

Antes e depois do samba: modernidade, cosmopolitismo e música popular no Rio de Janeiro no começo e final do século XX¹

Cristina Magaldi (Towson University)

Resumo: Este estudo de história cultural comparativa examina dois períodos de globalização exacerbada, e investiga articulações de identidades musicais que transcendem representações estáticas de localidade e/ou nacionalidade. Duas narrativas do passado musical brasileiro - o começo e final do século XX - são colocados em perspectiva histórica como pontos de reflexão sobre o papel da música em articulações de identidade e na política de auto-representação no Brasil. O texto enfoca dois períodos em que o samba não estava no centro das negociações políticas e ideológicas da construção da identidade cultural e musical, e serve como ponto de partida para a compreensão da construção e destruição do samba como símbolo musical de brasilidade.

Palavras-chave: Nacionalismo. Cosmopolitismo. Música no Rio de Janeiro.

Before and after *samba*: modernity, cosmopolitanism, and popular music in Rio de Janeiro at the beginning and end of the 20th century

Abstract: This work examines the role of music in articulations of identity during times of intense globalization, and the construction of identities that transcend static representations of locality and/or nationality. Two periods of the Brazilian musical past—the beginning and end of the 20th century—are put in historical perspective to reassess the idea of music, identity, and self-representation in Brazil. The essay addresses two periods in which *samba* was not in the center of political or ideological constructions of cultural and musical identity and serves as a starting point for a broader understanding of the construction and destruction of *samba* as a musical symbol of Brazilianess.

Keywords: Nationalism. Cosmopolitanism. Music in Rio de Janeiro.

“Brasil, terra de samba”, assim diz o verso do famoso samba-canção “Aquarela do Brasil,” celebrando o samba como símbolo de brasilidade. Escrito em 1939, durante o período áureo do samba-canção, “Aquarela” é um dos “sambas clássicos” que foram extremamente importantes para o desenvolvimento do rádio e indústria fonográfica no Brasil naquele período. Como música popular derivada da tradição Afro-brasileira, estes sambas foram componentes vitais na ideologia de hibridismo cultural e democracia racial durante a ditadura e governo populista do presidente Getulio Vargas (1930-1945; 1951-54).² Estes sambas urbanos foram também centro das atenções durante o tempo em que a herança africana da cultura brasileira era o elemento principal nos debates políticos e culturais baseados na ideologia nacionalista - uma ideologia que usava a diferença local (da cultura européia) como fator principal na construção de uma cultura nacional brasileira.

No período de 1960 até 1985, então sob o regime militar, intelectuais e artistas brasileiros mais uma vez voltaram suas atenções para o samba popular urbano; desta vez como uma música local autêntica e tradicional, útil para responder à política de intervenção estrangeira do governo militar

¹ Sob o título “Before and After Samba: Modernity, Cosmopolitanism, and Popular Music in Rio de Janeiro at the Beginning and End of the 20th Century”, este artigo será publicado pela editora Lexington Books em 2007, como capítulo do livro *Postnational Musical Identities: Cultural Production, Distribution and Consumption in a Globalized Scenario*. A publicação da sua tradução em *Claves*, anterior à do livro citado, obteve a permissão especial da Lexington Books.

² Bryan McCann examina o papel das músicas Afro-brasileiras durante este período; ver *Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2004.



autocrático, e para mitigar o receio do imperialismo cultural (em particular do imperialismo propagado pelos E.U.A). Ainda que nos anos 70 artistas engajados no movimento da Tropicália estavam questionando símbolos e a própria idéia de brasilidade, o samba continuou a servir como paradigma até o fim do regime militar em 1985. Enquanto isto, “Aquarela do Brasil” foi adotado informalmente como um segundo hino nacional brasileiro, e a idéia de que o Brasil é a “terra do samba” tomou proporções de um mito. Significativamente, a idéia do samba como símbolo de brasilidade musical passou a determinar as leituras e interpretações do passado musical brasileiro e a influenciar imagens locais, nacionais, e internacionais de brasilidade musical presentes e futuras. Como bem afirmou Bryan McCann, “A autoridade do símbolo ‘samba’... depende de uma ilusão de unanimidade e inevitabilidade. ... Afirmações de que o samba era [durante os anos 30 e 40] a principal expressão de brasilidade musical levou à uma compreensão a-histórica [e a-crítica] de que o samba sempre significou Brasil e vice-versa”.³

A gestão do samba como símbolo musical de brasilidade abrange mais de 60 anos, período que vai aproximadamente dos anos 30 até meados dos anos 80s, uma era notadamente demarcada dos dois lados por ditaduras e no meio por várias facetas de ideologias nacionalistas que hoje podem ser vistas como um *continuum*. Nos extremos, no começo e final do século XX, estão períodos de intensas transformações sociais e culturais, tanto nacionais como internacionais. Ao estudar estas transformações, Philip Bohlman observou que “começos e finais de séculos são períodos históricos peculiares... períodos de ansiedades e incertezas... de reflexões sobre encontros culturais... momentos históricos de transformações radicais, quando a música se torna conivente no crescimento da globalização”.⁴ As dinâmicas sociais, políticas e culturais nestes momentos históricos de transformação, embora complexos e passageiros, são particularmente ricas para estudos históricos e culturais comparativos, para o exame do papel da música em processos de globalização exacerbada, e para a investigação de articulações de identidades musicais que transcendem representações estáticas de localidade e/ou nacionalidade.

O começo e final do século XX foram, sem dúvida, períodos cruciais para a política cultural brasileira; sobretudo, estes foram tempos em que o samba não estava no centro das negociações políticas e teóricas da construção da identidade cultural e musical brasileira. Na realidade, estes foram tempos em que noções de identidade nacional estavam ainda no ponto de serem negociadas de um lado (começo do século), e destruídas no outro (final do século). Visto que narrativas de identidade local e/ou nacional não podem ser dissociadas das narrativas que as completam (como identidades exóticas ou estrangeiras), ou das narrativas que as transcendem (como identidades transnacionais ou cosmopolitas), o objetivo aqui é oferecer uma perspectiva comparativa global de construções de narrativas de identidade musical. Tendo em vista também que “identidades... são nomes que nós damos às várias maneiras com que nos posicionamos nas narrativas do passado”, como observa H. Gates,⁵ neste texto duas narrativas do passado musical brasileiro - do começo e do final do século XX - são colocadas em perspectiva

³ McCANN, 2004, p. 41.

⁴ BOHLMAN, 2002, p. 1.

⁵ GATES, 2000, p. 178.

histórica para oferecer alguns pontos de reflexão sobre o papel da música na política de identidade e auto-representação no Brasil. E com isto, também oferecer algumas idéias como ponto de partida para compreensão da construção e destruição do samba como símbolo musical nacional brasileiro, ou o que Hermano Viana chamou de “o mistério do samba”.⁶

O começo e final do século XX foram também períodos de transição marcados especificamente por uma intensa urbanização, pelo crescimento de cidades como “paradigmas simbólicos de inclusão” e como “locais ideais para imaginações de modernidade”.⁷ Camilla Fojas estudou cidades Latino Americanas no começo do século XX e notou que nesta época as cidades “eram arenas para a prática de cosmopolitismo...lugares em que residentes olhavam bem além da sua própria cidade...para iniciar diálogos culturais e práticas cosmopolitas locais”.⁸ Rio de Janeiro, onde o samba urbano popular nasceu e cresceu, era uma dessas cidades; um lugar onde a urbanização e crescimento massivo de população no começo do século fizeram com que a cidade tomasse parte num circuito internacional de cultura cosmopolita. No final do século este cosmopolitismo reemergiu com toda a força, e o Rio de Janeiro continuou no centro de uma dinâmica complexa de cultura cosmopolita - um lugar onde uma cultura musical local, nacional, e global se intersectam constantemente.

O começo do século XX

Depois da proclamação da república, a primeira década do século XX no Brasil foi marcada por uma industrialização acentuada e por um crescimento sem precedentes da população de classe média. Rio de Janeiro, a capital e a maior cidade, foi o centro das principais transformações do período. A expansão da população, resultante de uma imigração europeia crescente e da migração de ex-excravos para a cidade, resultou em novos padrões de interação social e cultural. Para justificar a nova ordem política e social, os republicanos adotaram teorias europeias que enfatizavam civilização (europeia), progresso, e modernidade,⁹ e que viam a urbanização acelerada como fator importante para este progresso e modernização.¹⁰ Portanto, além de projetos mirabolantes de arquitetura, saneamento e transporte coletivo, a fachada cosmopolita do Rio de Janeiro do começo do século foi construída também através de um novo universo sonoro urbano, resultado de uma diversificação de práticas musicais, desenvolvimento tecnológico, e uma constante disponibilidade de modelos estrangeiros.

Em contraste com a monarquia, o governo republicano foi notório pela falta de apoio a eventos culturais de elite. O resultado pode ser visto como positivo, pois abriu espaço para a proliferação de instituições culturais e de divertimento privadas que respondiam primeiramente à demanda da classe media crescente. Sem o suporte financeiro do governo, a indústria cultural e musical ficou nas mãos de alguns indivíduos que se aventuraram em empreendimentos privados, a grande maioria dos quais eram imigrantes europeus. Sem dúvida, o mais influente foi o italiano Paschoal Segreto (1868-1920),

⁶VIANNA, 1999.

⁷FOJAS, 2005, p. 13.

⁸Ibidem, p. 10, 13.

⁹WILLIAMS, 2001, p. 2.

¹⁰Ibidem, p. 3.



que chegou ao Rio de Janeiro em 1883 e logo começou um número de atrações teatrais, musicais e cinematográficas que dominariam a cidade por mais de quinze anos. Segreto explorou a demanda local para uma cultura urbana moderna, introduzindo várias práticas culturais de entretenimento moldados naqueles em voga em capitais européias.¹¹ Em 1906, Segreto era dono de quatro cinemas no Rio de Janeiro, onde ele mostrava aos cariocas todos os sucessos cinematográficos nascentes na França e Estados Unidos. Com isto, ele levou os residentes do Rio para um *tour* de locais distantes, criando assim um sentimento local de *mundanismo*, cosmopolitismo, e um sentimento de conexão global.¹² Segreto também abriu cafés-concertos, “music halls” e shows de variedades com nomes em francês e inglês como Maison Moderne, Moulin Rouge e High Life, locais que ofereciam uma variedade de divertimentos como filmes, música, dança, e que colocaram em circulação no Rio de Janeiro práticas musicais já estabelecidas na vida cultural urbana da Europa. [Fig. 1]



Figura 1: Anúncio para o Theatro Maison Moderne, propriedade de Paschoal Segreto. *Jornal do Commercio* (Rio de Janeiro), 1º de janeiro de 1905.

O repertório apresentado nas salas de Segreto oferece um panorama dos interesses musicais de uma grande parte da população do Rio de Janeiro durante a primeira década do século XX: valsas e polcas de compositores estrangeiros e locais eram sem dúvida os itens mais populares. Esta música, hoje fora de moda e vista como trivial e sem importância por estudiosos ao longo dos anos, representava

¹¹ MARTINS, 2004, p. 48.

¹² Para uma discussão do impacto dos filmes e da ideia de *mundanismo* no Rio de Janeiro, ver CONDE, Maite. Film and the *Cronica*: Documenting New Urban Experiences in Turn of the Century Rio de Janeiro. *Luso-Brazilian Review* 42, n. 2, 2005, p. 66-88.

naquela época a grande maioria da música circulando na cidade, tanto em publicações quanto em apresentações em teatros, cinemas, festas, celebrações, etc. Peças de autores estrangeiros como Emile Waldteufel (1837-1915), Olivier Metra (1830-1889) e L. Streabbog faziam parte do “hit parade”, e suas composições devem servir de modelo para o conhecimento da música no Rio de Janeiro no começo do século. Compositores locais não ficavam atrás, procurando a fama com peças similares às dos europeus. Não é à toa que virtuosos e compositores como Aurelio Cavalcanti e Ernesto Nazareth ficaram conhecidos como o “rei da valsa” e o “rei da polca” respectivamente, pois eles dominaram o estilo importado e ofereciam assim mais opções para a grande demanda local. Eles eram o equivalente, no começo do século, aos grupos de rock locais que apareceram no Rio de Janeiro e outras cidades brasileiras nos anos 80. Tangos e habaneras também dominavam o mercado no começo do século. Apesar da herança espanhola e latina, a grande maioria era importada diretamente de Paris, onde vários compositores parisienses tentavam adicionar um toque de exotismo nas polcas de salão. Naturalmente, vários compositores do Rio de Janeiro se dedicaram a escrever variantes locais deste estilo tão em voga, adicionando um “exotismo local” às já famosas polcas (o mesmo que aconteceu com o rock Latino Americano nos anos 80). Em terceiro lugar vinham as canções francesas (cantadas em francês), árias de ópera (em italiano), e as famosas modinhas cantadas em português, todas tocadas e cantadas lado a lado de acordo como se estivessem completando-se umas às outras.

Assim como os filmes mostravam imagens de “terras distantes”, Segreto também explorou no Rio de Janeiro o interesse local pelos sons exóticos. Em 1903, por exemplo, ele apresentou no Rio de Janeiro as óperas cômicas *Geisha* e *San-Toy* escritas pelo compositor inglês Sidney Jones. As duas peças, apresentadas em Londres e na Broadway (Nova Iorque) cinco anos antes, incluíam versões de Jones de danças japonesas e chinesas apresentadas como elemento sonoro exótico para olhos e ouvidos de cosmopolitas na Europa e em cidades grandes das Américas. Os repertórios apresentados nas salas de Segreto eram também vendidos em gravações, em últimos lançamentos da Victor Talking Machine. De acordo com um anúncio de jornal de 1910, a nova máquina era capaz de reproduzir no Rio de Janeiro “as vozes de cantores e as músicas de bandas e intérpretes do mundo todo”.¹³ Desta forma, a nova máquina, equivalente aos filmes contemporâneos, criava um senso de mundanismo sonoro, e transformava os residentes do Rio de Janeiro em cidadãos cosmopolitas, participantes de um mundo urbano sonoro global.

Se, por um lado, a emergente música popular em cidades como Rio de Janeiro pode ser vista como uma expansão direta do comércio e poder político da cultura européia, por outro lado, o apetite local por valsas, polcas, e outras músicas importadas de Paris e Londres demonstra uma parte da identidade musical local desconectada do elemento único local. Os empreendimentos de Segreto dependiam das imagens e sons cosmopolitas que ele oferecia aos residentes do Rio de Janeiro, um repertório que permitia aos cariocas participarem da modernização sedutora da sua cidade e de um circuito poderoso de cosmopolitismo global. A necessidade de pertencer a uma Cosmópolis, Fojas

¹³ Jornal do Commercio, 1º de Setembro de 1910.

observou, “era parte integral da psique do começo do século 20, criando um grande sentimento de fantasia com relação à vida na cidade e com relação à idéia de modernidade”. A cidade, ela observa, era uma abstração, “mais um estado de espírito do que um lugar”.¹⁴ Ángel Rama fala de um cosmopolitismo social e cultural já no final do século XIX como um resultado de textos literários que “agitavam e levavam os leitores a atingir uma fictícia modernidade”.¹⁵ No Rio de Janeiro, a novidade tecnológica dos filmes ajudou a levar os cariocas a se sentirem como “cidadãos internacionais”; o mundanismo cultural cosmopolita era também articulado através de um universo sonoro abstrato, um estado de espírito que era expresso, sentido e transmitido como uma modernidade sonora urbana.

O crescimento de cidades na América do Norte e a expansão política e econômica dos E.U.A., no começo do século, permitiram a expansão deste circuito cosmopolita com a inclusão de cidades como Nova Iorque e Chicago. Desta forma, em 1903 Segreto trouxe ao Rio de Janeiro a nova dança da moda derivada dos E.U.A.: “cake-walk”. Apresentada no Rio primeiramente por dançarinos parisienses em cafés-concerto que mostravam a dança americana como excêntrica e exótica, “cake-walk” logo se tornou um produto cosmopolita com atração internacional. Em 1903, Segreto apresentou aos cariocas o filme escrito e dirigido pelo famoso cineasta francês Georges Méliès (1861-1938), “Le cake-walk infernal” (1903). Um mês depois, o já famoso “cake-walk” foi apresentado ao lado das danças chinesas de Sidney Jones, de um duo da ópera *La Africana* de Meyerbeer e de vários números de uma zarzuela espanhola. [Fig. 2]



Figura 2: Anúncio para a apresentação de *San-Toy* de Sidney Jones ao lado do *Cake-walk*. *Jornal do Commercio*, 9 de agosto de 1903.

¹⁴ FOJAS, 2005, p. 16.

¹⁵ RAMA, 1996.

Em 3 de fevereiro de 1903, a primeira página do *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro incluiu um artigo sobre a nova moda do “cake-walk”: “Originário dos negros dos E.U.A. que se reúnem em bares, fazem uma roda, e com o som do banjo dançam os mais excêntricos pulos e jogos de pernas em volta de um bolo; o “cake-walk” depois se espalhou para café-concertos...e terminou ficando universal, graças ao que se chama hoje de ‘a americanização do mundo’”.¹⁶

A atração pelo cake-walk numa cidade como o Rio de Janeiro nos mostra várias facetas da cultura cosmopolita e da modernidade urbana no começo do século XX. Endendida e adotada como uma dança excêntrica de negros dos E.U.A., “cake-walk” se tornou muito almejada no mundo sonoro urbano do Rio de Janeiro durante o carnaval, quando dividia o lugar de fama não somente com valsas, polcas e marchas, mas também com danças locais com variantes coreográficas da polca européia, como o maxixe. No carnaval de 1909, por exemplo, Segreto anunciou um “baile *yankee*, com o delicioso “cake-walk”, e o não menos delicioso maxixe”.¹⁷ Como o “cake-walk”, o maxixe foi apresentado em Paris, onde, de acordo com um comentarista, foi rapidamente “nacionalizado” francês e aí se tornou internacional.¹⁸ Desta forma, o maxixe, inicialmente denegrido como um dança excêntrica da classe baixa, foi mais tarde aceito pela classe média como uma dança cosmopolita, depois que passou pelo filtro dos parisienses; começou a ser celebrado no Rio de Janeiro como dança local, no momento em que passou a ser parte do imaginário de uma modernidade urbana global.

Tendo as cidades Latino-Americanas no começo do século XX como ponto de referência, Camilla Fojas enfatizou o lado positivo do que ela chamou de “cosmopolitismo nas margens... um contraponto ao cosmopolitismo europeu”, uma cultura global que “faz uso da cultura européia para reconstruir a cultura nacional... para expandir uma visão de mundo adicionando novos pontos de referência e novos contextos”.¹⁹ Dentro deste discurso, o local e o global não são vistos como opostos; eles formam um *continuum* dentro da “abstração cosmopolita das margens”. Certamente, ao dançar polcas, “cake-walks” e maxixes, os residentes do Rio de Janeiro participavam de uma cultura urbana moderna comum, na qual os pontos de referência, tanto aqui como lá, eram também tidos como abstração.

Mas, naturalmente, há mais aqui do que simplesmente a articulação de uma “abstração cosmopolita,” uma vez que o maxixe emergiu nos bailes populares da classe baixa, onde a maioria era constituída de negros. Para os cariocas que tinham como ponto de referência a Europa, a coreografia do maxixe era a parte exótica da dança, e por isto, a mais atrativa, em especial os movimentos extremos das pernas, saltos, balanços, e uso do corpo sugerindo atos sexuais. Descrições de época do maxixe não diferiam muito das descrições e imagens do “cake-walk”; as duas danças podiam ser vistas lado a lado, usadas para representar uma cultura Afro-americana perpetuamente alegre, louca, e desviada, a parte exótica da abstração cosmopolita, o “moderno primitivo” que poderia ser comparado com o “moderno civilizado” das danças européias.²⁰ Para Curt Sachs o fenômeno era claro: “o maxixe... e o

¹⁶ *Correio da Manhã*, 3 de fevereiro de 1903.

¹⁷ *Jornal do Commercio*, 19 de fevereiro de 1909.

¹⁸ EFEGÊ, 1974, p. 42-43 e 152.

¹⁹ FOJAS, 2005, p. 4-5.

²⁰ Para uma discussão paralela em relação às pinturas, ver Jody Blake's *Le Tumulte Noir: Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900-1930*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1999.



‘cake-walk’...substituíram o que a Europa moderna perdeu: a multiplicidade, poder e expressividade de movimento, até que [elas] atingiram o grotesco extremo, a distorção de todo o corpo”.²¹ Desta forma, o *continuum* sonoro cosmopolita do começo do século, visto do contexto do Rio de Janeiro, era dependente da celebração das culturas Afro-americanas como exóticas.

As várias facetas dos discursos envolvendo modernidade, cosmopolitismo e cultura nacional estavam começando a serem negociadas no Rio de Janeiro, quando, em 1916, um compositor Afro-brasileiro dominou a “hit-parade” local com a publicação e gravação do samba-canção “Pelo Telefone”. Se a canção é hoje um marco na historiografia da música brasileira, abrindo o caminho para a dominância do samba-canção na indústria musical brasileira, o processo inicial desta voga musical é ainda bastante obscuro.²² Visto como parte da cultura musical urbana e cosmopolita no Rio de Janeiro do começo do século, a moda inicial do samba se confunde com uma popularidade do maxixe, já celebrado como uma articulação de identidade musical urbana específica, uma identidade construída através de uma abstração cosmopolita vista das margens, onde o *continuum* entre local e estrangeiro celebrava as práticas musicais urbanas Afro-norte americanas e Afro-brasileiras lado a lado, como elementos exóticos.

O final do século

Mais de 70 anos depois do sucesso do “cake-walk” e do maxixe no Rio de Janeiro, a questão da música e identidade urbana, e a sua relação com modernidade e globalização, re-emergiram com força total no final dos anos 80 e 90. O “final do século”, nos diz Bohlman, mais uma vez gerou ansiedades, resultado de um desenvolvimento acelerado e da disponibilidade de tecnologia, e do reposicionamento global de questões econômicas, sociais, políticas, e culturais. E mais uma vez, a música de centros urbanos foi parte essencial no processo de globalização da cultura.

Embora o Rio de Janeiro não fosse mais a capital do país no final do século, a cidade continuou sendo um centro importante para discussões sobre identidade local, nacional, e internacional. O ano de 1985 é especialmente simbólico porque marca o final de mais de 20 anos de regime militar. Significativamente, a data coincide com a grande celebração musical, o “Rock in Rio,” o primeiro de uma série de eventos musicais milionários. Celebrando o rock ‘n’ roll e não o samba, o sucesso do evento nos mostra um público ansioso para sair de uma ideologia nacionalista limitada, para articular a identidade de uma sociedade pluralística e aberta, pronta para expressar-se numa multiplicidade de novas práticas culturais e musicais. A juventude do Rio nesse momento tentava engajar-se social e politicamente não somente em eventos locais; os jovens também aspiravam tomar parte, como atores, numa cultura urbana global, numa cultura musical derivada de uma nova onda de imaginários cosmopolitas globais.

Se, no começo do século XX, Paris e Londres eram locais de uma desejada modernidade urbana, no final do século, o lugar que suscitava “fantasias da vida na cidade e modernidade” tinha um endereço

²¹ EFEGÊ, 1974, p. 147.

²² Para a controvérsia da publicação e estilo “Pelo Telefone”, ver Carlos Sandroni, *Feitiço decente: as transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

permanente: os E.U.A. (New York, Los Angeles, Miami, e São Francisco). No entanto, ao contrário do começo do século, quando a imagem da cidade moderna estava ligada a uma visão idealista e otimista, um lugar com *boulevards* longos, ruas largas e decoradas, e pedestres esnobes, a comópoli do final do século é vista como fonte de pessimismo generalizado, desilusões, e perda; a cidade é tecnologicamente moderna, mas também fora de controle; a cidade é um lugar decadente, cheio de pobreza e desespero, um logradouro de indivíduos deslocados à procura de uma identidade intangível. É esta nova percepção pessimista de uma modernidade urbana globalizada, um cosmopolitismo diferente, mas ainda re-criado pela imaginação e abstrato, que criou a possibilidade da disseminação da cultura “hip-hop” e do “rap” em centros urbanos por todo o mundo. Mais uma vez, a cultura Afro-americana dos E.U.A. serviu como referência inicial.

A conexão entre os artistas de “rap” do Brasil e dos E.U.A. nos anos 80 e 90 é fácil de ser estabelecida, e já tem sido estudada amplamente. Ao contrário de lugares no mundo em que culturas com tradições diferentes precisam re-interpretar a retórica da cultura negra das cidades grandes dos E.U.A., a maioria dos “rappers” brasileiros são Afro-brasileiros que, como os americanos nos anos 80, moram em lugares estigmatizados por racismo, pobreza, e violência. Apesar de quase um século de reivindicações de democracia racial e uma celebração a-crítica do pluralismo cultural por várias facções políticas, negros no Brasil continuam a sofrer enorme discriminação social e racial, como presença minoritária em universidades e maioria absoluta como vítimas da pobreza urbana. Desta forma, o “rap” americano achou terras férteis em cidades brasileiras para agir como arma “na luta contra o poder e discriminação... para a reivindicação de direitos... como uma voz política das minorias” e como um “estilo de vida de resistência”.²³ Além do mais, com uma longa tradição africana herdada pelo colonialismo, as cidades brasileiras são um lugar ideal onde o “rap” americano se bifurca como africano e se torna simbólico das culturas diaspóricas africanas também reivindicando uma unidade global.

Mesmo assim, é causa de grande surpresa quando um artista Afro-brasileiro de “rap”, MV Bill, declara que na terra do samba “só *hip-hop* pode nos salvar”.²⁴ Esta declaração é significativa, não tanto pela indicação de que o “rap” pode servir de arma para resistência social e pode articular a tradição africana na diáspora; o que interessa aqui é o indício de que o “rap” pode servir para articular um cosmopolitismo urbano e servir como símbolo de modernidade no final do século XX. Especificamente no caso do Rio de Janeiro, a significância do “rap” está no seu poder de mostrar um entendimento, ou conhecimento, das narrativas musicais do passado, para reivindicar uma representação musical que não esteja associada a questões políticas ou ideológicas nacionalistas; enfim, para dissimular o samba.

Com o apelido de MV, Mensageiro da Verdade, MV Bill (Alexandre Barreto) se tornou um ponto de referência importante para os residentes da Cidade de Deus na periferia do Rio de Janeiro.

²³ Ver o resumo de Sheila Whiteley sobre a disseminação do “rap” em vários locais no mundo em “Rap and Hip-Hop: Community and Cultural Identity,” in *Music, Space, and Place: Popular Music and Cultural Identity*. Sheila Whiteley, Andy Bennett e Stan Hawkins (eds.). Aldershot: Ashgate, 2004, p. 8-9.

²⁴ HODGKINSON, 2006.



Tendo somente a educação primária, Alexandre cresceu com o samba: seu pai trabalha como bombeiro e também escreve sambas para a sua escola de samba nas horas vagas; e sua mãe levava Alexandre com ela quando ele era criança para participar de rodas de samba. Mas em 1998, MV Bill conheceu o “rap” quando ele foi ver o filme *Colors* (1988) sobre a violência de gangues em Los Angeles, e depois quando várias músicas do filme foram traduzidas para o português e publicadas na revista *Bizz* (agora *Show Bizz*).²⁵ Embora MV Bill nunca tenha tido aspirações de virar um modelo para a sua cidade, as suas primeiras tentativas no “rap” foram tão bem sucedidas que espalharam o seu nome muito além da Cidade de Deus. Em 2000 ele foi convidado a estrelar na campanha de TV contra a destruição dos orelhões no Rio de Janeiro; ele aceitou o desafio, e escreveu e interpretou um “rap” para o comercial. Assim o seu nome chegou às ruas como celebridade em toda a cidade. Sua reputação continuou a crescer e em 2003 ele recebeu o prêmio City of the World das Nações Unidas, e prêmios de distinção da UNICEF em 2003 e 2004, tornando-se assim um cidadão típico cosmopolita.

Desde os anos 80, o Rio de Janeiro tem sido um excelente mercado para as músicas novas chegando dos E.U.A.; somente durante o carnaval a conexão é aparentemente interrompida, pois o samba domina as ruas da cidade, perpetuando o seu mito de redentor nacional. Durante o ano, o rock se torna parte da identificação da juventude de classe média (branca) da cidade, enquanto o funk, com sua constante batida dançante, domina a periferia pobre, onde os negros são maioria. No entanto, a forte mensagem dos artistas de “rap” dos E.U.A. dos anos 80 não chamou a atenção da população do Rio inicialmente. O “rap” foi adotado primeiramente na periferia pobre de São Paulo, onde a maioria de Afro-brasileiros são parte de uma longa tradição de movimento de trabalhadores e consciência social. Simbolizando a ‘terra do samba’, a cultura do Rio tem sido aceita como oposta à de São Paulo. A maravilhosa geografia do Rio serve de pano de fundo para expressões de felicidade constante, festa, e prazer. Neste contexto, o sucesso local de MV Bill no Rio de Janeiro é bastante significativo, pois o seu discurso vai além da tradicional mensagem idílica de festa e prazeres constantes, e, ao contrário, focaliza a realidade cruel de um sofrimento diário e violência.²⁶ Os seus “raps” celebram a cidade do Rio de Janeiro, tanto pela sua paixão pela vida quanto pela sua violência; como um comentarista local observou, MV Bill descreve o Rio de Janeiro como uma cidade que “celebra a si mesma com beleza e tragédia em grande escala”.²⁷

A disseminação da linguagem musical do “rap” numa cidade como o Rio de Janeiro nos mostra um fato significativo na política da globalização da música e na escolha de símbolos musicais como identidade local. Julio César de Tavares estudou o fenômeno e observou que o “rap” de MV Bill cria “arenas políticas e cognitivas que promovem a identidade étnica e social da mesma maneira que o samba, futebol, e capoeira”, mas ao contrário do samba e do futebol, o “rap” colabora para a “desconstrução do sonho de um Brasil pacífico, Brasil cordial, Brasil homogêneo e harmônico”.²⁸

²⁵ LOU, 2006.

²⁶ Para a mensagem idílica dos sambas, ver Gerard Béhague, “Rap, Reggae, Rock, or Samba: The Local and the Global in Brazilian Popular Music, 1985-1995”. In Steven Loza (ed.). *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present*. Los Angeles: University of California Press, 2003, p. 115.

²⁷ LOU, 2006.

²⁸ TAVARES, 2004.

Como resultado, explica Tavares, a música de MV Bill abre a porta para a articulação de uma identidade moderna, urbana e global que precisa ser reproduzida como “black music” norte americana, e não como “música negra” local. No contexto do Rio de Janeiro, “a terra do samba”, o termo estrangeiro “black music”, ao invés de ser visto como um símbolo de dominação cultural, serve como um antídoto para um estigma local, uma vez que é exatamente a música estrangeira que confronta a memória de um passado musical local dominado por uma experiência coletiva de exotismo e exclusão. O rótulo “black music,” exótico de outra maneira, destroi o paradigma da cordialidade Afro-brasileira e a visão da cultura do Rio de Janeiro como expressão de prazeres incessantes, e enfoca uma difícil realidade através da dominação da tecnologia e da participação na modernidade, e da adoção de uma cultura cosmopolita, não local ou nacional.

Desta forma, MV Bill acredita que a popularidade do “rap” não é específica da Cidade de Deus, mas um “fenômeno global”. Respondendo àqueles que o acusam de se “vender” para a música estrangeira, ele admite que “existem outros ritmos que são considerados mais brasileiros,” mas ainda enfatiza que “hoje em dia o que comunica de uma favela para a outra, do pobre para rico, do asfalto para o morro é hip-hop”.²⁹ De acordo com um fã, “MV Bill mostra que os residentes do Rio não são todos a favor do samba” e que “a americanização não trouxe somente coisas ruins para o Brasil, mas coisas boas também”.³⁰ Sem o romantismo do samba, MV Bill é capaz de comunicar a realidade de vida nas favelas do final do século para outros cariocas alheios às suas circunstâncias. Ele também tem sido capaz de se capitalizar e trazer para a Cidade de Deus não somente serviços sociais essenciais, mas também a tecnologia que põe os residentes da Cidade de Deus ao lado de outras partes menos pobres da cidade. Ao comentar como os seus programas sociais estão mudando a Cidade de Deus, MV Bill descreve com orgulho as recompensas, ao ver as crianças brincando de jogos de computador “como todo mundo [hoje em dia]”.³¹

Consciente das narrativas históricas de brasilidade, MV Bill nota que “existe uma tendência de procurar um Eminem brasileiro, um rap que fale uma linguagem de classe media, menos agressiva; eles estão tentando ‘branquear’ o hip-hop. Mas tem gente do outro lado que não aceita isto e está brigando para preservar a legitimação do rap”. Legitimação para ele não significa a inclusão de instrumentos, ritmos, ou a retórica romântica do samba, ou nenhum outro marco histórico de localidade, nacionalidade, ou cultura Afro-brasileira. Os “raps” de MV Bill não incluem símbolos locais e usam freqüentemente, ao contrário, instrumentos de corda como violinos e cellos, instrumentos habituais em orquestras sinfônicas. Desta maneira, a questão do que faz o “rap” brasileiro mais brasileiro não tem nenhum significado permanente e óbvio; o “rap” de MV Bill depende de um contexto cosmopolita do final do século, de uma conexão que transcende questões de nacionalidade e que é, ao mesmo tempo, fortemente marcada pelo contexto urbano. Paradoxalmente, é exatamente a natureza cosmopolita do “rap” de MV Bill que tem servido para confrontar a visão pessimista da cidade e salvá-lo da

²⁹ LOU, 2006.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.



marginalidade urbana local. Portanto, não é a brasilidade do “rap” de MV Bill que faz com que os seus CDs vendam bem, mas a percepção da sua música como moderna, urbana, e cosmopolita. Pode-se ir além, e dizer que não é o africanismo da música que atrai, mas o americanismo. Acima de tudo, o que interessa aqui é a idéia de que a música de MV Bill dá aos ouvintes a oportunidade de se posicionarem historicamente, quebrando o *continuum* no qual as versões passadas de brasilidade foram construídas. Então, o sucesso do “rap” na ‘terra do samba’ depende do *continuum* entre uma narrativa histórica de identidade musical local e uma abstração cosmopolita do final do século XX centrada na cultura urbana de grandes cidades americanas.

Estas narrativas nos mostram a complexidade das políticas culturais, musicais, e de construções de identidade dentro de um mundo globalizado em períodos históricos distintos. Os dois exemplos acima nos convidam a revisitar duas questões no estudo da música no Brasil e sua relação com identidade, nacionalidade, e globalização. Em primeiro lugar, estas perspectivas históricas nos oferecem novas facetas para o estudo de contestações de ideologias nacionalistas. Como no começo do século XX, as narrativas de globalização e cosmopolitismo no contexto do Rio de Janeiro do final do século são similares, pois como no “cake-walk”, a legitimação da música de MV Bill é dependente do seu exotismo. Significativamente, o paralelo entre esses dois períodos nos mostra que não somente noções de identidade local e nacional podem ser contestadas, mediadas, e politizadas, mas também noções e símbolos de exotismo. Cosmopolita em seu próprio tempo, a juventude Afro-brasileira prefere expressar o seu próprio senso de brasilidade, entregar-se às suas próprias fantasias de auto-representação, e procurar a legitimação de suas práticas musicais no contexto histórico de estigmatização do samba local. Em segundo lugar, a centralidade da cultura negra nas narrativas de identidades musicais locais, nacionais, exóticas e cosmopolitistas é conspícua. Se, no começo do século XX, a re-interpretação (branca) de músicas Afro-americanas como exóticas serviu para fortalecer o cosmopolitismo do Rio de Janeiro e para abrir as portas para a popularização do samba, no final do século, a fantasia Afro-brasileira de uma música cosmopolita negra dos E.U. serviu para questionar os símbolos raciais estabelecidos durante o tempo do samba-canção. Nos dois casos, a percepção do que constitui música local, nacional, exótica, ou cosmopolita depende de qual grupo cria o paradigma e de como cada um se posiciona dentro de cada narrativa.

Referências bibliográficas

BOHLMAN, Phillip. World Music at the “End of History”. *Ethnomusicology* 46, n. 1, Winter, 2002, p. 1 - 32.

EFEGÊ, Jota. **Maxixe**: a dança excomungada. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

FOJAS, Camilla. **Cosmopolitanism in the Americas**. West Lafayette: Purdue University Press, 2005, 128 p.

GATES, Henry Louis. A Reporter at Large: Black London. In: **Black British culture and society: A text reader**. Kwesi Owusu (ed.). London: Routledge, 2000, p. 169 - 181.

HODGKINSON, Will. Only hip-hop can save us. **The Guardian**, 13/1/2006. <http://www.guardian.co.uk/filmandmusic/story/0,16373,1684722,00.html>. Acesso em 13/2/2006.

LOU, Vicente. MV Bill – The Interview. **Brazilian artists.net**. Vicente Lou e Jana Pietroluongo (trad.). <http://www.brazilianartists.net/events/mvbill/index.htm>. Acesso em 5/11/2006.

MARTINS, William de Souza Nunes. **Paschoal Segreto**: ‘Ministro das diversões’ do Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

McCANN, Bryan. **Hello, hello Brazil**: Popular music in the making of modern Brazil. Durham, N.C.: Duke University Press, 2004.

RAMA, Ángel. **The lettered city**. John Charles Chasteen (trad.). Durham, NC: Duke University Press, 1996.

TAVARES, Julio César de. Atitude, crítica social e cultura hip-hop: a face afrodescendente dos intelectuais públicos brasileiros. **Revista Espaço Acadêmico** n. 36, maio de 2004. <http://www.espacoacademico.com.br/036/36etavares.htm>. Acesso em 5/11/2006.

VIANNA, Hermano. **The mystery of samba**: Popular music and national identity in Brazil. John Charles Chasteen (trad.). Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 1999.

WILLIAMS, Daryle. **Culture wars in Brazil**: The first Vargas regime, 1930-1945. Durham, NC: Duke University Press, 2001.

Cristina Magaldi é Doutora em Musicologia pela Universidade da Califórnia em Los Angeles (PhD), Mestre em performance pela Universidade de Reading (Inglaterra), e Bacharel em Música pela Universidade de Brasília. Atualmente é professora de história da música em Towson University (EUA), e ensina história cultural da música em centros urbanos nos Estados Unidos e na América Latina. É “Guggenheim Fellow” (1997) e autora do livro *Music in Imperial Rio de Janeiro* (2004) além de vários artigos e capítulos em livros sobre a música erudita e popular brasileira e latino americana.