechos, reescritos, da conferência que fiz sobre a história da música carioca do Século XX, na Casa de América, Madrid, Espanha, em Maio de 2003, e cujo texto foi transcrito na revista Tribuna Americana, n. 2, Outubro de 2003, publicação da mesma Casa de América.

INDICAÇÕES BIBLIOGRÁFICAS

Sandroni, Carlos - O Feitiço Decente - Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ - Rio de Janeiro - 2001

Cabral, Sérgio - As Escolas de Samba do Rio de Janeiro - Editora Lumiar - Rio de Janeiro - 1996

Travassos, Elizabeth - Os Mandarins Silenciosos - Jorge Zahar Editor/Funarte - Rio de Janeiro - 1997

Campos, Augusto de - Balanço da Bossa - Editora Perspectiva - São Paulo - 1974

Veloso, Caetano - Verdade Tropical - Companhia das Letras - São Paulo - 1997

Herschmann, Micael - Abalando os Anos 90, Funk e Hip Hop - Rocco - Rio de Janeiro, 1997