

PASSADO E PRESENTE DA MÚSICA CARIOCA: NARRATIVAS URBANAS E EVOLUÇÃO TECNOLÓGICA

Lucas Cassano¹

Elisa Nacur²

Robert Pechman³

Resumo: Este artigo examina a interseção entre música e transformações urbanas no Rio de Janeiro, reconhecido como o epicentro cultural do Brasil. O estudo tem como objetivo compreender como a produção musical, influenciada por interesses de classe, reflete e antecipa as mudanças urbanísticas na cidade. Para tanto, considera a evolução dos gêneros musicais cariocas como termostato das dinâmicas sociais e espaciais. A pesquisa adota uma abordagem metodológica histórico-cultural, investigando de que maneira as expressões musicais se relacionam com os processos de modernização urbana tecnológica e suas implicações para a classe trabalhadora. É realizada uma discussão em torno do conceito de

¹ Compositor e produtor musical. Graduado em Composição pela UNIRIO. Mestre e doutorando pela mesma instituição, na linha de Processos Criativos, com pesquisas sobre *homestudio*, colaboração musical e digitalização tecnológica. Sua carreira é focada em composição de música para audiovisual (filmes, series e publicidade).

² Mestre em Direito da Cidade pela UERJ e doutoranda em Planejamento Urbano e Regional na UFRJ, investiga as interseções entre espaço, poder e subjetividade na cidade contemporânea. Integra diversos grupos de pesquisa sobre a produção material e imagética dos espaços urbanos. É advogada e ambientalista.

³ Professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) no Instituto de Planejamento Urbano e Regional (IPPUR), e coordenador do grupo de pesquisa Laboratório do Escândalo Urbano, vinculado ao CNPq. Graduado em História pela Universidade de São Paulo (1977), mestre em Planejamento Urbano e Regional pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1985), doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas (1999), com pós-doutorado na École des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris (2004). Atua na área de Cultura e suas representações sobre a cidade, com foco na sociabilidade e cidadania urbanas. Autor de diversos livros, como *Cidades Estreitamente Vigeadas* e *O Chamado da Cidade*.

popular e erudito desde o século XIX na música brasileira, sua relação com o urbanismo carioca, e como essas mesmas questões e contradições reaparecem contemporaneamente no contexto das tecnologias digitais na cidade. Além disso, o artigo explora as perspectivas contemporâneas da música no contexto das transformações sociais e culturais em curso.

Palavras-chave: Urbanismo; Rio de Janeiro; Gêneros Musicais; Fonografia; Mídias Analógicas e Digitais.

PAST OF AND PRESENT OF MUSIC FROM RIO DE JANEIRO: URBAN NARRATIVES AND TECHNOLOGICAL EVOLUTION

Abstract: *This article examines the intersection between music and urban transformations in Rio de Janeiro, recognized as the cultural epicenter of Brazil. The study aims to understand how musical production, influenced by class interests, reflects and anticipates urban changes in the city. To this end, the study analyzes the evolution of musical genres in Rio de Janeiro as a thermostat for social and spatial dynamics. The research adopts a historical-cultural methodological approach, investigating how musical expressions relate to the processes of technological urban modernization and their implications for the working class. A discussion is held around the concept of popular and erudite since the 19th century in Brazilian music, its relationship with Rio de Janeiro's urbanism, and how these same issues and contradictions reappear contemporaneously in the context of digital technologies in the city. In addition, the article explores contemporary perspectives on music in the context of ongoing social and cultural transformations.*

Keywords: *Urbanism; Rio de Janeiro; Musical Genres; Phonography; Analog and Digital Media.*

1. Introdução

O fenômeno urbano, no Brasil, acontece junto às circunstâncias atinentes ao desenvolvimento econômico desigual e combinado próprio das economias de capitalismo tardio (Löwy, 1995). No caso do Rio de Janeiro, essas circunstâncias estiveram, na maior parte do tempo, no centro das decisões mais importantes para o planejamento urbano nacional. Isso porque a cidade foi, por quase 200 anos, a capital brasileira, recebendo substanciais investimentos públicos e privados na construção de seu tecido urbano.

Esse urbanismo, um modelo não só de cidades, mas de intercâmbio entre sociedade, cultura e economia, veio a se revelar nos contextos em que a música, enquanto expressão artística de classes, já tinha anunciado as contradições sociais existentes no bojo dessa cidade em transformação. Assim, pode-se observar ao lado das mais drásticas intervenções urbanísticas da época, manifestações socioculturais que ora conduziam essas mudanças no fluxo dos interesses econômicos das classes hegemônicas, ora denunciavam tais transformações, apontando não só o incômodo das classes mais baixas em relação a essa cidade frequentemente excludente, mas principalmente o seu caráter disruptivo e anunciativo.

Nesse sentido, a música não só atualiza artisticamente os conflitos sociais na replicação e sustentação histórica de um gênero musical, como também indica os novos rumos políticos da cidade. Segundo David Harvey, um *“dos mitos da modernidade é que ela constitui uma ruptura radical com o passado”* (2015, p. 10) e desarrazada seria qualquer interpretação do fenômeno urbano que não levasse em consideração as pistas deixadas não só pela música, mas também pelas artes em geral, pela literatura e até mesmo pela língua falada.

O presente artigo se propõe a investigar a constituição da cidade carioca frente à noção de música popular a partir da segunda metade do século XIX, interligando os domínios do planejamento urbano e a historiografia musical. Parte-se do seguinte questionamento: em que medida a noção de música popular nessa cidade apresentou um cenário no qual se percebe a construção de uma futura classe média, assim como a de uma ainda incipiente classe burguesa urbana? E como o Rio de Janeiro, pela sua relevância cultural enquanto capital, aponta para um padrão na construção social da cultura popular urbana no Brasil?

Para tanto, será utilizada a metodologia dialética que, a partir da observação dos conflitos entre as classes mais baixas e as mais altas dentro do recorte de tempo considerado, observa os conflitos existentes na construção de uma cidade ora “erudita”, ora “popular”. Serão utilizados os referenciais teóricos de José Ramos Tinhorão (1990), Jacques Attali (1977) e Nicolau Sevcenko (1985). No primeiro momento, será apresentado o panorama urbanístico da cidade do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o século XX e no segundo momento serão abordadas as teses que permitem identificar, na cidade, efeitos que já haviam sido contextualizados pela música.

Percebe-se, desde já, que a divisão entre erudito e popular na música brasileira até o século XIX reflete a luta de classes na cidade carioca, e que o surgimento do movimento modernista a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, foi o principal agente de reconhecimento do popular brasileiro enquanto manifestação. Isso, contudo,

deu-se adaptando manifestações regionais a paradigmas externos aos seus próprios – baseados na oralidade –, formatando-as então à visualidade da notação musical inspirada por formas europeias da tradição de concerto. A cidade não passou impune por tais conceitos, sendo ativamente transformada por esses padrões elitistas.

Identificar como isso aconteceu no passado possibilita uma análise de como a música, na segunda década do século XXI, introduz as transformações urbanísticas que teremos nas próximas décadas, servindo como um manual sensitivo-descritivo dos rumos contemporâneos que a cidade tomará nas searas material e metafísica. Se a música age, por um lado, embalada pelos conflitos de classe, por outro, ela absorve a ontologia do “*estar na cidade*”, daí o fato de existir um abismo fulcral entre “*eu só quero é ser feliz, e andar tranquilamente na favela onde eu nasci*”⁴ e “*hoje eu quero sair só, não demora eu tô de volta*”⁵.

2. Rio de Janeiro na virada do século XIX até meados dos anos 30: as políticas sanitário-higienistas e a revolução cultural

Desde a mudança da corte imperial para o Brasil, a cidade do Rio de Janeiro ostentava uma importância estratégica. Convertida à capital do Império, durante os anos nos quais desempenhou esse papel de sede do poder ora imperial, ora governamental, muitas mudanças da ordem econômica, política, arquitetônica e social foram empreendidas com considerável ênfase. Pode-se dizer que a ânsia por investimentos estrangeiros por parte da elite local, somada às condições politicamente vantajosas para o capital privado, engatilharam um ímpeto propulsor de conversão do Rio num epicentro cultural e econômico capaz de evocar as cidades europeias. Criava-se contornos mais “civilizados”, ocultando o seu passado escravocrata e constituindo um centro cosmopolita argentário. Para esse fim, as manifestações populares foram brutalmente perseguidas. A intenção era modular a cidade para as influências de cunho europeu, exibidas pelas altas classes sociais.

A nova filosofia financeira nascida com a República reclamava a remodelação dos hábitos sociais e dos cuidados pessoais. Era preciso ajustar a ampliação local dos recursos pecuniários com a expansão geral do comércio europeu, sintonizando o tradicional

⁴ Música composta pela dupla Cidinho & Doca, lançada em 1994 e produzida por DJ Marlboro.

⁵ Música dos compositores de música popular brasileira (MPB) Lenine, Caxa Aragão e Mu Chebabi e lançada em 1997.

descompasso entre essas sociedades em conformidade com a rapidez dos mais modernos transatlânticos (Sevcenko, 1983, p. 28).

Não era bem vista a presença, nas ruas, de pessoas fora do padrão ideal da época, como pobres e pessoas não-brancas. Tampouco era desejável que esses grupos se aglomerassem pelos cantos mais importantes do Rio, causando estardalhaço para os de fora e, o mais preocupante, afugentando possíveis investidores estrangeiros. Para garantir tais investimentos, “arrumou-se a casa” para que a visita usufrísse de tudo. Os grupos populares foram empurrados aos confins da cidade, em alqueires distantes da requintada zona sul, que recebeu pesados investimentos para que se constituísse como local das altas classes sociais (Abreu, 2006, p. 44). Antídoto contra os pobres, a transformação do Rio aconteceu através de quatro dimensões perceptíveis, quais sejam:

A condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento da cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense (Sevcenko, 1983, p. 30).

No que toca à música popular, essa perseguição se deu com a proibição das serenatas, da boemia, das modinhas e do violão, símbolo da considerada “vadiagem”. Depois da expulsão da população humilde das áreas centrais da cidade, as favelas foram se adensando. Mais tarde, se tornaram alvo da higienização social e do sanitarismo de Estado: foram destruídas para dar lugar a locais como o Aterro do Flamengo, a via que liga a área central da cidade à zona sul. Como se pode constatar, a perseguição a essas pessoas não era simplesmente física. A negação também era de cunho simbólico.

A partir de meados da década de 1950, as contradições da ocupação do solo da cidade intensificam-se bastante, exigindo resolução imediata. O aumento da densidade populacional da zona sul, a concentração, aí, de numerosos investimentos particulares, e a necessidade de diversificação das opções de reprodução do capital a nível da cidade como um todo, reduzem então a questão urbana a um “problema viário”, e passam a exigir uma transformação mais ampla da forma urbana. Uma transformação que seria comandada agora pelo transporte individual, símbolo máximo do processo de concentração de renda que então se intensificava no país (Abreu, p. 138, 2013).

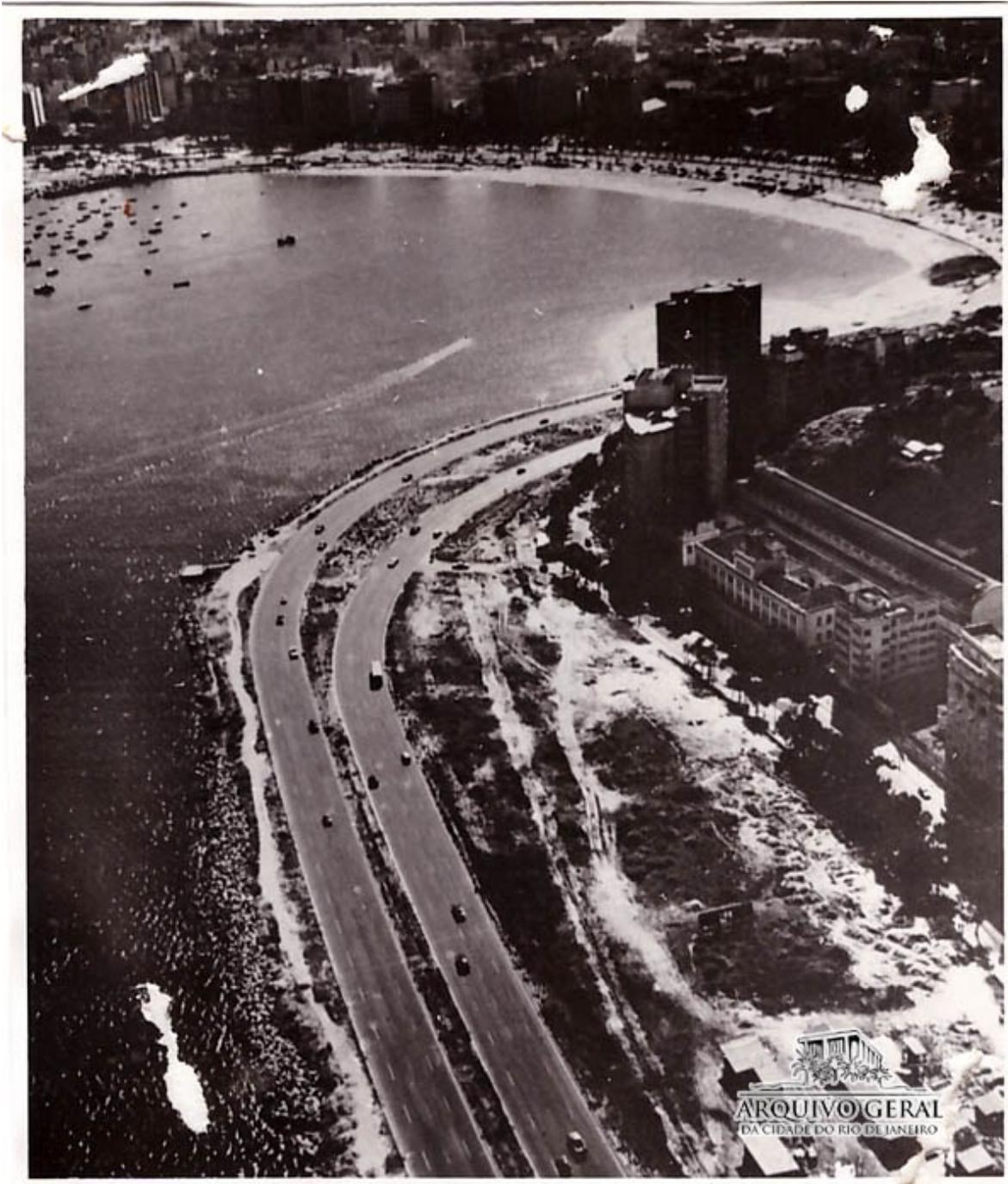
Figura 1: Desmonte do Morro de Santo Antônio⁶, 1950-1960.



Fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

⁶ O Morro de Santo Antônio, situado no coração da cidade do Rio de Janeiro e acessível pelo Largo da Carioca, passou por significativas mudanças no século XX. Uma grande parte do morro foi removida, abrangendo uma área que se estendia desde a atual Avenida República do Chile até as ruas do Lavradio, Carioca, Senador Dantas e Evaristo da Veiga. Nesse processo, assim como aconteceu com o Morro da Providência, uma das primeiras favelas do Rio de Janeiro surgiu. Na década de 1950, uma grande parte do morro foi demolida para fornecer material de construção para o Aterro do Flamengo. Apesar da remoção, foi preservada a área onde estão localizados o Convento de Santo Antônio (dos séculos XVII e XVIII) e a vizinha Igreja da Ordem Terceira de São Francisco (do século XVIII), notáveis exemplos da arte colonial carioca.

Figura 2: Aspectos do Aterro do Flamengo em fotografia panorâmica.



Fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

O desmonte do Morro do Castelo, também utilizado no Aterro do Flamengo, implementado pelo prefeito Carlos Sampaio (1920-1922), expressa bem isso. Ele deu continuidade à reforma urbana iniciada por Pereira Passos, o Haussmann tropical,

alguns anos antes. Perseguido o mito da modernidade, ele assinou o decreto que deliberou o arrasamento do morro e, no espaço antes ocupado pelo Morro do Castelo, ficariam instalados os pavilhões e os palácios da Exposição Internacional do Centenário da Independência, em 1922. As obras representavam a busca pelo ideal moderno em contraposição ao que era considerado o atraso e, não ocasionalmente, pobre e desprovido do padrão estético europeu.

A aversão ao popular na cidade recebia o amparo institucional do Estado. Partia dele, inclusive, a ordem de contenção da música popular. Em uma passagem da seção intitulada *Queixas e Reclamações* do jornal Diário de Notícias, de 03 de setembro de 1904, é exposta uma querela que exige ação enérgica da polícia contra os participantes de um samba ocorrido nas proximidades de quem faz o relato:

Batuque já há três dias, com o assentimento tácito da polícia e da Hygiene Municipal, funciona um grande batuque no Cães do Barroso, junto quase a Companhia Bahiana. E o que é mais, é que os promotores da tal diversão, que tanto destoa dos nossos foros de civilizados, armaram um barracão improvisado, sob cujo tecto de alinhagem cerca de cem pessoas, entre homens e mulheres, lavadas de suor, dão-se as fúrias de um cancan desesperado, insano. No quadro anormalíssimo que atravessamos, sob o ponto de vista higiênico, salta aos olhos de todos os perigos que decorrem de uma tal diversão, contra a qual recebemos reclamação de um negociante alli estabelecido.

Para se ter de exemplo de higienismo, a criação da lei da obrigatoriedade do uso do paletó e sapatos por todas as pessoas no Rio de Janeiro ilustra bem essa intenção de aburguesamento da paisagem e dos costumes cariocas. A quem essa moda obedece? Fora dos padrões térmicos dos trópicos, essa vestimenta era uma forma de se criar, no Rio, a atmosfera parisiense de que os estrangeiros e as altas classes sociais gostavam. Também se proibiu a religiosidade popular, impondo restrição às manifestações festivas do Bumba meu Boi e da Malhação de Judas.

Era comum identificar nos jornais desabonos contra os terreiros de candomblé e encontros de samba. No Diário da Bahia, em publicação de 03 de novembro de 1901, por exemplo, afirma-se que praticantes de samba eram “*desordeiros, larápios e vagabundos*” que perturbavam o “*bem da tranqüillidade da população laboriosa e honesta*”. O carnaval permitido era apenas o carnaval europeu, com arlequins, pierrôs, colombinas e emoções comedidas (Sevcenko, 1983, p. 33).

A consequência desse aburguesamento na cidade foi a criação de um espaço público central completamente adornado e europeizado, criado exclusivamente para o convívio dos “argentários”. Com a ajuda de jornalistas e correspondentes em Paris, a

burguesia carioca se adaptou ao seu novo equipamento urbano. Foi-se a época dos varandões e salões coloniais e chegava com tudo a convivialidade nas avenidas, praças, palácios e jardins. Isso trouxe consequências estruturais para a sociedade.

Ao passo que a cidade mudava a sua paisagem para conquistar uma imagem destoante do seu passado colonial, novas formas de se relacionar também surgiam. Os laços vicinais e as relações de compadrio eram substituídas pelo status financeiro. Com efeito, a nova classe média passou a ser um padrão a ser conquistado. Do ponto de vista consumerista e, portanto, capitalista, isso foi essencial, pois as relações de consumo são reforçadas, e lucra-se, mesmo que em nome de um sectarismo social abismante. Sob a ótica social, no entanto, essas transformações mudam muito o senso de solidariedade existente entre as pessoas: o Rio de Janeiro se torna a terra do cosmopolitismo e da ganância de todas as nações que buscam enriquecer e dela tirar seus ganhos de toda forma possível.

Também não se pode deixar de mencionar os abismos criados entre áreas socioeconômicas distintas na cidade. A expansão caracterizada em áreas ricas e áreas periféricas antecede a industrialização nacional e está essencialmente relacionada ao papel da cidade como sede comercial. Trata-se de um padrão de urbanização ocorrido no Brasil, que consiste em uma extrema polarização: “de um lado, uma rede urbana bastante pobre e, de outro, uma rede urbana extremamente polarizada em grandes e poucas cidades, que eram exatamente as sedes do controle, seja burocrático, seja do capital comercial” (Oliveira, 1982, p. 39).

É que a passagem do sistema produtivo das oligarquias agrárias para o controle do sistema produtivo por parte das capitais foi ruidosa. Olhando-se a história, desde os primórdios do Brasil colônia, percebe-se o surgimento de muitos conflitos sociais entre o campo e as cidades, embora essas últimas tenham se consagrado como *locus* do poder político e econômico em detrimento do campo. Em que pese a vitória do modelo de sociedade urbanizada, os gargalos sociais pertinentes à uma sociedade aristocrata permaneceram na pauta do dia. O padrão hegemônico de relações de compadrio e coronelismo veio a ser superado somente na Revolução dos anos 30, que trouxe a industrialização nacional com modelo de cidade. Apesar disso, ainda permanecem entranhadas na cultura nacional as práticas coronelísticas, embora facilmente associadas ao atraso e ao vulgar (Queiroz, 1989, p. 187).

Por conseguinte, o estilo de vida da cidade, também se sobrepôs ao estilo de vida rural, retratado, na literatura de Monteiro Lobato, na figura do Jeca-Tatu (Melo, 1998, p. 261). O padrão hegemônico estabelecido e consagrado foi o da cidade, mas não só, elevava-se a cidade carioca como epicentro das principais modificações urbanísticas,

“à la Haussmann” em Paris. Feita e remodelada para atender às expectativas de aburguesamento dos espaços públicos, a área central da cidade se distanciava cada vez mais – e com a ajuda substancial do Estado – das áreas (sub)urbanas, consideradas de gente pobre. Assim, criou-se uma dicotomia simbólica entre o que é considerado erudito, portanto urbanizado, e o que é desprovido de senso estético refinado, associado ao rural, grotesco, rude e ultrapassado. A criação do senso de modernidade leva à compreensão enviesada do espaço público e interfere na convivialidade entre as classes sociais, frequentemente apartadas.

A urbanização como modelo predominante também foi requisito essencial para a indústria. Não se podia apoiá-la sem divisão social do trabalho no interior das unidades agrícolas (Oliveira, 1982, p. 42). Para a industrialização do país, que catalisou a urbanização Brasil adentro, deveria haver condições físicas e espaciais que só um tecido urbano, previamente construído para o escoamento das mercadorias e de sua livre circulação, podia oferecer. Essas circunstâncias moldam tanto as manifestações sociais que a música, os encontros e as festividades urbanas jamais voltarão a ser as mesmas, se tivermos como referência o padrão de convivência nos espaços físicos das cidades, cada vez mais segregados. São essas mudanças que propiciam novas formas de encontro. A música, enquanto manifestação social própria de um tempo, introduz essas transformações em suas expressões de época.

Veja-se a música a seguir, feita por José Barbosa da Silva (o Sinhô). Para dar contexto, ele nasceu em 1888, na Rua Riachuelo, no centro do Rio de Janeiro. Era filho de um pintor e decorador de paredes de botequins e clubes. Tinha dois irmãos, Ernesto (apelidado de Caboclo) e Francisco. Morou, ainda, na Rua Senador Pompeu, onde conviveu com os sambistas João da Baiana e Caninha. Posteriormente, na época em que ficou tuberculoso, morou na Ilha do Governador. Em 1930, faleceu de uma hemoptise, aos 42 anos, na barca a caminho do Rio.

A Favela Vai Abaixo, Sinhô

Minha cabocla, a favela vai abaixo
Quanta saudade tu terás deste torrão
Da casinha pequenina de madeira
que nos enche de carinho o coração

Que saudades ao nos lembrarmos das promessas
que fizemos constantemente na capela
Pra que Deus nunca deixe de olhar
por nós da malandragem e pelo morro da Favela

Vê agora a ingratidão da humanidade
 O poder da flor sumítica, amarela
 quem sem brilho vive pela cidade
 impondo o desabrigo ao nosso povo da Favela

Minha cabocla, a Favela vai abaixo
 Ajunta os troços, vamo embora pro Bangú
 Buraco Quente, adeus pra sempre meu Buraco
 Eu só te esqueço no buraco do Caju

Isto deve ser despeito dessa gente
 porque o samba não se passa para ela
 Porque lá o luar é diferente
 Não é como o luar que se vê desta Favela
 No Estácio, Querosene ou no Salgueiro
 meu mulato não te espero na janela
 Vou morar na Cidade Nova
 pra voltar meu coração para o morro da Favela

Sinhô revela como as mudanças trazidas pelo higienismo, mais tarde transformado numa técnica dos urbanistas e médicos sanitários, afetam negativamente a população mais pobre da cidade. A música se refer ao destino dessa gente, depois de ter tido suas casas expropriadas pelo Governo, a mando das diversas facções do capital que disputam, no solo urbano, seu lugar ao sol. Dentre essas facções, a mais simbólica do “bota-abaixo” vivido no Rio de Janeiro nos idos de 1900, era a do capital imobiliário. Derrubando-se os cortiços e elevando-se o preço dos aluguéis não sobrava para os pobres outro lugar para morar, senão nos confins da cidade, onde o metro quadrado era – e continua sendo – mais barato que na área central; ou nas favelas próximas ao trabalho, porém em condições ainda mais insalubres.

O estilo de vida europeu, elevado ao padrão máximo de estilo social, permeou todos os aspectos da vida urbana e era a norma, pelo menos dentre as classes letradas. A transformação, portanto, não se deu somente na paisagem urbana da cidade do Rio de Janeiro. Ela nasce na cidade enquanto sede comercial da colônia, se desenvolve no Brasil Império enquanto porto e *locus* da circulação das mercadorias, muda a lógica do saneamento e da higienização do meio ambiente e “*se estende pelos hábitos, costumes, abrangendo o próprio modo de vida, as ideias e como organiza de modo particular todo o sistema de compreensão e comportamento dos agentes que a vivenciam*” (Sevcenko, 1983, p. 41).

A tônica do higienismo tomou seu fôlego nos anos de 1920, quando se agudizaram as transformações urbanísticas e arquitetônicas durante a visita do rei Alberto da Bélgica ao Brasil. Nessa mesma época, também se construíram troncos ferroviários ligando a capital nacional ao Norte, Sul e Oeste do país. Esse movimento de irradiação de vias de circulação, com ampliação do tecido urbano e disseminação deste *modus* de vida foi mundial. Vigorosas mudanças da atividade econômica foram empreendidas globalmente nesse momento de expansão do capitalismo como modelo econômico universal.

A decorrência dessa escala prodigiosa de crescimento seria a grande demanda de matérias-primas de origem animal, vegetal e mineral, destinadas quer ao processamento industrial, quer ao consumo dos grandes exércitos operários e burocráticos mantidos nas cidades, em torno das grandes unidades produtivas. Mas como o elevado montante da produção excedia a capacidade local de consumo, gerando uma situação crônica de superprodução que colocava em risco a estabilidade do sistema, criou-se igualmente no seu interior uma pressão contínua para a ampliação do mercado consumidor de produtos industrializados (Sevcenko, 1983, p. 43).

Durante os anos de 1930, o setor industrial foi favorecido pelo presidente Getúlio Vargas, que incentivou, através da música, a ideia de um cidadão “trabalhador”, em detrimento de um “vadio”. Assim, a música passa a espelhar a nova realidade, em sambas que reconhecem e reafirmam a importância desse “cidadão do bem, trabalhador”. Um exemplo é a composição *O Bonde São Januário*, de Wilson Batista. O sambista nasceu em 1913 em Campos, interior fluminense. Foi um dos “marginais da música” carioca, convivendo com sambistas e outras amizades “suspeitas” pela Lapa, em casas de baixo meretrício e pontos do jogo do bicho. Conhecia a malandragem carioca como ninguém. Tinha amigos envolvidos com a “obscenidade” da cidade e agia como um malandro autêntico: alinhado e com navalha no bolso.

O Bonde São Januário, Wilson Batista

Quem trabalha é que tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar (2x)

O bonde São Januário
Leva mais um operário
Sou eu que vou trabalhar (2x)

Antigamente eu não tinha juízo

Mas resolvi garantir meu futuro
 Vejam vocês
 Sou feliz vivo muito bem

A boemia não dá camisa ninguém, é
 Vivo bem
 Antigamente eu não tinha juízo
 Mas resolvi garantir meu futuro
 Vejam vocês
 Sou feliz vivo muito bem
 A boemia não dá camisa ninguém, é
 Muito bem!

Vagabundo confesso, Wilson zombava do hábito do trabalho carregado pelo novo ar da cidade, remodelada para atender aos interesses financeiros e industriais, que não faziam muito o seu estilo. Na verdade, não faziam genuinamente o tipo de nenhum trabalhador, que de mãos atadas, não tinha o que fazer a não ser vender a sua força de trabalho aos novos imperativos do capital. Tardio e antiquado, em terras brasileiras o capitalismo se desenvolveu nas costas de um mar de gente sem direito social algum. Depois da obrigação de trabalhar, não se tinha por trás nenhum anteparo do Estado a esses grupos populares. Ao contrário, a reprimenda àquele que se negasse a trabalhar era forte e vinha com a força da lei, proibicionista à vadiagem.

Vadiagem essa que ainda é uma contravenção prevista no artigo 59 do decreto-lei 3.688 de 1941. Trata-se do ato de se entregar "*habitualmente à ociosidade, sendo válido para o trabalho, sem ter renda que lhe assegure meios bastantes de subsistência, ou prover à própria subsistência mediante ocupação ilícita*". A cultura do trabalho permanece praticamente como uma filosofia de vida, ainda mais exacerbada nas últimas décadas em função do neoliberalismo e da doutrina do "*empreenda por si mesmo*" vista nas sociedades globais e facilitada pela própria lei trabalhista hodierna. Contra isso, porém, Wilson teria a dizer que

Meu Mundo é Hoje, Wilson Batista

Eu sou assim
 Quem quiser gostar de mim
 Eu sou assim

Meu mundo é hoje
 Não existe amanhã pra mim
 Eu sou assim

Assim morrerei um dia
Não levarei arrependimentos
Nem o peso da hipocrisia

Tenho pena daqueles
Que se agacham até o chão
Enganando a si mesmo
Por dinheiro ou posição

Nunca tomei parte
Desse enorme batalhão
Pois sei que além de flores
Nada mais vai no caixão

Eu sou assim
Quem quiser gostar de mim
Eu sou assim

Cheio de contradições e com a convivência de múltiplas vozes, se formou o Rio de Janeiro. Uma cidade marcada por transformações que se iniciam com os projetos de reformas urbanas nas últimas três décadas do século XIX até o “bota abaixo” do início do século passado, passando por diversas fases desenvolvimentistas. Até que, com a perda da condição de Estado da Guanabara (1964-1985) somada à crise econômica internacional, acabou passando pela depressão econômica e o sucateamento de sua paisagem (SANTOS, 2003 p. 139). Em todos esses momentos, no Brasil Império, na Primeira República e nos governos subsequentes, estava lá a sombra do higienismo que mais tarde tentaria manter distância das consequências do passado escravocrata brasileiro. Anunciando que a cidade mudava, a música foi lá e confirmou o que já se podia entrever: não seria nada fácil para a camada social pobre permanecer nos recortes do solo urbano tomado pela especulação.

Assim nasce a nova Capital: encenando a modernidade, mas confessando, ao mesmo tempo, o sentido rural e atrasado das suas tradições (MARTINS, 1978, p. 3). É que a aristocracia não muda seus hábitos com a mudança da paisagem. Pelo contrário, reafirma estigmas e expõe as sequelas da cidade durante o seu reformismo. Pobreza, doença, desemprego e segregação são realidades que não mudam com o aburguesamento da paisagem de determinados recortes da cidade, sempre reforçando o seu caráter elitista e higienista. Nesse sentido, a revista *O Tribofe* do ano de 1886, de Arthur de Azevedo, inserida na obra *As Revistas do Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*, de Flora Süssekind (1986, p. 35), diz:

Quem é pobre não tem luxo
 Se deixe de emposturia!
 Meta só feijão no bucho
 E, em vez do vinho, água fria!
 Deve andar alegre um homem
 E não ter pena nenhuma
 De matar a fome
 Drumir onde cão não drume.
 Perfeitamente
 Acha-se aqui
 Caminha quente
 Pra drumi
 Se fofas penas
 Aqui não tens
 Gaste apenas
 Quatro vinténs.

Em outra das revistas de Arthur de Azevedo (1987, p. 370), um personagem pergunta a outro se é possível existir no mundo uma cidade que ainda seja pura; quando esse responde que não acredita que exista e que o Rio de Janeiro tampouco é uma cidade pura, ele retruca: “*Não exageremos. Mas está longe da perfeição europeia, como da China*”. A conclusão é que o Rio “*É com efeito uma capital sui generis*”. Essa peculiaridade carioca enredou o imaginário social, constituiu versos, músicas, literatura, cultura falada. Nisso, entrevia-se os anunciados formatos que a cidade tomava.

O caráter impuro da cidade é o que se vê fora dos planos higienistas, que pretendem achar um mundo livre de “máculas”, do sujo, do feio, do incerto. Ultrapassando o sentido esterilizante, a cidade, nas suas veias de circulação, é muito mais do que isso. Daí a importância de se enxergar a vida urbana para além da cidade de vidro, “que se estende, enorme e prepotente, diante de nossos olhos” (Pechman, p.149-161, 2017) e considerar a sua vida naquilo “que não se dá a ver, na busca de um ‘quantum’ de urbanidade que cada um possa ter como repertório pessoal no convívio coletivo”. Assim sendo, no artigo intitulado *A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar: narrativas urbanas em Rubem Fonseca* (p. 149-161, 2017), Robert Pechman chama a atenção para o que a tal cidade moderna tenta encobrir, de cima, com os seus famosos cânticos de limpeza e erudição.

Assim como Augusto em *A arte de andar pelas ruas do Rio*, de Rubem Fonseca, busca viver a cidade real e não a encenada, Fritzmac, o personagem das crônicas de Arthur de Azevedo, também não tenta encobrir a verdade. A cidade carioca, fora dos

planos sanitaristas e higienistas, é aquilo que experimentam as prostitutas, os mendigos, os matadores, os cobradores, os advogados, a polícia. Não é, enfim, o “faz de contas” aburguesado que se tentava vender nas manchetes internacionais.

Conforme sublinha Pechman, existe um Rio para além de sua paisagem arquitetônica. Um Rio que podemos ver com os olhos de Rubem Fonseca através da *Arte de andar pelas ruas do Rio*, quando ele conta como sua personagem Kelly, uma prostituta analfabeta, estava sendo ensinada a ler por Augusto para “quem sabe, poder cobrar os seus direitos de cidadã” (Pechman, p.149-161, 2017).

Nela havia a tragédia pura, não como nos gregos, um capricho dos deuses, mas como na criação exclusiva dos homens. Ali estava tudo o que me interessava: o fracasso, o medo, a solidão, o desgosto, a corrupção, a covardia, o horror. O horror (Fonseca, 1992, p. 54).

Como se pode verificar, novas formas de se reunir eram possibilitadas e, frequentemente, atravancadas, pelas reformas urbanísticas empreendidas, primeiramente a pretexto do higienismo social. As doenças tropicais grassavam na cidade, trazendo a atenção pública para os aglomerados de pessoas nos cortiços centrais. A música, sensível a esses fenômenos, cantarolou que “mudanças havia de ter por aí” e que, invariavelmente, as classes mais baixas seriam as mais afetadas por esses novos ares.

Em 1982, Gilberto Gil já diria em *Esotérico* que “mistério sempre há de pintar por aí” e que “Pessoas até muito mais vão lhe amar/ Até muito mais difíceis que eu pra você/ Que eu, que dois, que dez, que dez milhões/ Todos iguais”. Será que já era um anúncio de que os encontros na cidade se tornariam mais e mais intensos? Se no início do século XX, 17 milhões de pessoas habitavam os centros urbanos, no final desse mesmo século, somavam 170 milhões (Santos, 2017, p. 18). Ao que tudo indica, o autor acertou em cheio no frenesi que tomaria as cidades. Tantas pessoas convivendo em ritmo tão acelerado, em busca de seus afetos são, na verdade, espectadoras ou testemunhas do novo espaço público constituído? Como lidam com a possibilidade de encontros marcados por um cenário destruído e segregado? Talvez seja uma pergunta jogada, naquela época, para o funk das últimas duas décadas poder responder.

3. Música popular versus música erudita do final do século XIX até o início do século XX

A segunda metade do século XIX foi das mais férteis para o desenvolvimento da música popular no Rio de Janeiro. No contexto da vinda da corte portuguesa para o Brasil e da consequente criação do Brasil Império – e ao final desse século, da República Federativa do Brasil – a cidade vivenciou uma incorporação de paradigmas europeus que foram tanto consequência da transferência da corte, quanto da imigração de população europeia não portuguesa, como franceses e ingleses. No âmbito musical, essa influência suscitou a criação dos cafés-cantantes e dos chopes-berrantes; rapidamente sucedidos pela efervescente empreitada das companhias de teatro de revista. Neles, havia intensa mistura entre gêneros musicais, sejam europeus, sejam brasileiros. Apresentações realizadas no Brasil por companhias musicais espanholas, francesas e portuguesas foram responsáveis por introduzir músicas europeias, como valsas e polcas no cenário brasileiro. Essas, logo foram nacionalizadas a partir do ritmo do lundu e do estilo dos conjuntos de choro.

Os cafés-cantantes – também conhecidos como *tavern music-halls* na Inglaterra – eram estabelecimentos europeus surgidos a partir de 1830 nas modernas cidades da era industrial, sobretudo Londres e Paris. Eles tinham a estrutura de um café ou uma taverna, mas também aconteciam apresentações de “números de canto (...), danças e outros tipos de exhibições” (Tinhorão, 1990, p. 167). No Brasil, os cafés-cantantes proliferaram como uma imitação decadente dos modelos europeus. Funcionavam, em sua maioria, no centro do Rio e eram frequentados por homens das camadas médias da cidade. O primeiro estabelecimento brasileiro do tipo foi o *Alcazar Lyrique*, fundado pelo francês Joseph Arnaud em 1859. Já os chopes-berrantes eram versões de cafés-cantantes destinadas às classes baixas do Rio.

Figura 3: Quiosque "Chopp Berrante" no Passeio Público, Rio de Janeiro, em 1900.



Fonte: Instituto Moreira Salles

Foi também em 1859 que estreou o “gênero das revistas do ano, ou seja, dos espetáculos com sentido de crítica pequeno-burguesa aos principais fatos ocorridos no ano precedente” (Tinhorão, 1990, p. 181). As revistas eram mais elitizadas, com aderência da classe média, inclusive de um público feminino cujo acesso aos cafés-cantantes e chopes-berrantes era restrito. Esses ambientes eram vistos como inapropriados para uma mulher do lar que, segundo paradigmas patriarcais burgueses, não podia ser confundida com uma “mulher da vida”.

Certas contradições notórias de classe estão diretamente expressas na prática musical carioca. Essa prática se constituiu ora na elite, ora nas camadas populares. Enquanto aquela se fundava numa europeização⁷, esta era a verdadeira geradora de gêneros musicais. De fato, desde a modinha e o lundu, até o maxixe, o choro e o samba – os abre-alas das novas modas, mais tarde incorporadas pelas elites – sempre foram oriundos das classes não-dominantes:

⁷ Essa europeização pode ser contatada, por exemplo, no modelo dos bailes, na importação de cortes de vestimenta e tecidos franceses e ingleses – mesmo sendo o clima brasileiro não compatível com tais formas de se vestir – e na presença maciça do piano na prática musical amadora dos lares de uma classe média ainda em consolidação.

Ora, se se considera que, por essa mesma época, as camadas mais baixas se aplicavam vigorosamente pelos terreiros retumbantes umbigadas nacionais, enquanto nas festas de adro a música dos negros barbeiros baianos. Cariocas anunciavam com seu 'ritmo de senzala' o futuro 'estilo choro' com que brancos e mulatos da baixa classe média da segunda metade daqueles mesmos anos de Oitocentos nacionalizariam valsas, polcas e mazurcas, pode compreender-se que a cultura popular urbana – assim dividida em classes – reservava para o povo miúdo as criações autênticas, e para as classes média e alta o mero consumo das modas importadas (Tinhorão, 1990, p. 166-167).

A oposição entre música séria e ligeira no panorama de concertos oitocentista é uma outra faceta que explica o desprezo das elites brasileiras pelo popular. Elas consideravam gêneros europeus como valsas e mazurcas (sobre os quais a música popular brasileira se baseou), como de segunda categoria, se comparados a obras “sérias”, como sinfonias. Foi essa mesma elite que, em 1882, fundou o *Club Beethoven*, numa expressa tentativa de germanização da música brasileira. Sem contar com as influências de artistas como Leopoldo Miguez (Pereira, 2013, p. 1-3), que representavam, no Rio de Janeiro, a corrente de concerto positivista afinada à tradição clássica-romântica alemã.

A criação de novos ritmos musicais ficava ao encargo das camadas sociais mais baixas, sendo elas as responsáveis pelo abasileiramento dos gêneros importados. Foram elas as responsáveis por engendrar “capitais culturais” de fato novos que fizessem sentido para a realidade sociocultural brasileira. No século XIX, tais gêneros nacionalizados marcaram a efervescência dos cafés-cantantes, chopes-berrantes e teatros de revista no centro do Rio. Originaram-se então as canções cariocas.⁸ Nos teatros de revista, diversas composições fizeram sucesso no carnaval e as músicas carnavalescas influenciaram o estilo composicional das revistas.⁹

O abasileiramento dos gêneros europeus que aconteceu primeiramente nos cafés-cantantes e nos chopes-berrantes, ao dar origem aos teatros de revista, moldou, portanto, o espaço urbano do século XIX de duas formas importantes. A primeira foi o surgimento de um ambiente familiar para consumo de espetáculos musicais entre as camadas médias (os cafés-cantantes e os chopes-berrantes eram ambientes masculinos). Havia nas orquestras de revista uma predominância de maestros

⁸ As canções cariocas foram marcadas pela penetração do coloquialismo na esfera da canção, na qual de fato toda sorte de gêneros brasileiros e europeus (desde modinhas até operetas) puderam conviver.

⁹ Através da nacionalização da marcha portuguesa nas revistas, deu-se origem ao primeiro “ritmo realmente carnavalesco composto por música de classe média capaz de ler e escrever na pauta” (Tinhorão, 1990, p. 190).

portugueses (e em menor número espanhóis), o que se explica pelo fato de que muitos dos pequenos comerciantes da época eram portugueses e constituíam público para as revistas, levando suas famílias. Não foi à toa que as marchas carnavalescas resultaram do abasileiramento das marchas portuguesas (Tinhorão, 1990, p. 181-182). A segunda forma deriva do fato de, ao estabelecer intercâmbio com o carnaval, os teatros de revista terem fomentado a consolidação das comemorações carnavalescas como a principal festa do Rio de Janeiro.

Com o carnaval surge a marcha de carnaval – que, pela sua estrutura marcial, possibilitavam a organização das procissões carnavalescas – o samba. O primeiro dentre os dois gêneros é associado a uma classe média ainda hesitante em incorporar o ritmo sambado em suas festas, já que esse provinha de fato das práticas de cordões das classes baixas que, por sequer terem acesso a instrumentos melódicos, deram enfoque ao elemento percussivo. Já em 1918, devido ao sucesso do samba *Pelo Telefone*, composto um ou dois anos antes (não se sabe a data exata), o gênero pôde ser totalmente incorporado aos carnavais cariocas (Tinhorão, 1978, p. 123-125), estabelecendo as bases para que, mais tarde, pudesse ser convertido “em símbolo da brasilidade, [quando] a noção de nação é central para a mediação dos conflitos entre o Estado e as massas urbanas” (Ulhôa, 2001, p. 52).

Já no contexto do modernismo brasileiro, a ideia de que as fontes regionais seriam meras matérias-primas para a concepção de uma música nacional, reitera a hierarquização entre popular e erudito nessa época. A produção de compositores como Villa-Lobos, Francisco Mignone e Lorenzo Fernández é consequência do pensamento nacionalista modernista, cujo expoente teórico foi Mário de Andrade. Segundo o paradigma defendido por ele, o popular urbano era “popularesco” termo depreciativo, que revela, antes de mais nada, um menoscabo ao capital cultural das classes sociais mais baixas. Ainda assim, esse momento abriu as portas para o início de uma discussão sobre a música popular brasileira.¹⁰

¹⁰ O que está aqui sendo referido como modernismo faz alusão ao período da Semana de Arte Moderna de 1922 e aos artistas com ela envolvidos. Isso porque o modernismo não é o assunto principal desse texto e não teríamos o enfoque adequado sem debatermos a fundo a problemática do modernismo brasileiro. Apontamos porém, que a própria noção de modernismo é questionável, como defende Rafael Cardoso em seu livro *Modernidade em preto e branco*, no qual discute a existência de um “modernismo antes do modernismo”, isto é, de práticas novas anteriores ou paralelas ao que veio a ser conhecido como modernismo. Essas outras práticas só recentemente passaram a ser discutidas como efetivamente modernas no seu tempo (é o caso de Lima Barreto e João do Rio). Parte da discussão sobre o porquê do modernismo, como o conhecemos atualmente, ser considerado tão relevante passa pelo fato dele ter sido financiado por elites burguesas paulistas (Cardoso, 2022, p. 18).

Com o fim da Belle Époque, a incorporação da estética francesa foi substituída pela estadunidense. A prática de aculturação, durante a política da Boa Vizinhança, permaneceu. As tecnologias fonográficas de transmissão radiofônicas e televisivas, incorporadas à música nacional, apenas a induziram a se adaptar, dessa vez, à cultura artística e musical dos EUA. Isso se observa particularmente pela mistura da música brasileira com o *jazz*, que engendra a bossa-nova na década de 1950, e com o *rock*, um pouco mais à frente, com o tropicalismo. Ambos os gêneros podem ser considerados como símbolos contemporâneos de status de um gosto musical supostamente sofisticado¹¹ e essa suposta sofisticação poderia ser lida em parte à luz de sua abertura à gêneros estrangeiros.

Na contemporaneidade, a influência globalizante estadunidense se desdobra na ramificação da música popular fonográfica em gêneros surgidos a partir sobretudo do *pop* e do *hip-hop*, como é o caso do *funk* carioca, os gêneros brega, os gêneros eletrobaianos (como o axé), o piseiro e os sertanejos universitários. A reprodutibilidade fonográfica faz com que a música se sujeite a uma esteira de produção capitalista global da arte. Assim, novas práticas musicais precisam continuar reproduzíveis, passando a ser “cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida” (Benjamin, 1969, p. 171) e vendida. Isso é relevante porque indica em que medida a dinâmica de atualização dessa aculturação está mediada fonograficamente pela lógica de produção capitalista no espaço.

4. Paralelos e perspectivas para a música na segunda década do século XXI: como o popular e o erudito contribuem na formação de novas conjunturas da cidade

Se no século XX, o surgimento de tecnologias como a gravação foi fundamental para a relação entre espaços na cidade e a criação musical, no século XXI esse processo é ainda mais acentuado, em razão da expansão digital. Inventado em 1877 por Édouard-Léon Scott de Martinville (Piccino, 2003, p. 2), o fonógrafo era uma tecnologia de gravação de áudio que foi substituído cerca de 10 anos depois pelo gramofone (Silveira, 2012, p. 2). A tecnologia de gravação de áudio deu origem a novas funções na indústria, novas relações musicais e propulsionou um novo mercado. Em 1900, no Rio de Janeiro, Federico Figner, um imigrante tcheco, funda a primeira gravadora não somente do Brasil,

¹¹ Tom Jobim e Caetano Veloso, para citar dois exemplos somente, possuem uma imagem pública associada à uma sofisticação cultural.

mas da América do Sul, a Casa Edison. Naturalmente, ela torna-se o epicentro da divulgação de música e músicos do calibre de Xisto Bahia, Donga e Bahiano, protagonizam as primeiras gravações do país.¹²

Desde então, a tecnologia fonográfica no Brasil gerou um enorme mercado consumidor, evoluindo do consumo por discos (desde os primórdios do século XIX), até o rádio, o CD e mais recentemente os formatos digitais não físicos (como o MP3 e WAV, utilizados em redes sociais e plataformas de *streaming*). A escuta atualmente é mediada por novos dispositivos de consumo: celulares e computadores, em sua maioria. Passamos da situação de escuta ao vivo (antes do surgimento da tecnologia de gravação), para uma possibilidade tão descentralizada, que a escuta é possível em qualquer ambiente e tempo, desde que se possa lançar mão de dispositivos digitais. Mediada pelo dispositivo tecnológico, a escuta modifica a vivência da música – seja em salões, bailes ou no ambiente doméstico – e permite novas formas de interação anteriormente impensadas. A discrepância que se cria, então, com as rodas de choro do início do século XX, por exemplo, não está só no estilo musical, mas nas possibilidades de compartilhamento de experiências musicais: antes somente ao vivo e agora não.

Sabe-se, portanto, que a mutação da produção da música, da sua reprodutibilidade e das formas de convivência em torno dela, inicia-se a partir do momento que ela passa a ser mediada por uma mídia eletrônica. Assim, se antes a música era feita, primordialmente, nos terreiros ou em ambientes privados, hoje em dia ela vem se deslocando para os estúdios domésticos, fomentando a percepção da música em âmbito privado. O processo, que deflagrou as gravadoras a partir do surgimento dos toca-discos no século XX, virtualiza-se neste século. A experiência musical, anteriormente toda ao vivo, como no caso das marchas de carnaval, passa a poder ser feita assincronamente. A convivialidade em torno dela também se transforma. A interface das mídias eletrônicas permite que as pessoas ouçam músicas sozinhas ou em grupos, não estando necessariamente, cultural ou geograficamente próximas do grupo gerador do gênero musical em questão.

A música, experimentada mercadologicamente por diferentes segmentos da sociedade, perde seu caráter de identificação cultural. Em um mundo globalizado, isso faz todo sentido, já que a escala de produção industrial gera uniformização de práticas, gostos, encontros; agora submetidos ao aspecto do consumo. Bastando a posse de um celular, pode-se ter acesso, de forma quase instantânea, a bancos de música muito variados, que abarcam gêneros musicais muito diferentes entre si e de diversas partes

¹² *Isto é Bom*, do compositor Xisto Bahia, na voz de Bahiano, foi a primeira música gravada no país. E *Pelo Telefone*, de autoria controversa, o primeiro samba gravado, também na voz de Bahiano.

do mundo, normalmente mediante o pagamento de uma tarifa periódica. As plataformas de *streaming* musical enfatizam o salto do modelo presencial de se fazer música, para um em que ela pode ser consumida como outra mercadoria qualquer disponível no mercado de troca capitalista. E ainda que o modelo de aquisição de músicas baseada na mídia física (por exemplo, quando se comprava um vinil ou CD), tenha fomentado a distância entre quem faz e quem ouve a música, atualmente essa distância foi definitivamente aumentada. A música deixa, então, de ser uma manifestação comunal, uma expressão coletiva de resistência geográfica para assumir uma face intangível, etérea: o artista que produz a música na contemporaneidade está, no mais das vezes, completamente desterritorializado do grupo através do qual o gênero musical nasceu.

Com efeito, as pessoas deixam de se reunir para fazer música e passam a estar mais dispostas a ouvi-la mediada pelo instrumento tecnológico. A aquisição do rádio, da vitrola, da caixa de som, do MP3, do celular tem como caracterização a retirada da música do espaço público para inseri-la em um espaço cada vez mais privado. Segundo Sennet (1999, p. 319), a crise da vida pública aguçada nos últimos dois séculos a partir da vitória dos ideais burgueses de sociedade e a entrega, pelas pessoas, do direito de expor ativamente suas emoções à artistas e políticos carismáticos, esvaziou de sentido a vida pública na cidade. Elas se tornam, portanto, mais espectadoras do que testemunhas da vida pública. Esse liame também pode ser estabelecido com a música. O ouvinte de uma bossa nova é, hoje, muito mais um degustador passivo do que um executor do gênero, embora não se possa dizer o mesmo tão de imediato, das músicas engendradas pelas camadas sociais mais baixas.

“Quanto mais as pessoas conceberem o domínio público como oportunidade para se revelarem umas às outras, tanto mais serão desviadas do uso de sua fraternidade para transformarem as condições sociais” (Sennet, 1999, p. 319). Não é estranho, portanto, que o samba, a partir dos anos 90, segmentado no pagode; e o *funk*, também fragmentado, já na segunda década do século XXI, no *trapfunk* e no *bregafunk*, dentre outras ramificações, sejam gêneros por sua vez mais vividos coletivamente pelos grupos marginalizados do que os gêneros musicais acessados pelas classes mais altas. Isso se deve à natureza de convivialidade dessas músicas, executadas nas favelas e nos “fundos de quintal” como forma de catarse social: é através da musicalização da vida periférica, que se constitui o cidadão funkeiro e pagodeiro.

Por outro lado, a sociedade intimista faz do indivíduo um ator privado de sua arte. Tomando-se o conceito de civilidade com parte etimologicamente atada à cidade, compreende-se o porquê de uma sociedade constituída dentro dos padrões cívicos burgueses ser, antes de mais nada, uma sociedade que reprime as suas intenções mais

íntimas em nome de um público comportado. Protege-se as pessoas de uma intimidade constrangedora, de “políticas indecorosas e barulhentas” a fim de poupar as pessoas da intimidade de outras pessoas enquanto tiram proveito de suas companhias de forma contida e polida (Sennet, 1999, p. 319). Logo, a cidade moderna anula o conceito de personalidade porque a sua expressão é o lado oposto do público. A personalidade dicotomiza com um público amorfo.

Em que pese esse alcance da música, no entanto, ao invés de se criar uma platéia engajada com a causa pública – o que traria a música no geral para a reprodução em espaços públicos – gera-se uma sociedade frustrada, focada narcisisticamente no seu “eu”. Quando os grupos sociais deixam de interagir com o público e passam a encenar o comportamento civilizado, isso é, quando pessoas identificadas com comportamentos sociais específicos atuam no *theatrum mundi* evocando o senso de fraternidade entre os iguais, elas o fazem transformando a ação cotidiana em uma mera atuação. É por esse motivo que a universalização do acesso a músicas diversas, não implica na pressuposição de que esses grupos se identifiquem coletivamente com o gênero musical em escuta e nem que isso se converta em direitos sociais conquistados.

Assim, a reunião de pessoas em torno da música pode ser, paradoxalmente, tanto mais solitária, quanto mais abrangente. Bastando que se tenha um rádio, TV, vitrola, caixa de som ou celular em mãos, torna-se possível reproduzir tipos muito diversos de música. Por outro lado, a existência de festivais de músicas que agregam diferentes gêneros musicais viabiliza que grupos não identificados com o fazer musical da música coletivamente ouvida, estejam no mesmo ambiente. Um fator não ignorável e que vem na toada de um capitalismo expansivo e homogeneizante, é essa mercantilização da música. Idealizada, produzida e reproduzida com fins comerciais, a música se distanciou do fazer musical identificado com a matriz cultural geradora do seu gênero. Isso faz com que a experiência musical no século XXI esteja muito dissipada. Bastando ter um trecho de áudio específico, é possível que artistas do Centro-Oeste usem músicas do Nordeste ou do Norte para criar um ritmo novo.

No caso carioca, o *funk* assume o protagonismo, ao lado de gêneros como o pagode. Ele nasce da incorporação do *hip-hop* e se torna um gênero de resistência das favelas¹³. O processo da popularização do *funk* é inevitavelmente acompanhado da

¹³ Tendo antecedentes nos bailes das décadas de 1970, influenciados inicialmente por *soul* e *funk* estadunidense, o *funk* carioca foi sendo consolidado a partir da nacionalização, já na década de 1980, de subgêneros de *hip hop*, principalmente do *Miami Bass* (Essinger, 2005; Beschizza, 2014). Advindo da cultura do *sampling* – o reaproveitamento de gravações de outros artistas, por meio do toca-discos, instrumento dos DJs – o *funk* já nasceu nesse lugar desterritorializado, apesar de ter se nacionalizado como gênero eminentemente brasileiro. Nesse sentido, suas ramificações são muitas e crescem conforme se expande

diluição do gênero, já que ele se mistura com outros gêneros, delineando práticas novas, o que é inerente à descentralização digital. Esse processo de diluição gera subprodutos muito diversos, que, se comparados, revelam tendências sociais associadas a espaços culturais e disputas de poder. O que não se pode perder de vista, portanto, é como esses gêneros musicais identificam e contextualizam temas que mais para frente se converterão em novas práticas higiênico-sanitárias, atualizadas, dessa vez, às problemáticas atinentes aos dispositivos eletrônicos e à consequente atomização da vida comunitária.

Dessa forma, a mistura do *funk* com o *trap*, gêneros criados no contexto periférico, abre espaço para artistas como Mc Cabelinho e TZ da Coronel, ambos vindos das favelas cariocas. Ao passo que o *funk*, quando se mistura com o *indie*, dá origem ao *funk* pelúcia, que por já estar tão afastado de seu gênero original, guarda com ele muito poucas semelhanças simbólicas e territoriais. A realização desse último subgênero reflete a metabolização das denúncias da favela em temas próprios dos interesses da classe média, esvaziados do sentido originário dos territórios onde *funk* e o *trap* floresceram. Assim, o expurgo daqueles que realmente não pertencem ao fazer musical do funk gentrificado, cria uma disputa de narrativa contra qual cabe a seguinte análise: num mundo neoliberal, as relações humanas se introvertem para os iguais, retomando a busca pelo problemático conceito da fraternidade, que nada mais é que o diálogo de um grupo com ele próprio, sem troca pública com o meio em que se insere.

Em outras palavras, a mercantilização do território, dos modos de vida e da sociabilidade, esvaziou a vida pública. A lógica da tecnologia das comunicações do século XX foi determinada por essa abertura de expressão individual da personalidade. Porém, essa mesma mídia que alcança massas populacionais, também fomenta uma passividade ainda maior da parte daqueles que são os espectadores. A sociedade civil, enquanto massa amorfa, atribui a artistas e políticos carismáticos a licença de expressão pública que lhe foi furtada, quando do desenvolvimento da democracia liberal, para expressarem seus dramas coletivos, sem que isso gere engajamento cívico e territorial. Nessa toada, Júlio Secchin, artista carioca de *funk* pelúcia, escreve:

Finge
Que a Pedra da Gávea é um vulcão
Erupçando sobre o pecado e o Leblon

a própria tecnologia: o funk melody, o funk ostentação, o proibidão, o 150 BPM, o bregafunk, trapfunk, o funknejo, entre outros.

Há um paralelo de localidades geográficas (bairros nobres da zona sul carioca) entre o que ele escreve e o que Vinicius de Moraes, décadas antes escrevera:

Lembra que tempo feliz
 Ai, que saudade!
 Ipanema era só felicidade
 Era como se o amor doesse em paz

Em contraponto, Cesar Mc, Vk Mac e Mc Cabelinho, representantes dos mais relevantes do *trapfunk* carioca, contemporâneos de Secchin, exploram outras temáticas:

Ah, foi no alto do morro, a vista lá de cima vale ouro
 Ouro, nosso lugar, nosso tesouro
 Ouro brilha e pode até ser valioso
 Mas não brilha tanto quanto o sorriso do nosso povo
 Ei, se a favela vive, eu já não morro
 Ahn, nosso lugar, nosso tesouro

Décadas antes, Roberto Martins e Valdemar Silva, já escreviam linhas afins às de Cesar Mc, Vk Mac e Cabelinho:

Favela oi, Favela,
 Favela que guardo no meu coração
 Ao recordar com saudade
 A minha felicidade
 Favela dos sonhos de amor
 E do samba-canção

O embranquecimento das culturas cujo lócus originário era o da africanidade já acontecia desde antes do século XIX e, como observamos, nos anos oitocentistas, “cariocas anunciavam com seu ‘ritmo de senzala’ o futuro ‘estilo choro’ com que brancos e mulatos da baixa classe média da segunda metade daqueles mesmos anos de Oitocentos nacionalizariam valsas, polcas e mazurcas” (Tinhorão, 1990). Logo, o processo de descentralização digital não escapa dessa anunciada tendência de apagamento dos grupos sociais mais pobres da vanguarda musical da cidade, com a diferença de que, a partir do dispositivo tecnológico, a cidade carioca passa a estar sujeita de forma ainda mais virtual, aos efeitos concernentes do esvaziamento do

território enquanto ambiente de ocupação musical para disputar espaço nas plataformas de *streaming*.

O efeito imediato de não se ter mais no território um ambiente de encontro de corporalidades físicas da mesma forma que antes¹⁴, é o deslocamento da luta de classes para o ambiente digital, como parte das estratégias possíveis de sobrevivência. Júlio Secchin, de um lado, e Cesar Mc, Vlk Mac e Mc Cabelinho, de outro, estavam falando ambos da localidade da zona sul carioca, mas um do ponto de vista do favelado, e o outro do ponto de vista da classe média alta, a partir da mídia fonográfica. As facilidades suscitadas pelo barateio das tecnologias digitais favorecem duas tendências. A primeira é a de que as pessoas que pertencem às classes mais altas terão mais acesso a tecnologias que permitam a criação de produtos musicais. A segunda, decorre do fato de que o *streaming* e as redes sociais são plataformas acessadas por classes.

Disso deduz-se que os gêneros que têm voga comercial – como o *funk* – poderão ser plenamente acessados no espaço virtual da cidade, por classes que vão das mais baixas às mais altas. Não é apenas o *funk* pelúcia que está anunciando essa tendência de diluição da música pela apropriação cultural. Mas também músicas como *Masculinidade*, de Tiago Iorc, ou *Meu Coco*, de Caetano Veloso, que incluem em sua produção alusões ao *funk* carioca, sem estarem enquadradas dentro do gênero *funk*. Em entrevista para o *podcast* Expresso Ilustrada, no episódio *Funk de pelúcia, entre a fofura e a batida*, a DJ Iasmin Turbininha, importante DJ da cena carioca, fala: “[o funk] é a comunidade, a batida, as pessoas. Funk não é esse bagulho de pelúcia não”. Ao serem questionadas no mesmo *podcast* sobre o que acham do *funk* pelúcia, Mc Carol, importante Mc na cena nacional do *funk*, e DJ Iasmin Turbininha, comentam sobre as contradições que a apropriação do gênero musical do *funk* pode proporcionar:

Elas [Mc Carol e DJ Iasmin Turbininha] não acreditam que [o *funk* pelúcia] seja *funk* e elas não são contra a música, não gostam da música. (...) Elas dizem que quando um artista de classe média utiliza o *funk*, ele acaba muitas vezes fazendo um sucesso muito rápido e não fazendo nada pelo *funk*, no sentido de que ele não tem nada a ver com o gênero e acaba sendo vendido como parte do gênero. Elas também reclamam que é muito comum que artistas brancos e de classe média consigam um destaque muito maior do que os funkeiros. Mesmo com carreira inteira, mesmo funkeiros que são consagrados têm mais dificuldade, por exemplo, para chegar num programa de TV, do que um funkeiro branco de classe média, que pega aquela estética e usa ela em outro tipo de música.

¹⁴ Antes da reprodutibilidade técnica via plataformas digitais.

O que a música tem a dizer sobre as novas conjunturas dos próximos anos? Ela aponta para a conformação de disputa de narrativas no espaço virtual, secundarizando o espaço geográfico. Em que medida os espaços físicos serão moldados a essa característica, o futuro ainda dirá. Pensando segundo o paradigma de Attali, de que a música tem caráter anunciativo e “profético” (Attali, 1977, p. 8), pode-se pensar que a fusão de gêneros musicais impulsionada pela tecnologia poderá apontar para um paralelo em outros setores da sociedade, para a atenuação de valores sociais com enfoque na localidade e para a primazia de valores com enfoque na hiper conexão.

Além disso, já que a escuta contemporânea de música está predominantemente mediada pelos celulares e computadores e por ser uma tecnologia acessível, o mecanismo através do qual os gêneros musicais se recombina podem dar margem para uma reciclagem dos processos de apropriação cultural de classes altas em relação às classes baixas que já acontece no bojo da sociedade brasileira desde a sua formação. Entende-se que tal apropriação poderá ser facilitada pelo fato de a tecnologia sobre a qual o consumo predomina (o celular e o computador) ser altamente descentralizadora. Portanto, isso cria margem para interpenetração de gêneros e sua conseqüente diluição e recombinação podendo, nesse processo, ocasionar algum apagamento de lutas históricas de grupos sociais marginalizados, como o dos moradores de favela, a exemplo do que foi demonstrado por meio do *funk* carioca. Disso se deduz que nas décadas futuras, gêneros como o do *funk* deixem (ao menos em alguma medida) de ser associadas a grupos urbanos marginalizados, como os da favela e virem menos políticos (no sentido da afirmação e exaltação de um grupo que é oprimido) e cada vez mais comerciais. Já dizia a música viral de MC Lupín, sedimentada no *bregafunk* e lançada no ano de 2023: “Viciou em fazer vídeo/ Com a dancinha que sacode/ É o passinho do tiktok/ Em alguns segundos/ Você mostra o seu talento/ Dubla vídeo, faz dueto/ Quero ver quem leva/ O desafio do momento/ Abre o tiktok e manda o teu passinho.” Tornado venal, o *funk* se desassocia do seu potencial caráter de luta de classes e se adequa ao mercado musical, em que pese a origem territorial do seu gênero ser as favelas.

5. Conclusões

A música é um meio de expressão próprio de uma época. A música nos conta como as pessoas têm vivido, o que buscam, como resistem às transformações urbanas em suas vidas, como desenvolvem seus afetos na cidade. Isso torna o ambiente físico

da urbanidade completamente embebido por temáticas que só podem ser criadas a partir da cultura humana. No caso brasileiro, ela pôde acompanhar os principais desdobramentos advindos tanto do ponto de vista europeu e, portanto, colonizador, como da experiência das classes populares abandonadas pelo Estado e perseguidas por ele no seu ímpeto higienista-sanitarista.

Assim, na remoção das pessoas pobres das áreas alvo de especulação imobiliária, nos lamentos únicos vividos por quem entende da privação material nas favelas, ou no desfrute de uma condição estável e de uma cidade construída para ser bela: lá estará a música nos contando o que ocorre. Quando as condições socioespaciais mudam, a música, sensível a elas, tem muito a nos dizer, cantarolando os novos rumos que a cidade toma e como as pessoas se comportam diante a eles, quais expectativas elas têm, onde e como executam a música nos encontros urbanos. Nesse sentido, a música tem o condão de revelar quais ares a cidade toma e pode tomar. Ela dá fortes indícios de que alguma mudança na forma de convivência social, há de vir. O que se pôde entrever é que essa anúncio vem sempre acompanhada de um aspecto de fricção entre as classes: pobres e ricos cantam assuntos diferentes. A música é feita em lugares e de modos diferentes. Se nas periferias, o dilema é onde morar, o que comer e a simplicidade dos modos de vida, nas classes mais altas, o desfrute das belas paisagens cariocas, o amor e a esperança se tornam o tema.

A percepção dessas vivências distintas não deixa mentir. O fator de classes é fundamental para entender a percepção da música como um instrumento de manifestação cultural, mas não só. Engloba-se seu caráter psicológico frente a uma conjuntura histórica lida, na cidade, como uma transformação do seu equipamento urbano. O que afeta sobremaneira a capacidade que as pessoas têm de se reunirem em torno da música. Com o desenvolvimento das tecnologias fonográficas, no entanto, o espaço de distanciamento simbólico experienciado por distintas classes sociais foi se encurtando, embora o esvaziamento do território na sua dimensão concreta desloque a luta de classes para o âmbito virtual, onde é injusta a distribuição das ferramentas disponíveis para as classes mais baixas.

É comum que nos tempos atuais uma música de pobres, como o *funk*, seja escutada pela classe média e pela burguesia, ainda que o espaço de criação do ritmo, esteja socio e espacialmente apartado dela. O aburguesamento da música continua a existir, fruto da apropriação social, com a diferença de que a classificação de “erudito” e “popular” fica gradativamente mais inatural. Embora as diferenças do fazer técnico, da vivência coletiva e do espaço social permaneçam segregados, isso é, ainda que pobres e ricos façam gêneros musicais distintos e que ainda sirvam a um padrão hierárquico

do que é considerado “de bom gosto” e “de mau gosto”, essas mesmas diferenças vão se tornando cada vez mais tênues e de difícil distinção, já que a apropriação cultural de um ritmo pelo outro, vem ficando cada vez mais frequente em função da popularização do aparato técnico digital.

Como consequência, as discussões de música “erudita” e “popular” vão caindo por terra, embora materialmente ainda existam. O artigo pretende revelar também que velhos hábitos de embranquecimento da música nacional parecem não ter deixado de existir. Com a diferença que, por não precisar mais de uma gravadora, pobres e ricos podem produzir artisticamente por conta própria. Por dispor de mais recursos técnicos, o grupo social das pessoas mais ricas acaba ficando com mais subsídios para criar uma música considerada publicamente como “boa”, o que causa um apagamento da luta por justiça social das camadas periféricas.

A popularização dos dispositivos técnicos, porém, possibilita que uma pessoa pobre e periférica possa surfar numa onda de sucesso musical momentânea ou duradoura. O que não impede que, mais tarde, isso possa ser convertido em referencial artístico para a classe social dominante que, utilizando-se dele, acabe fazendo ainda mais sucesso que o próprio autor musical marginalizado. De toda forma, esse fenômeno é um anúncio que a música vem fazendo a respeito da dinâmica de ocupação da cidade. Cada vez mais virtual e parte de um contexto de agudização do capital fictício – via capitalismo de plataformas –, as dinâmicas de ocupação deixam de ser exclusivamente concretas para passarem a ser, também, disputadas no espaço virtual, muitas vezes como condição *sine qua non* para a eficácia da organização coletiva. Assim, o espaço virtual deixa de ser um atributo e passa a ser, em extensão, uma necessidade materialmente construída.

Conforme diz Marx em *Grundrisse*:

Quanto mais a produção se baseia no valor de troca e, em consequência, na troca, tanto mais importantes se tornam para ela as condições físicas da troca – meios de comunicação e transporte. É da natureza do capital mover-se para além de todas as barreiras espaciais. A criação das condições físicas da troca – de meios de comunicação e transporte – devém uma necessidade para o capital em uma dimensão totalmente diferente – a anulação do espaço pelo tempo (Marx, 2011, p. 699).

Desse modo, a produção de músicas não apenas supre uma necessidade do mercado musical como um todo, mas também cria necessidades para a sua produção. Portanto, a produção fornece não apenas o material para a necessidade, mas também a necessidade para o material (Marx, 2011, p. 1.151). Como o engajamento social é

inseparável da música, sendo ela seu meio artístico de expressão e de ação política, não é de se estranhar que com a digitalização da música surja, por conseguinte, a necessidade histórica e materialmente constituída de ocupar os espaços virtuais como meios modernos da atual luta de classes. Assim sendo, as músicas contemporâneas permitem entrever o atual espaço político das redes sociais e plataformas de *streaming*, possibilitando o alcance das lutas sociais às massas impessoais e dissipadas no espaço concreto.

Referências

ABREU, Marcos. *A Evolução Urbana no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos, 2006.

AZEVEDO, Arthur. *Teatro de Arthur Azevedo III/Arthur Azevedo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte da Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1969.

BESCHIZZA, B. C. L., Christian. Uma Introdução Ao Funk Carioca: trajetória inicial e um guia bibliográfico para futuras pesquisas. *Revista Horizonte Científico*, Uberlândia, v. 9, n. 2, dezembro 2015.

CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

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

FONSECA, Rubem. Labareda das trevas. In: *Romance negro*. São Paulo: Ed. Cia. das Letras, 1992.

HARVEY, David. *Paris, a capital da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.

LÖWY, Michael. A Teoria do Desenvolvimento Desigual e Combinado. *Revista Actuel Marx*, v.18. Tradução de Henrique Carneiro. 1995.

MARX, Karl. *Grundrisse: Esboços da Crítica da Economia Política*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira, vol. 5 (1897 – 1914)*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1978.

MELO, Marcus André B. C. A ideologia anti-urbana e a modernização da gestão municipal no Brasil: 1900-1960. In: Padilha, N. (org.). *Cidade e urbanismo*. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo/UFBA, 1998.

OLIVEIRA, Francisco. O Estado e o Urbano. *Revista Espaço & Debates*, São Paulo, n. 6, jun/set. 1982.

PECHMAN, Robert Moses. A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar. Narrativas urbanas em Rubem Fonseca. *REDISCO: Revista de Estudos do Discurso*, Vitória da Conquista, v. 12, n. 2, p. 149-161, 2017. ISSN 2316-1213.

PEREIRA, R. Avelino. *Uma República Musical: música, política e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista (1882-1899)*. Natal: XXVII Simpósio Nacional de História. 2013.

PICCINO, Evaldo. Um breve histórico dos suportes sonoros analógicos. *Sonora*. Campinas, v.1, n.2, 203.

QUEIROZ, Maria Isaura P. O coronelismo numa interpretação sociológica. In: Fausto, B. (coord.) *História Geral da Civilização Brasileira*, tomo III, vol. 8, 5ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

SANTOS, Angela. *Economia, espaço e sociedade no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

SANTOS, Angela. *Política urbana no contexto federativo brasileiro: aspectos institucionais e financeiros*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2017.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: As Tirantias da Intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SILVEIRA, Henrique J. Uma trajetória para o toca-discos e seus discos. *Revista do EIMAS*, Juiz de Fora, v.2, 2012.

SÜSSEKIND, Flora. *As revistas do ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1986.

TINHORÃO, R. José. *História Social da Música Popular Brasileira*. Lisboa: Editorial Caminho. 1990.

TINHORÃO, R. José. *Pequena História da Música Popular*. São Paulo: Círculo do Livro. 1978.

ULHÔA, M. T. Pertinência e música popular - Em busca de categorias para análise da música brasileira popular. In: III CONGRESO LATINOAMERICANO IASPM, 2001, *ACTAS DEL III CONGRESO LATINOAMERICANO IASPM*. Bogotá, Colombia.

Canções citadas

BAHIANO. Isto é Bom. [Música]. Primeira gravação no Brasil, 1917.

CIDINHO; DOCA. Eu só quero é ser feliz. Produção: DJ Marlboro. [Música]. 1994.

GIL, Gilberto. Esotérico. [Música]. 1982.

IORC, Tiago. Masculinidade. [Música]. 2020.

LENINE; ARAGÃO, Caxa; CHEBABI, Mu. Hoje eu quero sair só. [Música]. 1997.

LUPÍN, MC. Passinho do TikTok (Brega Funk Remix). [Música]. 2020.

MARTINS, Roberto; SILVA, Valdemar. Favela. [Música]. Início do século XX.

MC CABELINHO; VK MAC; CÉSAR MC. Eu Sou Favela. [Música]. 2020.

SECCHIN, Júlio. Jovem. [Música]. 2019.

SINHÔ (José Barbosa da Silva). A Favela Vai Abaixo. [Música]. Década de 1920.

VELOSO, Caetano. Meu Coco. Rio de Janeiro: Sony Music Entertainment. 2021.

VINICIUS DE MORAES. Carta ao Tom 74. [Música]. 1974.

BATISTA, Wilson. Meu Mundo é Hoje. [Música]. Primeira metade do século XX.

BATISTA, Wilson. O Bonde São Januário. [Música]. Primeira metade do século XX.

XISTO BAHIA. Isto é Bom. [Música]. Primeira música gravada no Brasil, 1902.