

Frederico Oliveira Coelho

Mestre em História Social pelo IFCS/UFRJ. Doutorando em Literatura Brasileira pela PUC-Rio. Pesquisador do Núcleo de Estudos Musicais da UCAM.

Espaço Urbano e Música Popular no Rio de Janeiro

Diálogos e conflitos

Na história da música popular carioca do último século, o samba urbano, produzido nas suas primeiras décadas, e o funk, que surge em suas últimas, são dois momentos distantes porém fundamentais para se debater a história da própria cidade. Surgidos nas periferias e favelas, cada ritmo desenvolve uma dinâmica específica na relação entre distintos grupos sociais e seus interesses na formação de suas práticas e representações. A intenção deste artigo é levantar algumas questões acerca das possibilidades de aproximações e diferenças nas trajetórias desses dois universos criativos, dando ênfase aos diálogos e silêncios entre as diferentes cidades que habitam o espaço urbano – e musical – do Rio de Janeiro contemporâneo.

Palavras-chaves: Rio de Janeiro, samba, funk, favela, periferia, música popular, história.



In the history of twentieth-century popular music in Rio de Janeiro, urban samba, produced in the century's early decades, and funk, appearing in its last decades, are two widely separated moments, but both are of fundamental importance in the study of the city's history. Each of these rhythms, arising in favelas and peripheral areas, developed its own dynamics in the relation between distinct social groups and their interests in the formation of their practices and representations. The present paper raises some questions concerning the possibilities of finding similarities and differences between the development of these two creative spheres, with emphasis on the dialogues and silences between the different cities contained in the urban and musical space of contemporary Rio de Janeiro.

Keywords: Rio de Janeiro, samba, funk, favela, popular music, history.

“Quando derem vez ao morro toda a cidade vai cantar”
Tom Jobim e Vinicius de Moraes, *O morro não tem vez*, 1963.

“Eu só quero é ser feliz, andar tranqüilamente na favela em que eu nasci”
Kátia e Julinho Rasta, *Rap da felicidade*, 1995.

AS MODAS DE TODAS AS NAÇÕES

A história carioca sempre foi musical. Em primeiro de maio de 1892, Machado de Assis escrevia em uma de suas crônicas na *Gazeta de Notícias* que o Rio de Janeiro do qual sentia saudades era aquele em que “dançavam-se as modas de todas as nações”. Na memória do cronista, ou seja, algumas décadas anteriores ao texto, a vida musical da cidade “não era só o fadinho brasileiro, nem a quadrilha francesa; tínhamos o fandango espanhol, a tarantela napolitana, a valsa alemã, a habanera, a polca, a mazurca, não contando a dança macabra, que é a síntese de todas elas”.¹ A descrição de Machado de Assis sobre a cidade do Rio, ainda em meados do século XIX, pode ser posta ao lado de diversas outras que demonstram ao longo da nossa história os fundamentos da cultura carioca e suas relações intrínsecas com a música popular de todas as origens e tipos.² Relações essas que permanecem potentes até hoje. Talvez não mais com fados, tangos, habaneras ou valsas, mas com *drum and bass*, *eletrô*, rock, *rap* e funk. Se os ritmos dessa polifonia foram mudados, algo porém permaneceu inalterado: a existência de uma “dança macabra, síntese de todas elas”, que sempre atrai e assusta a população da cidade. Nos tempos de Machado, podemos deduzir como “dança macabra” os primórdios das primeiras umbigadas do samba e dos primeiros remexos corporais do maxixe. Já nos

dias de hoje, os bailes funk com seus passos mais que sensuais e as rodas de *break* com suas ligações diretas na capoeira carioca ainda sustentam a atração e o “temor” de muitos em torno das danças cariocas contemporâneas.³

Este artigo tem como objetivo levantar algumas questões acerca da história da produção musical popular no Rio de Janeiro e sua íntima relação com outras dinâmicas históricas que se configuraram na cidade ao longo do último século. Dentre essas dinâmicas, destacam-se sobretudo aquelas vinculadas aos conflitos e interações decorrentes das desigualdades econômicas, sociais e culturais que permeavam – e permeiam cada vez mais – o tecido urbano carioca. A música popular foi e é decisiva para a formação de um espaço privilegiado de diálogo na sociedade, em que essas desigualdades são tanto relativizadas quanto aprofundadas. Sua capacidade principal é a de se constituir ao longo da história como um *lugar de memória* fundamental na construção das identidades culturais de populações e comunidades. Até hoje podemos enxergar o uso estratégico da música popular como fator de agrupamento e integração coletiva. Ao mesmo tempo, é também através dos diferentes discursos musicais sobre o Rio de Janeiro que podemos flagrar momentos de intenso conflito e desagregação nas suas relações culturais. E quando afirmo aqui relações culturais, pretendo dar conta das outras dimensões – o social, o político, o material –, já que a música é o que podemos cha-

mar, como veremos mais à frente, de “fator social total”, devido à sua capacidade de aglutinar em seu universo criativo todas essas questões e atravessar essas fronteiras.

Nas primeiras décadas do século XX, o intenso processo de modernização do Rio de Janeiro e de sua cultura – a “invenção do carioca” na feliz definição do trabalho de Antônio Herculano Lopes – trazia no seu bojo o surgimento de ritmos como o maxixe, o choro e o samba urbano. A história desses ritmos e de algumas trajetórias já conhecidas que se destacaram para a posteridade nos mostra que a música popular injetou na vida urbana carioca possibilidades de convivências, de circularidades, de trocas culturais, de críticas sociais e de relativização, mesmo que tênue, das diferenças entre as classes e espaços na cidade. Era o período em que a praça Onze e suas imediações na zona central – Gamboa, Saúde, Estácio e principalmente Cidade Nova – tornavam-se o epicentro dessa “invenção”, possibilitando o contato entre descendentes de escravos baianos e cariocas, entre tradições urbanas e rurais, entre brancos e negros, entre artistas populares e a nascente indústria cultural. Citando o trabalho pioneiro de Roberto Moura sobre o tema, era lá, na Cidade Nova, que “festeiros baianos, músicos e compositores negros em processo de profissionalização e os primeiros empresários da caótica vida noturna da cidade criaram as formas modernas da canção popular carioca, antecedendo

uma nova geração de compositores”.⁴ A “Pequena África”, sempre lembrada a partir das emblemáticas figuras das tias (Ciata, Bebiana, Perciliana, entre outras), deu para a cidade a possibilidade de uma cultura popular legitimamente mestiça e carioca, já que praticava o hibridismo e a quebra de barreiras em plena época de definições sobre o que era “belo”, “civilizado” ou “moderno”, e o que era “vulgar”, “bárbaro” ou “atrasado”.

Após muitas décadas, o Rio de Janeiro termina esse mesmo século não mais sob o signo de uma abertura otimista e decidida para a modernidade e o progresso. Nos anos de 1980 e 1990, uma série de eventos cristalizou um sentimento de desconfiança entre os grupos sociais que habitam o espaço urbano, resultado de um aprofundamento contínuo das disparidades econômicas e do acirramento dos conflitos sociais – desencadeados hoje de forma permanente. A aproximação forçada cada vez maior entre bairros e classes, a escalada da violência urbana e fatores como o inchaço da cidade e o desemprego são elementos que criam a seguinte contradição: apesar de mais integrada do que nunca no sentido espacial, sua população se encontra mais distante do que nos tempos em que se cruzava a cidade de bonde. Favelas superlotadas ocupadas pelo tráfico de drogas e moradores de condomínios de luxo ou de ruas com seguranças particulares vão esgarçando juntos os possíveis espaços da convivência – e de não-convivência – entre a população. Não é por

acaso que os chamados “arrastões” em outubro de 1992 e 1993 tenham sido vistos como uma *invasão* dos jovens suburbanos e favelados aos espaços nobres da cidade e tenham ocorrido justamente na praia, local onde, ainda, não se pode traçar limites ou proibir entrada aos habitantes.⁵ A integração, um dos motes da formação da cultura carioca, foi ficando cada vez mais esparsa, conforme tais limites espaciais da cidade foram se expandindo.

É nesse cenário de distanciamentos forçados e aproximações cada vez mais difíceis que o funk surge como prática musical nas periferias, demonstrando uma nova face da música popular carioca. Uma produção musical distante dos diálogos e parcerias entre classes, prática

presente no universo do samba, mas muito próximo dos dilemas e resistências sofridas por sambistas. Aqui, é interessante evocar como um dos símbolos dessa transição, as transformações da representação do *malandro* na cultura da cidade. No passado recente, sua figura atraente e dúbia pontuava os processos de mediação entre elites, classes médias e populações marginalizadas. Atualmente, tal postura dúbia foi substituída pela afirmação brutal da contravenção por meio da positivação da violência armada, sem espaços para dúvidas ou mediações espontâneas. A idéia romântica de malandragem, hoje em dia, só existe na memória ou na ficção. Os tempos não são melhores nem piores. São outros.

Ao se contrapor duas dinâmicas de



Bateria de atabaques. 1954. Correio da Manhã, Arquivo Nacional.

interação cultural entre diferentes segmentos e classes constituídas através das manifestações musicais populares da cidade – o samba e o funk no caso deste artigo –, surgem elementos sugestivos para uma discussão mais ampla sobre seus papéis no interior da sociedade. O objetivo dessa perspectiva é compreender, por exemplo, quais transformações foram necessárias na cidade e na sua produção cultural para que atualmente o funk, e não mais o samba, ocupe a hegemonia musical dos subúrbios e favelas. Explicar tal deslocamento de referências estéticas apenas pelos argumentos da invasão de modelos culturais importados e pelo fim da tradição através de outra invasão, a da indústria cultural, é ser superficial em demasia. O surgimento do samba e do funk, apesar de seus mais de setenta anos de distância, são eventos que ocorreram de mãos dadas com as propostas e conflitos dos grupos sociais na e para a cidade. Integrar ou esconder, aceitar ou proibir e consumir ou estigmatizar foram limites discursivos que sempre estiveram presente na história desses ritmos. Suas origens em comum, as favelas e subúrbios da cidade, criam essa estranha proximidade entre dois universos tão distantes no aspecto estético, mas intimamente ligados no que diz respeito aos dilemas que colocaram para toda a população carioca.⁶

Na dinâmica histórica do samba, destaca-se a sua eficiente fundação e difusão como ritmo urbano e carioca por exce-

lência em meio aos preconceitos que reinavam durante as duas primeiras décadas do século passado. Em três décadas, o samba urbano do Rio de Janeiro rompia seus limites dos bares e boemia e tornava-se símbolo nacional. Outro destaque, esse de maior interesse nesta discussão, eram as possibilidades – mesmo que escassas – de trocas culturais e mediações entre classes, profissões, cores, ritmos e padrões estéticos que esse evento proporcionou. Essas mediações, como já discutido em diversos trabalhos de excelência, podem fornecer ao carioca atual algumas lições sobre outras formas de se relacionar com seu espaço urbano, seus bairros e sua população nos complexos dias de hoje.

Já na história do funk e seus bailes, é possível demonstrar como que tais “lições civilizatórias” presentes na trajetória do samba não funcionam mais da mesma forma nos anos de 1980 e 1990. É o período em que se instaura na cidade, pela escalada constante da violência urbana e da criminalidade, uma impossibilidade dessas mediações ocorrerem com frequência e de forma espontânea no campo das artes e da cultura. Ao mesmo tempo, as novas manifestações musicais da periferia criam outras possibilidades de interação que não estavam presentes no primeiro momento. Seus participantes trazem para o cenário musical carioca outras forças e demandas que não se encaixam mais no modelo integrador do início do século. Cada vez mais distantes apesar de sempre viverem perto, os bair-

ros de classe média e alta e as favelas da cidade redimensionaram ao longo das décadas esse modelo de tolerância, de troca e de fusão de projetos existente nos anos “áureos” do samba e da música popular.

Ritmos nascidos nas periferias e favelas da cidade e ligados basicamente aos grupos marginalizados e desprivilegiados economicamente, o samba e o funk carioca são dois universos criativos que se aproximam e se afastam em alguns pontos de suas trajetórias. Ambos se desenvolveram em estreita relação com o mercado da indústria cultural brasileira, ambos tiveram suas proibições legais e normatizações perpetradas pelo poder público e ambos despertaram, a partir de seu sucesso, debates e conflitos na opinião popular carioca. Seus atores ocuparam e ocupam, simultaneamente, papéis periféricos e de destaque na história cultural da cidade, colocando em xeque o lugar das populações marginalizadas nessa história. Desde os anos “heróicos” da música popular carioca – com o maxixe de Ernesto Nazareth, o choro de Anacleto de Medeiros e o samba de Sinhô – até o surgimento do refrão “Tudo dominado”, proclamado no funk de nomes como Tati Quebra-Barraco, MC Serginho e Mr. Catra, as poucas mas expressivas mediações culturais existentes entre essas populações alteraram-se de forma contundente. Apesar da ampla transformação tecnológica, populacional, econômica e urbana que sofreu o Rio de Janeiro ao longo do século XX, cada um

dos ritmos gerou, em seu tempo, novos desafios para lidar com a tensa coexistência das diferentes “cidades” que habitamos.

INTEGRAÇÃO E DESINTEGRAÇÃO

Como ilustra o pequeno trecho de Machado de Assis que abre o texto, a intensa polifonia da música popular no Rio de Janeiro – e suas danças, bailes, festas – foram sem dúvida o espaço por excelência da formação de um tipo de configuração histórica carioca – e brasileira, em última instância – bem específica. Configuração cujas práticas de seus participantes eram pautadas em um constante hibridismo cultural entre classes e gostos. Esse hibridismo era efetuado na interseção permanente entre áreas como a música, a literatura, a academia, o jornalismo, o futebol, a nascente cultura de massa e a política.

Durante os anos de 1910 e 1920, uma parcela pequena porém significativa da população efetuou um deslocamento constante das rígidas fronteiras culturais e sociais existentes, permitindo a consolidação de um novo espaço social, comum entre esses intelectuais e as chamadas “populações marginalizadas”. Hermano Vianna argumenta em seu livro *O mistério do samba* que tal espaço de possibilidade teve uma história até mesmo anterior ao choro e ao samba urbano carioca, iniciada nas apropriações que compositores eruditos faziam de lundus e modinhas ainda no século XIX. Na virada

dos séculos, Vianna destaca alguns compositores como Laurindo Rabello e Alexandre Trovador, considerados por ele como “agentes mediadores” desses mundos. Ambos foram músicos mestiços que atuaram com desenvoltura na famosa tipografia de Paula Barreto, localizada então na praça Tiradentes e com freqüentadores que iam dos músicos citados a Machado de Assis e José de Alencar.⁷

Esses processos – mesmo que isolados – de permeabilidade entre diferentes práticas culturais, isto é, a existência de possibilidades de mesclas interculturais sem uma rígida hierarquização entre o tradicional e o moderno ou entre o culto e o massificado, marcou um período de nossa história cultural – e de outros países da América Latina – em que se buscava em diferentes níveis a substituição do tradicional e do antigo em prol de uma “modernidade”. Tal contato entre diferentes regiões, tradições, profissões e projetos permitiu que fossem criadas, nas primeiras décadas do século XX, algumas formas de se relacionar positivamente com a profunda desigualdade social que já se anunciava. Favelas e cortiços já conviviam com os nobres casarões e os prédios elegantes do Centro e de Botafogo. As relações entre classes e espaços que a música popular estimulou nesse período mostravam que, mesmo com a divisão social e racial que já era aguda, tais problemas poderiam ser redimensionados e até transformados por meio das práticas e representações cul-

turais de sua população.

O Rio de Janeiro sempre foi, desde sua fundação como metrópole moderna a partir do século XIX, uma fratura exposta. A “política das duas cidades”, lançada por Lima Barreto em 1921, para ilustrar a administração do prefeito Carlos Sampaio em relação aos subúrbios e favelas cariocas, tornou-se um paradigma constante de análise da nossa realidade social. A questão principal para as elites dirigentes e o recente Estado republicano era justamente definir quais populações, espaços, práticas e representações socioculturais deveriam fazer parte de um Brasil “moderno e civilizado”, superando a “cidade pocilga”, ou seja, os espaços onde ex-escravos e seus descendentes habitavam, circulavam e atuavam culturalmente em uma cidade como o Rio de Janeiro, capital federal do país.⁸ As metáforas de cidade partida e seus desdobramentos aparecem até hoje em diversos trabalhos e demonstram a permanência dos problemas administrativos em diferentes governos ao longo da história. Nesse debate, a prática do samba assume papel central, por deter os dois lados da moeda em um primeiro momento. Se sua origem e referencial estético é intrinsecamente vinculado aos bairros, regiões e hábitos que o poder público via como “atrasados” ou “bárbaros”, ao mesmo tempo seu desenvolvimento bem-sucedido no mercado cultural acabou por torná-lo um dos grandes símbolos de identidade da cidade, passando a ser louvado e agenciado nacionalmente como resulta-

do da riqueza cultural carioca. Seguindo uma análise de Alba Zaluar, é importante destacar que o samba assume também um caráter *civilizador* nesse momento, mesmo com suas falhas e brechas para a ilegalidade. Civilizador não porque superava uma “barbárie”, longe disso, mas porque trazia na sua formação diferentes classes, porque incorporava boêmios, malandros e marginais em um mercado de trabalho mesmo que escasso, envolvendo gravadoras, rádios, editoras, shows etc., porque possibilitava a ascensão social de excluídos e a circulação e integração das classes altas por outras realidades sociais da cidade, integrando-as e redefinindo-as. Sua análise aponta, ainda, outro aspecto fundamental para se entender a dinâmica do samba e sua relação com a história da cidade do Rio de Janeiro ao afirmar que ele, o samba, se configura como um “fato social total”, isto é, “um daqueles raros fenômenos que têm a propriedade de ligar as pessoas em extensos anéis de reciprocidade, mobilizando suas dis-



posições internas e concretizando ações simultaneamente em diversos planos: econômico, religioso, político, psicológico”.⁹ Isto é, o samba não só era um espaço de interação de grupos como também de emancipação individual, processo que mobiliza “disposições internas” e concretiza ações no espaço público. Construindo extensas redes de reciprocidade entre o poder, o mundo do trabalho e a liberdade da rua, seus agentes colocavam em xeque a separação entre as “duas cidades”, semeando um possível processo civilizador homogêneo e equilibrado para ambas as partes, em que suas conquistas e vantagens pudessem ser usufruídas por todas as suas populações, sejam elas moradoras da praça Onze, de Todos os Santos, do Cosme Velho ou de Botafogo. A prática do samba era, antes de tudo, uma possibilidade de diálogo.

Na história do samba carioca, portanto, os contatos entre sambistas oriundos dos morros e favelas com compositores e músicos de classe média e intelectuais foram fundamentais para a sua modernização e consolidação como gênero urbano, de toda uma cidade. Catulo da Paixão Cearense, João Pernambuco, Sátiro Bilhar, Patápio Silva, Tute, Pixinguinha, Caninha, Sinhô, Ismael Silva, Noel Rosa, Geraldo Pereira, Lamartine Babo, Donga, Wilson Batista, Orestes Barbosa, Heitor dos Prazeres, Mario Reis, João da Baiana e Nássara, são alguns

dos que criaram essa ação conjunta entre classes para a elaboração de uma cultura carioca para além da “política das duas cidades”. Assim, o samba permaneceu durante décadas como o espaço de conagração – nem sempre pacífico e harmonioso, é claro – entre grupos sociais diversos, permitindo que pobres e ricos, brancos, negros e imigrantes em geral usufríssem os seus resultados – simbólicos e materiais – no mercado de trabalho e no cotidiano.

Quase um século depois, essa relação cultural tornou-se bem mais complexa. O samba, apesar de continuar sendo um elemento vital na quebra de barreiras sociais e geográficas da cidade, não obtém mais hoje em dia o monopólio das atenções no mercado cultural carioca. A aliança produtiva entre os compositores e músicos das favelas e subúrbios com seus pares das classes mais altas da cidade foi quebrada em uma de suas partes do contrato. De certa forma surpreendente, não são os brancos ou a classe média que deixam o samba de lado. Ao contrário, o ritmo torna-se um artigo quase erudito, cujas “raízes” devem ser preservadas pelos mais “esclarecidos” ou dedicados nas rodas da Lapa e da Zona Sul. Nos seus antigos e para muitos mitológicos celeiros, as favelas, a produção musical atualmente é outra. A juventude troca o violão e o pandeiro pelos *samples*, baterias eletrônicas, microfones e toca-discos. O funk – e o rap em menor grau – passam a se impor como os novos ritmos oriundos de uma das “cidades” que,

dessa vez, não faz questão de uma aliança criativa entre classes, nem precisa do aval da “outra cidade” para serem feitos e consumidos. Criam seu próprio mercado consumidor, seus próprios meios de divulgação e conagração. Assim, se enxerga um percurso histórico-musical de longo prazo em que a aproximação e o afastamento entre as diferentes cidades cariocas, seus hábitos musicais e seus lazeres, possibilitam um debate sobre os avanços e retrocessos da relação entre classes, entre governos e população, enfim, entre as diferentes coletividades que fazem parte da atual sociedade carioca.

Partindo do paradigma das duas cidades – uma europeia, civilizada, com saneamento, transporte, saúde, segurança e educação, em suma, os direitos básicos de um cidadão, e outra “indígena” ou “escrava”, moradora das primeiras favelas, subúrbios distantes e cortiços –, é pertinente estarmos sempre atentos à relação estratégica que a cultura popular carioca, marginalizada, mestiça, travou com a cultura dita erudita ou de classe média estabelecida no início do século XX – e vice versa. Assim podem ser entendidas algumas pistas de como essa relação se esgarçou e se transformou ao longo do tempo.

No primeiro momento dessa história, a ocupação de espaços antes vistos como exclusivos da elite por parte de populares, caso da festa da Penha, dos temas de peças nos teatros de revistas, dos

romances e crônicas dos jornais da cidade, foi feita paralelamente ao alto grau de resistência que tais manifestações despertavam nas autoridades e nas camadas mais conservadoras. A expansão física da cidade era acompanhada pela expansão das expressões populares. Quanto mais os descendentes de escravos eram empurrados para fora do Centro da cidade com as reformas urbanas – de Pereira Passos e Carlos Sampaio, principalmente – mais se expandiam suas manifestações como o candomblé, os hábitos alimentares e, obviamente, as práticas musicais. Essa constante ocupação cultural estratégica e ao mesmo tempo espontânea – sobretudo em direção ao subúrbio – criava embates entre o poder estatal e a população. O samba, como já foi amplamente divulgado, foi proibido em um primeiro momento de ser executado em espaços públicos durante muitos anos, apesar de permanecer sendo praticado popularmente. A mesma coisa com o culto das religiões afro-brasileiras, também praticado, porém proibido na cidade e perseguido. Citando Mônica Pimenta Velloso, esse era um período em que “candomblé, capoeira, bumba-meu-boi, romarias religiosas, maxixe, violão, serestas, cordões carnavalescos, enfim, as mais variadas expressões culturais passam a ser objeto de vigilância do poder estatal, que volta e meia interfere, legisla, adverte, proíbe e reprime”.¹⁰ É o poder do Estado e do município buscando normatizar as condutas, hábitos e afetos. Mas sempre exis-

tem brechas e fissuras.

Analisando como exemplo apenas o caso do maxixe, dança popular que foi uma das principais raízes do samba carioca, enxerga-se bem essa situação. O maxixe teve sua trajetória marcada por perseguições e censuras cujo único paralelo na história carioca sejam talvez as proibições e restrições aos passos de dança dos bailes funk de fim de século. Apesar dessas censuras, a dança se expandiu rapidamente, assim como outras manifestações da cultura mestiça e suburbana carioca. Em 1921, o sempre atento Lima Barreto publica uma crônica na *Gazeta de Notícias* sobre a expansão do maxixe na cidade: “Nos tempos idos, essa gente verde das nossas elegâncias (...) sempre mutável e variável de ano para ano – desdenhava o subúrbio e acusava-o falsamente de dançar maxixe; hoje, não há diferença: todo o Rio de Janeiro, de alto a baixo, incluído os Democráticos e o Music-Club das Laranjeiras, o dança”.¹¹ O escritor morador de Todos os Santos nos mostra que o maxixe, antes dança “do subúrbio” pelas suas ousadias corporais e sensuais, espalhava-se pelas casas elegantes do Centro e da Zona Sul. Em pouco tempo, seria transformado em objeto de desejo em salões do Primeiro Mundo através dos passos do bailarino brasileiro Duque, que na década de 1910 e 1920 levou o maxixe, com sua parceira Gaby, a Paris. Foi através de Duque e Gaby que Arnaldo Guinle levou os Oito Batutas, grupo de Pixinguinha e Donga, para sua famosa série de shows na cidade-luz.

A ascensão do maxixe, seguida de perto pela ascensão do samba no momento em que se estabelecem as primeiras emisoras de rádio e gravadoras de discos na cidade, mostrava que divisões sociais e seus controles eram estrategicamente relativizadas no campo cultural. Nesse período, 1910-1920, o Rio de Janeiro era a capital federal do país e principal centro de produção cultural e decisões políticas. Criou-se, paulatinamente, por meio das práticas culturais, uma espécie de espaço de convivência e tolerância em que pobres, remediados e ricos podiam compartilhar das mesmas representações sobre a cidade e suas histórias, possibili-

dades e dilemas. Com o passar dos anos, a cidade e sua configuração social se transformam radicalmente, alterando por sua vez esse espaço de convivência. O que antes era intermediado pela cultura, hoje é afastado pela violência. Mas não é “apenas” a violência que dificulta as possibilidades de diálogo na cidade. Se ficarmos atentos aos desdobramentos que ocorreram na produção musical popular carioca, veremos que outros fatores colaboraram para esse processo. Vejamos rapidamente as origens do funk e sua relação com a cidade e sua população. O surgimento de uma nova manifestação musical – e movimentação soci-



Bateria da Unidos da Tijuca. 1957. Correio da Manhã, Arquivo Nacional.



al coletiva – criou novas formas de ocupação do espaço urbano e de produção simbólica sobre seus eventos, dilemas e conflitos. Os primeiros adeptos do funk eram ligados aos bailes de *black music* que ocorreram a partir de 1970 nos clubes dos subúrbios do Rio de Janeiro e em alguns locais da Zona Sul.¹² Nesses bailes, a ideologia – e a moda – vinculada aos lemas “black is beautiful” e “black power” era refratada para a realidade brasileira da época (meados dos anos de 1970), amalhando para as pistas de dança um grande número de pessoas – negras em sua ampla maioria – que se identificavam não só com os ritmos como com os lemas em questão. Era um momento em que uma nova informação musical ampliava a elaboração de identidades culturais dessas populações.

O fenômeno da *Black Rio*, nome atribuído ao fenômeno dos bailes funk da década de 1970, chegava a reunir dezenas de milhares de pessoas nos clubes e quadras do subúrbio. Esses bailes, porém, estavam distantes da realidade dos atuais. Sem nenhuma ligação com a questão da violência ritualizada, nesse período era a música a grande base de aglutinação das comunidades. A circulação da população de baixa renda, que

freqüentava esses bailes pela cidade, inicia um processo hoje em dia comum em que o seu lazer se amplia para além das fronteiras locais de sua comunidade. Circula-se muito pela cidade e novos espaços são ocupados. Citando o Dj Marlboro (sem dúvida o maior nome no funk carioca e brasileiro, ainda em plena atividade), “essas festas eram semanalmente mas em clubes diferentes, nunca no mesmo clube (...) Essa semana era aqui no Renascença, na outra semana era no Grajaú, na outra semana em Caxias (...)”.¹³ A expansão dessas festas e o surgimento de mais e mais equipes de som, como a Soul Grand Prix, Cash Box e Furacão 2000, resultaram no estabelecimento de uma série de relações entre produtores, freqüentadores e donos de clubes e ginásios que possibilitaram nos últimos vinte anos a estruturação de um mercado milionário que, atualmente, movimenta por fim de semana centenas de bailes lotados, mais de quarenta equipes espalhadas pela cidade, além de diversas gravadoras, técnicos, rádios, revistas, discos piratas, roupas e acessórios.

Durante os anos de 1980 e 1990, o funk tornou-se problema de polícia na mesma escalada em que surgiu ciclicamente como sucesso de público. Aparece duran-



te todo esse tempo com freqüência na mídia, em uma relação de amor e ódio por parte da opinião pública.¹⁴ Assim como o samba e o maxixe, o funk carioca sofreu e sofre intensa estigmatização por parte do poder público e conseguiu tornar-se o primeiro caso de um ritmo musical ser tema de uma Comissão Parlamentar de Inquérito, ocorrida na Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro em 1999. Ao mesmo tempo, recentemente teve o papel de “salvador da pátria” da indústria fonográfica e de programas de televisão.

O aspecto fundamental que deve ser ressaltado e bem observado sobre o funk e outros ritmos contemporâneos que nascem nas periferias cariocas e brasileiras – caso do rap – é sua relação com a cidade e sua população. Mesmo oriundos de situações sociais violentas e degradadas, eles constituíram, através da música, *formas autônomas* desses jovens se imporem no mercado cultural brasileiro e na sua relação com o resto de nossa sociedade e suas instituições. Não há intermediações necessárias entre funkeiros, rappers e o mercado fonográfico, como existia em parcerias como as de Francisco Alves e Ismael Silva nas primeiras épocas dos sambas gra-

vados e editados. O funk é uma movimentação em que o *consentimento* do mercado cultural sofisticado e dos formadores de opinião não foi, não é e nem será necessário para sua existência. O funcionamento de suas festas (com centenas de milhares de freqüentadores todos os fins de semana), a manutenção e recriação permanente de seus códigos e representações e a alta circulação informal de seus discursos estéticos foram feitos ao longo de sua história pelos próprios agentes envolvidos e seu público cúmplice dessas propostas. Talvez a cidade e sua população, no trajeto inexorável de acirramento das diferenças e desigualdades, tenham fornecido as brechas para a formação desse mercado cultural autônomo, cuja produção vasta e pulsante se constituiu nos interstícios das transformações urbanas, econômicas e obviamente culturais que ocorreram nas grandes metrópoles brasileiras a partir da segunda metade do século. Produção essa que não se conformou com o papel histórico que as populações de baixa renda do Rio de Janeiro sempre detiveram e com a ausência de políticas culturais voltadas para suas demandas e necessidades. As favelas e os subúrbios alteram radicalmente sua trilha sonora e



passam, paulatinamente, a alterar a trilha sonora de toda a cidade. O funk e todo seu universo, quando foram percebidos pelos jornais, pela imprensa e pelos intelectuais, já estavam constituídos como espaços autônomos de ação cultural, política e social de jovens cariocas marginalizados. Citando outra declaração do Dj Marlboro, ele afirma que

o funk carioca não tem que olhar na revista pra saber o que vai tocar. Nunca precisou disso. O funk cria os sucessos que depois vão tocar nas boates, em todo o lugar (...) O funk se tornou uma cultura própria exatamente porque ele não faz o que lá fora manda (...) Não busca o que os outros falam que é bom (...) O que é bom para gente pode não ser bom pra ninguém lá fora, mas se é bom pra aqui, ta tocando.¹⁵

Ao contrário do período do maxixe, do choro e do samba, as fronteiras sociais e culturais da cidade são, obviamente, bem mais rígidas hoje do que no início do século XX – e bem menos aparentes. Se nesse primeiro momento a grande lição retirada era a possibilidade de se produzir convergências entre as classes sociais a partir de sua produção cultural,

vemos também que até hoje reproduzimos muitas vezes, acriticamente, uma idéia, querendo ou não, problemática: a de que a participação de intelectuais e sambistas de classe média com maior instrução foi necessária e condicional para que o samba urbano atingisse sua configuração ideal. Isso se deve ao reconhecimento de que a ascensão dos compositores e músicos de baixa renda era mediada geralmente pelas alianças e parcerias, pelas gravadoras e editoras, e sobretudo pelos intérpretes. Enquanto os compositores vendiam seus sambas e davam parcerias gratuitamente, permaneciam pobres e tornavam-se “mananciais da tradição do samba” morando em suas favelas tão cantadas. Assim, arraigava-se no interior desse universo a idéia do exotismo positivado, em que sempre se configurou como necessário a presença de um agente mediador entre a tradição do sambista e a modernidade da música e da sociedade, ou em outras palavras, entre o compositor e o mercado. Essa relação, de certa forma, se mantém até hoje.

Atualmente, essa “necessidade” acabou. Impondo-se de modo afirmativo, os jovens funkeiros quebram a barreira muitas vezes traiçoeira do exotismo, típica do



início do século XX em relação aos sambas e aos sambistas. Essa quebra unilateral ocorre ao surgirem e se imporem como coletividades atuantes e contemporâneas, e não como mananciais de tradição cultural, escondidos em favelas e subúrbios distantes da cidade à espera de sua descoberta por parte das classes altas ou da academia. Eles saem da condição de cultura de gueto ou *discurso para iniciados* ao penetrarem e ocuparem maciçamente o mercado carioca de bens culturais, dialogando com seus pares e com leigos que compram ou repelem veementemente seus discursos sobre suas próprias condições sociais e suas impressões sobre os problemas e desafios que os cercam. Os funkeiros cariocas vivem – e sobrevivem – de maneira intensa o cotidiano da cidade e sinalizam, para a sua população, que estão presentes, atuantes e falantes. Doa a quem doer.

BUSCANDO UM NOVO DIÁLOGO MUSICAL

O objetivo deste breve artigo foi desenvolver um início de discussão que muitos estudiosos e pesquisadores já apontaram ou fizeram referências sem um aprofundamento sistêmico. As possíveis aproximações

comparativas entre o samba e o funk no Rio de Janeiro, apesar de óbvias, podem ser analisadas com mais rigor, se colocarmos em debate as formas como encaminhamos nossas questões e olhares para esses assuntos. Nos trabalhos sobre esses temas, ocorre em geral uma forte tendência para a idealização do samba – que sempre tem que ser defendido de sua suposta morte, seu suposto fim ou extinção – e a depreciação do funk. Depreciação essa que vai desde a discordância com fatores estéticos – a ausência de qualidade nas músicas – até posturas perigosamente preconceituosas em que o princípio da diversidade cultural e suas manifestações populares não são tolerados. Para muitos “formadores de opinião” tão em voga nos tempos de hoje, o funk, seus adeptos e consumidores estão produzindo uma cultura invasora, deturpadora das tradições cariocas (cuja principal *raiz* é o samba) e desvinculada das práticas “legítimas” dos seus locais de origem (novamente, o samba). Essas posturas se infiltram muitas vezes no discurso acadêmico, transformando o funk em tema de pesquisa e estudo menor, restrito praticamente ao âmbito da antropologia e do interesse de recorte jornalístico. Em outro extremo,



porém, o samba é um tema nobre, amplamente estudado por historiadores, críticos literários, comunicólogos, sociólogos, antropólogos e áreas afins. Coincidências ou escolhas?

Como pesquisadores, uma das principais questões que devemos pensar é se, ao contrário de outros tempos, todas as manifestações culturais das populações marginalizadas precisam da mediação e do filtro explicativo das classes altas e da intelectualidade. No artigo, sugeri que atualmente essa relação se extinguiu. As produções culturais dessas populações são vigorosas e estabelecidas de forma autônoma, cabendo ao pesquisador muitas vezes apenas o papel do observador ausente, produtor de um discurso de tradução sobre um fenômeno distante de sua realidade. Ao contrário do samba, um tema em que se pode selecionar um recorte no interior de um manancial de muitos outros temas, eventos e personagens, o funk carioca, por ser atual, torna-se complexo, inovador e difuso – ao contrário da simplicidade que muitos insistem em ver.

Essas perspectivas seletivas sobre o tema da música popular, isto é, de priorizar ritmos mais nobres, de qualidade estéti-

ca reconhecida ou historicamente sedimentada, em detrimento de outros, estigmatizados socialmente, de qualidade estética questionável ou ainda em ebulição, demonstram de início que os pesquisadores e interessados pelos temas da atualidade devem alterar de modo crítico seus olhares – e sobretudo seus ouvidos. Que o intelectual de hoje em dia não espere mais dos morros e populações marginalizadas do Rio de Janeiro – e do Brasil – um discurso cultural plácido, puro, “brasileiro” e resignado acerca das nossas diferenças sociais. Suas representações atuais são violentas, são transgressoras, são precárias e confusas porque seu cotidiano é violento, transgressor, precário e confuso. Esperar de um jovem negro que vive em uma favela carioca no início do século XXI uma produção musical – e artística em geral – que não dialogue com os temas que cercam diariamente seu cotidiano é olhar para o outro lado do que tem acontecido na cidade nos últimos vinte anos. Não se trata de achar que um “contexto” conforma essa produção, mas sim perceber que essa realidade que nos assusta e traz insegurança e instabilidade também produz sua própria cultura, desvinculada dos padrões e gostos ofi-



cias. Esse “excesso de realidade” que cerca cotidianamente funkeiros e rappers injeta em sua poética e nas suas práticas o dado incontornável da exclusão social.

No texto, busquei demonstrar brevemente como as novas formas musicais da cidade redimensionam as relações entre os diferentes grupos sociais e vice-versa, constituindo assim uma constante renovação dessas formas e de suas práticas. São muitos os caminhos possíveis para se aprofundar nesse debate. Dos primeiros momentos heróicos do samba até o funk e seus bailes, novas questões surgiram, novos dilemas foram postos e novas respostas foram apresentadas. Apesar de dizer que o samba tem em sua história uma dinâmica integradora que não se repete nas manifestações do funk, não afirmo, em momento nenhum, que essas manifestações não tenham a sua dinâmica específica de integração, ao contrário. Cabe à sociedade inteira, do poder público ao morador das coberturas e lajes da cidade, descobrir os caminhos e princípios dessas novas dinâmicas e os possíveis diálogos que atualmente temos que travar entre os diferentes grupos sociais, bairros, ONGS, associações, donos de bailes, rádios piratas,

igrejas, equipes de som, traficantes, políticos, imprensa etc. E cabe aos pesquisadores dedicados aos estudos da história da música popular ampliar o escopo do interesse e do debate sobre nossa música popular contemporânea, incorporando sem preconceitos as novas manifestações que surgem com força no interior das periferias metropolitanas. Senão, correremos o risco de, por falta de diálogos e pela ausência de interesse mútuo entre as diferentes culturas produzidas na cidade, ver o Rio de Janeiro terminar como um lugar onde, citando Machado de Assis e a crônica que abre este artigo, “os músicos foram-se embora, e os pares voltaram pra casa”.

Este artigo é fruto de pesquisas e debates realizados entre os membros do Núcleo de Estudos Musicais (NUM/CESAP) da Universidade Cândido Mendes, coordenado pela professora Santuza Cambraia Naves. Agradeço os incentivos e críticas que contribuíram para o texto final.

N O T A S

1. Machado de Assis, Crônica publicada na *Gazeta de Notícias* em 1 de maio de 1892, in *Obras completas de Machado de Assis*, São Paulo, W. M. Jackson Inc., 1970, p. 19, v. 3.
2. São tantas as obras de referência sobre esse tema que parte deste artigo seria ocupado apenas para tratar delas. Cito como referências obrigatórias, entre outras, os trabalhos pioneiros de Orestes Barbosa (*Samba*, 1933), Alexandre Gonçalves Pinto (*O choro*, 1936), Lúcio Rangel (*Sambistas e chorões*, 1962), Almirante (*Nos tempos de Noel Rosa*, 1963), além das obras de Jota Efegê, Ari Vasconcelos e José Ramos Tinhorão.
3. Talvez cause estranheza o tratamento que darei aqui para a idéia de *música popular* ao incluir o funk carioca nesse universo. É fato que esse gênero é, atualmente e há alguns anos, o mais popular da cidade, consumido maciçamente por ampla parte de sua população. A *música popular carioca* não deve ficar limitada apenas aos padrões estéticos da MPB dos anos de 1960 e 1970 e suas derivações. "Popular", neste artigo, é o que é produzido e consumido cotidianamente pela população do Rio de Janeiro, como foram os choros, sambas e marchas do início do século XX e como é o funk atualmente.
4. Roberto Moura, *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Funarte, 1983, p. 80.
5. Para quem deseja estudar mais a fundo o tema do funk e dos arrastões de 1992 e 1993, recomenda-se uma leitura atenta aos editoriais e reportagens dos jornais cariocas nos meses de outubro e novembro desses anos. Alguns exemplos: "Arrastões levam o terror às praias" (*O Globo*, 19 de outubro de 1992), "Arrastões invadem a orla da Zona Sul" (*Jornal do Brasil*, 19 de outubro de 1992) e "Zona Sul vai reagir aos arrastões" (*O Fluminense*, 20 de outubro de 1992).
6. Vale destacar aqui que Michael Herschmann sugere esse caminho de análise ao perguntar se "o passado de expressões da cultura popular como, por exemplo, o jazz ou o samba, não teria algo a nos ensinar sobre o que estaria acontecendo com o funk nos últimos anos." Herschmann indica a repetição de um processo de estigmatização de um ritmo musical que, assim como o samba, pode vir a ser um dia agenciado pela cidade como importante expressão cultural. Conferir Michael Herschmann, *O funk e o hip-hop invadem a cena*, Rio de Janeiro, UFRJ, 2000, p. 14.
7. Hermano Vianna, *O mistério do samba*, Rio de Janeiro, Zahar/UFRJ, 1995, p. 42-43.
8. Maria Alice Rezende Carvalho, *Quatro vezes cidade*, Rio de Janeiro, Sette Letras, 1994.
9. Alba Zaluar, Pra não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil, in Lília Moritz Schwarcz (org.), *História da vida privada no Brasil, 4 - Contrastes da intimidade contemporânea*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 286.
10. Mônica Pimenta Velloso, *As tradições populares na Belle Époque carioca*, Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 1988, p. 9.
11. Lima Barreto, Bailes e divertimentos suburbanos (crônica publicada na *Gazeta de Notícias* em 7 de fevereiro de 1922), in *Marginália: artigos e crônicas*, São Paulo, Brasiliense, 1956.
12. O mais famoso baile dessa época, o Baile da Pesada, era realizado pelo grande pioneiro Big Boy, no Canecão, em Botafogo.
13. Suzana Macedo, *Dj Marlboro na terra do funk*, Rio de Janeiro, Dantes, 2003, p. 43.
14. Para uma análise acurada do funk e do hip-hop carioca e seu tratamento na mídia e no mercado cultural carioca, conferir o trabalho citado de Michael Herschemann.
15. Suzana Macedo, op. cit., p. 77.