

MÚSICA BRASILEIRA E IDENTIDADE NACIONAL

Guilherme Bryan¹

¹ Guilherme Bryan é doutor em Estudos dos Meios e da Produção Midiática pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e professor dos cursos de Comunicação, Relações Internacionais e Produção Fonográfica do Centro Universitário Belas Artes.

RESUMO

O presente artigo visa relacionar a questão da identidade nacional com a música brasileira através de canções representativas de três momentos distintos da história. São elas: “Pelo Telefone” (1917), de Donga e Mauro de Almeida; “Pela Internet” (1997), de Gilberto Gil; e “À Procura da Batida Perfeita” (2004), de Marcelo D2. Procurar-se-á, deste modo, identificar como a música popular brasileira é um espaço privilegiado para se refletir a respeito da construção da identidade nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura popular. Identidade. Música. Samba. Hip hop.

ABSTRACT

This article aims to link the issue of national identity with Brazilian music through representative songs of three distinct moments in history. They are: “On the Phone” (1917), Donga and Mauro de Almeida; “For the Internet” (1997), by Gilberto Gil; and “The Pursuit of Perfect Beat” (2004), Marcelo D2. Sought will be thus identified as Brazilian popular music is a privileged space to reflect on the construction of national identity.

KEYWORDS: Popular Culture. Identity. Music. Samba. Hip hop.

INTRODUÇÃO

Este artigo pretende demonstrar, por meio da análise de três canções brasileiras produzidas em momentos distintos, como a noção de identidade cultural foi sendo alterada ao longo do

século XX e início do século XXI. Para isso, escolhemos as canções “Pelo Telefone” (1917), de Donga e Mauro de Almeida, que é considerada por muitos historiadores o primeiro samba gravado; “Pela Internet” (1997), de Gilberto Gil, que faz, já no

título, uma referência direta ao clássico samba num álbum em que o artista baiano procura associar arte, ciência e tecnologia; e “À Procura da Batida Perfeita” (2004), em que Marcelo D2 procura associar o som internacional do hip hop com as raízes do samba.

Para analisarmos as três canções, buscamos referências nos escritos de Renato Ortiz, com relação à identidade nacional; de Hermano Vianna, no que se refere à construção do samba como ritmo que representa o Brasil; de Jesús Martín-Barbero, na questão da cultura popular; e de Stuart Hall, com relação à identidade pós-moderna. Espera-se com isso traçar um painel inicial a respeito de como a música popular brasileira é um campo bastante fértil de reflexão de questões relativas ao âmbito cultural e à construção de identidades.

“PELO TELEFONE”

Desde seu surgimento, o samba “Pelo Telefone”, de 1917, que é assinado por Donga e Mauro de Almeida, é cercado por polêmicas. A primeira delas se refere à autoria. Historiadores como Edigar de Alencar, no livro “Nosso Sinhô do Samba”, afirmam que ela é fruto de uma criação coletiva nas festas realizadas na casa da tia baiana Hilária Batista de Almeida, mais conhecida como Ciata, e que ganhou o nome de “O Roceiro”. Além de Donga, estavam presentes na roda de

samba Germano Lopes da Silva, Hilário Jovino Ferreira, João da Mata, Sinhô e a própria Tia Ciata. Também se discute se esse, de fato, foi o primeiro samba gravado — pela Odeon em 1916 —, uma vez que ele estava mais para um maxixe e que o samba tal como o conhecemos até hoje será fruto de uma criação rítmica dos sambistas do bairro do Estácio.

Até aquele momento os denominados sambistas eram totalmente discriminados e marginalizados. Durante as primeiras décadas do século XX, por exemplo, portar um pandeiro poderia resultar em uma ida para a delegacia. É verdade que o samba não chegou a ser proibido por lei, como imaginou-se durante um certo tempo, mas sofria repressão policial, assim como outras manifestações culturais e religiosas praticadas nas áreas mais pobres do Rio de Janeiro, a então capital federal. Os cultos afro-brasileiros, por exemplo, não eram oficialmente reconhecidos como religião.

A casa da tia baiana Ciata (muitas vezes chamada de Asseata ou Asseiata), localizada na rua Visconde de Itaúna, na denominada Cidade Nova, perto da Praça Onze e da sociedade carnavalesca Kananga do Japão, fundada como rancho em 1910, tornou-se um badalado ponto de encontro de nomes importantes do samba, como, além dos citados acima, Pixinguinha, que pertencia aos Oito Batutas, prestes a excursionar pela Europa, João da Baiana, Heitor dos Prazeres e Catulo da Paixão Cearense.

Era ali que os sambas surgidos no alto do morro se popularizavam, uma vez que passavam pelas críticas dos denominados catedráticos, ou seja, exímios tocadores de violão, reco-reco e pandeiro. Também tornou-se ponto de saída dos ranchos carnavalescos.

De acordo com Muniz Sodré (1998), em função da criouliização ou mestiçamento dos costumes, os batuques tornaram-se menos ostensivos, o que obrigou os negros a novas táticas de preservação e de continuidade de suas manifestações culturais. Ou seja, os batuques sofriam modificações para se incorporar às festas populares de origem branca e também à vida cotidiana. Desse modo, em função do ambiente social, as músicas e danças africanas transformavam-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros.

Muniz Sodré observa:

Desde a segunda metade do século XIX, começaram a aparecer no Rio de Janeiro, sede da Corte Imperial, os traços de uma música urbana brasileira — a modinha, o maxixe, o lundu, o samba. Apesar de suas características mestiças (misto de influências africanas e europeias), essa música fermentava-se realmente no seio da população negra, especialmente depois da Abolição, quando os negros passaram a buscar novos modos de comunicação adaptáveis a um quadro urbano hostil. (SODRÉ, 1998, pág. 13).

É preciso lembrar, como o faz Renato Ortiz (1994), que até a Abolição o negro não existia enquanto cidadão. Os primeiros estudos sobre o negro só se iniciarão com Nina Rodrigues, na última década do século XIX, mas sob inspiração das teorias raciológicas:

A neurastenia do mulato do litoral se contrapõe, assim, à rigidez do mestiço de interior (Euclides da Cunha); a apatia do mameluco amazonense revela os traços de um clima tropical que o tornaria incapaz de atos previdentes e racionais (Nina Rodrigues). A história brasileira é, desta forma, apreendida em termos deterministas, clima e raça explicando a natureza indolente do brasileiro, as manifestações túbias e inseguras da elite intelectual, o lirismo quente dos poetas da terra, o nervosismo e a sexualidade desenfreada do mulato. (ORTIZ, 1994, pág. 16).

Portanto, a própria origem do samba se faz por meio da cultura ancestral do negro escravo de origem africana, como aponta Muniz Sodré:

Não foi da norma linguística nacional que veio a linha rítmica do *samba* (substituto do maxixe como forma musical popular), mas do processo de adaptação, reelaboração e síntese de formas musicais características da cultura negra do Brasil. Tornam-se,

assim, inconsistentes os argumentos do tipo “o samba carioca, dança de salão, nada tem a ver com o samba de roda”, porque se baseiam em aspectos técnicos, setoriais (detalhes morfológicos, variações de compassos etc.), esquecendo o lugar da forma musical no quadro complexo de uma cultura. (SODRÉ, 1998, pág. 40)

O próprio Muniz Sodré identifica que foi apenas através do disco e do rádio que o samba ingressou no sistema de produção capitalista. De acordo com o autor:

O poder econômico e político emergente de um modelo escravagista multissecular, que reprimia culturalmente a população negra, começava a criar papéis sociais (como o de músico profissional) capazes de acomodar uma certa margem de competição entre negros e brancos. Ao mesmo tempo, a música negra, que tinha preservado as suas matrizes rítmicas através de um longo processo de continuidade e resistências culturais, passou a ser considerada fonte geradora de significações *nacionalistas*. (SODRÉ, 1998, p. 40).

A letra de “Pelo Telefone” traz uma série de indícios para se compreender a sociedade carioca e, conseqüentemente, brasileira do início do século XX: “O chefe da folia / Pelo telefone manda me avisar / Que

com alegria / Não se questione para se brincar”. Ou seja, no momento em que se instituía os primeiros ranchos carnavalescos, a folia acontecia principalmente na casa de tias baianas como Ciata, onde era possível se brincar com liberdade — apesar de que nessa própria casa o samba muitas vezes ficava renegado ao quintal, onde a batucada “comia solta”, pois nos cômodos mais nobres, como a sala, por exemplo, o que se ouvia eram ritmos como a modinha, melhor aceita pela população branca carioca.

Há uma controvérsia se essa foi de fato a primeira parte da letra ou se ela foi alterada para evitar possíveis problemas com as autoridades de então no que se referia aos versos originais: “O Chefe da Polícia / Pelo telefone / Manda-me avisar / Que na Carioca / Tem uma roleta / Para se jogar”.

Outro trecho do samba indica: “Porque este samba, sinhô, sinhô / De arrepiar, sinhô, sinhô / Põe perna bamba, sinhô, sinhô / Mas faz rodar, sinhô, sinhô”. Percebe-se a clara referência ao samba de roda do Recôncavo Baiano, de vínculos intrínsecos com a prática da religiosidade africana. Sendo assim, fica explícito o tipo de música que se fazia na casa de tia Ciata e sua relação com os cultos.

O que se confirma nos versos seguintes: “Queres ou não, sinhô, sinhô / Ir pro cordão, sinhô, sinhô / É ser folião, sinhô, sinhô / De coração, sinhô, sinhô / Porque este samba, sinhô, sinhô / De arrepiar, sinhô,

sinhô / Põe perna bamba, sinhô, sinhô / Mas faz rodar, sinhô, sinhô”. O tal cordão refere-se aos encontros carnavalescos que já tomavam conta da cidade no mês de fevereiro. O curioso é que “Pelo Telefone” provoca um feito até então inédito: os clubes carnavalescos tocam pela primeira vez a mesma música em seus desfiles.

Roberto Da Matta aponta um papel sociológico de união das pessoas de modo comunitário através das agremiações carnavalescas:

No carnaval os desfiles são organizados e levados a efeito por meio de organizações privadas (como as escolas de samba ou blocos — no Rio de Janeiro) que em geral reúnem, como corpo permanente, pessoas das camadas mais baixas e marginalizadas da sociedade local. As organizações são, no Brasil, associações voluntárias, e podem estar centralizadas em bairros, simpatias pessoais, classe ou mesmo região de origem dos fundadores, o que significa acentuar seu caráter de grupo aberto e movido por múltiplas relações sociais e princípios ordenadores. De fato, elas se constituem com o caráter de clubes e a sua ideologia é a da *comunitas* (MATTA, 1997, p. 58).

“Pelo Telefone” termina manifestando a alegria presente nessas reuniões em torno do samba e destacando um traço de união e

identidade da comunidade negra do Rio de Janeiro do início do século XX: “Quem for bom de gosto / Mostre-se disposto / Não procure encosto / Tenha o riso posto / Faça alegre o rosto / Nada ficou”.

Já no que se refere à música, Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1999) apontam que ela tem uma estrutura ingênua e desordenada. A introdução instrumental é repetida entre algumas de suas partes, o que era muito frequente na época, e cada uma delas tem melodia e refrão diferentes, dando a impressão de que a composição foi sendo feita aos pedaços, com a junção de melodias escolhidas ao acaso ou recolhidas de cantos folclóricos.

A identidade, em “Pelo Telefone”, se dá por meio da manifestação de atividades cotidianas da população negra do Rio de Janeiro de então. Ou seja, um povo alegre e festeiro, o que, de certo modo, corresponde a um estereótipo desenvolvido pelos brancos em relação aos negros que começavam a ocupar os morros.

“PELA INTERNET”

Em 1997, o cantor e compositor baiano Gilberto Gil grava e lança um álbum duplo, “Quanta”, em que a maioria das canções relaciona arte, ciência e tecnologia. Uma das faixas mais conhecidas do trabalho é “Pela Internet”, em que destaca a relação da pós-modernidade, representada pela

rede mundial de computadores, com o aspecto tradicional da sociedade brasileira. Ou seja, como convivemos no nosso dia a dia com o que há de mais avançado e com o que há de mais arcaico, ou com a alta tecnologia e o artesanato. No final, ele faz uma conexão justamente com o samba “Pelo Telefone”, o que já é indicado no próprio título da canção, transformando os primeiros versos possivelmente originais do “primeiro samba” nos últimos de sua música: “Que o chefe da polícia carioca avisa pelo celular / Que lá na praça Onze / Tem um videogame para se jogar”.

A música mistura sons eletrônicos com a batucada do samba, mais uma vez contrastando passado e futuro ou arcaico e moderno, algo que já havia sido realizado por Gilberto Gil ao longo de sua carreira em várias canções como, entre outras, “Domingo no Parque” e “Parabolicamará”. A música é dividida em duas partes bastante claras, mas não possui um refrão que as une.

Na letra, aparece uma série de expressões referentes à tecnologia e à rede mundial de computadores, como nos versos iniciais: “Criar meu web site / Fazer minha home-page / Com quantos gigabytes / Se faz uma jangada / Um barco que veleje”. Aqui ele faz uma referência entre a viagem e a conexão entre os lugares pela Internet e o meio de transporte marítimo que servia para a sobrevivência das pessoas que viviam

no litoral, mas também servia como uma descoberta para novos mundos.

“Que veleje nesse infomar / Que aproveite a vazante da infomará / Que leve um oriki do meu velho orixá / Ao porto de um disquete de um micro em Taipé”. Mais uma vez os versos apontam as relações entre a alta tecnologia e as comunidades arcaicas, relativizando o que de fato é mais avançado e o que é mais atrasado. Vale-se também da criação das palavras “infomar” e “infomará”; relacionando o mar com o volume de informações, Gilberto Gil relaciona as mensagens enviadas pela internet com os textos que eram mandados pelo mar, em garrafas, para outros lugares, no caso o oriki do velho orixá para o porto de Taipé, a capital de Taiwan.

Em seguida, Gilberto Gil relaciona a atual pirataria na internet com a antiga jogatina, através dos versos “Eu quero entrar na rede / Promover um debate / Juntar via internet / Um grupo de tietes de Connecticut / De Connecticut acessar / O chefe da Macmilícia de Milão / Um hacker mafioso acaba de soltar / Um vírus pra atacar programas no Japão / Eu quero entrar na rede pra contactar / Os lares do Nepal, os bares do Gabão / Que o chefe da polícia carioca avisa pelo celular / Que lá na praça Onze tem um videogame para se jogar”.

“Pela Internet”, portanto, apresenta uma nova maneira de se pensar a questão da identidade nacional num momento em que o mundo se vê conectado através da

rede mundial de computadores: até que ponto a tecnologia é capaz de criar sujeitos pós-modernos, de certo modo, desvinculados de suas nacionalidades, ou, pelo contrário, esse mundo interconectado nos leva a querer buscar nossas origens e identidades.

Stuart Hall analisa essa mudança de identidade na denominada sociedade pós-moderna:

A questão da identidade está sendo extensamente discutida na teoria social. Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2000, pág. 7).

Desse modo, de acordo com o próprio Stuart Hall, surge um novo tipo de identidade:

Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que

nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu”. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar — ao menos temporariamente. (HALL, 2000, pág. 13).

É justamente sobre esse sujeito que se relaciona com a tecnologia, mas que continua em busca de seus vínculos com o local onde vive, que trata Gilberto Gil em “Pela Internet”. Ou seja, há um ambiente marcado pelo “glocal”, um misto de local e global. Desse modo, a questão do que é popular também aí aparece, indo ao encontro da análise de Jesús Martín-Barbero:

Do popular ao massivo: a mera enunciação desse percurso pode resultar desconcertante. O percurso, sem dúvida, indica a mudança de sentido que hoje nos permite ir de uma compreensão dos processos sociais

baseada na exterioridade conspirativa da dominação a outra que os pensa a partir da hegemonia pela qual se luta, na qual se constituem as classes e se transforma incessantemente a relação de forças e sentidos que compõem a trama do social. Pensar a indústria cultural, a cultura de massa, a partir da hegemonia, implica uma dupla ruptura: com o positivismo tecnologicista, que reduz a comunicação a *um problema de meios*, e com o etnocentrismo culturalista, que assimila a cultura de massa ao problema da *degradação da cultura*. (BARBERO, 2001, p. 137).

O próprio autor reconhecerá que não há hegemonia, nem contra-hegemonia, sem circulação cultural. Ou seja, temos uma produção cultural que sendo destinada ao vulgo, ao povo, não é pura “ideologia”, já que não só abre às classes populares o acesso à cultura hegemônica, mas confere a essas classes a possibilidade de fazer comunicável sua memória e sua experiência. Portanto, é mais do que salutar a letra de “Pela Internet” fazer alusão ao movimento e ao mar navegável, ao mesmo tempo físico e virtual.

“À PROCURA DA BATIDA PERFEITA”

A questão da circulação cultural e da busca pela própria identidade no mundo globalizado ou pós-moderno é o cerne da canção “À Procura da

Batida Perfeita”, de Marcelo D2, que estabelece um vínculo com o samba “Pelo Telefone” e, conseqüentemente, com “Pela Internet”. O ritmo é totalmente conectado com o hip hop internacional, que surgiu no final do século XX como uma das mais contundentes e genuínas formas de expressão cultural da comunidade negra, inicialmente dos Estados Unidos e depois do mundo todo.

Jesús Martín-Barbero aponta a dupla dificuldade de reconhecimento da cultura negra:

Para se tornar urbana, a música negra teve de atravessar uma dupla barreira ideológica. Uma é a levantada, por um lado, pela concepção populista da cultura, remetendo a verdade do popular, sua “essência”, às raízes, à origem, isto é, não à história de sua formação, e sim a esse lugar idealizado da autenticidade que seria o campo, o mundo rural. Daí a contradição entre sua ideia de povo e as massas urbanas desenraizadas, politizadas ou pelo menos ressentidas, de gostos “degradados”, cosmopolitas, cujas aspirações, entretanto, o populismo promete atender. (BARBERO, 2001, p. 253).

Nesse sentido, destaca-se o fato de que o samba só foi reconhecido como ritmo genuinamente brasileiro quando a intelectualidade branca sobe o morro e reconhece a qualidade

cultural do que encontra. Para ser mais exato, esse fato acontece numa noitada de violão reunindo, de um lado, os sambistas e, de outro, os principais intelectuais da época, como narra Hermano Vianna:

O encontro juntava, portanto, dois grupos bastante distintos da sociedade brasileira da época. De um lado, representantes da intelectualidade e da arte erudita, todos provenientes de “boas famílias brancas” (incluindo, para Prudente de Moraes Neto, um avô presidente da República). Do outro lado, músicos negros ou mestiços, saídos das camadas mais pobres do Rio de Janeiro. De um lado, dois jovens escritores, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda, que iniciavam as pesquisas que resultaram nos livros *Casa-grande e senzala*, em 1933, e *Raízes do Brasil*, em 1936, fundamentais na definição do que seria brasileiro no Brasil. Essa “noitada de violão” pode servir como alegoria, no sentido carnavalesco da palavra, da “invenção de uma tradição”, aquela do Brasil Mestiço, onde a música samba ocupa lugar de destaque como elemento definidor da nacionalidade. A naturalidade do episódio não nos deve enganar: seu aspecto de fato corriqueiro foi obviamente construído, como também acontece com acontecimentos narrados em mitos fundadores de todas as tradições. (VIANNA, 2002, p. 20).

Jesús Martín-Barbero aponta ainda um segundo entrave:

A outra barreira é levantada por uma intelectualidade ilustrada, para a qual a cultura se identifica com a Arte, uma arte que é distância e distinção, demarcação e disciplina, frente às indisciplinadas e inclassificáveis manifestações musicais da cidade. Para esta concepção o popular pode chegar a ser arte, mas só quando for elevado, distanciado do plano imediato, adotando, por exemplo, a forma da sonata. Incorporar culturalmente o popular é sempre perigoso para uma *intelligentsia* que nele vê uma permanente ameaça de confusão, com o apagamento das regras que delimitam as distâncias e as formas. (BARBERO, 2001, p. 253).

Temos em “À Procura da Batida Perfeita” uma representação da questão da identidade no universo urbano e do que vem a ser uma cultura respeitada e reconhecida, em busca das raízes, muitas vezes idealizadas, da nossa cultura. Aliás, no álbum de mesmo nome, Marcelo D2 procura, na maioria das faixas, aproximar a cultura hip hop internacional das raízes brasileiras do samba para daí obter a tal batida perfeita.

A intenção já fica bastante clara nos primeiros versos da canção: “À procura da batida perfeita / Então corre a banda é minha / Cheguei primeiro / No rumo faz a fezinha /

Que é tudo por dinheiro / Solto na Babilônia / E lá procura a paz / Perderam o Manual / E agora como faz?”. Em seguida, ele descreve a vida do artista que se afasta da classe popular para, em seguida, apontar qual é a sua busca: “Mas eu busco na raiz e lá tá o que eu sempre quis / Não é um saco de dinheiro que me deixa feliz / E sim a força do Samba, a força do Rap / O MC que é partideiro / Bumbo que vira scratch / É o meu som que mostra muito bem o que eu sou / Onde cresci onde ando onde fica aonde eu vou”. Nesse trecho, ele associa expressões do samba como bumbo e partideiro com outras do hip hop, caso de scratch e MC.

Esse cenário marcado pelo hip hop e pelo denominado funk carioca — acredite, eles têm a mesma origem — começa no início do século XX nos Estados Unidos, como aponta Hermano Vianna:

Uma breve história da música negra norte-americana é imprescindível para se entender o que acontece nos bailes cariocas. Não é necessário descobrir onde tudo teve início. África? Plantações de algodão? Igrejas protestantes? Podemos começar nossa história nos anos 30/40, quando grande parte da população negra migrava das fazendas do Sul para os grandes centros urbanos do Norte dos Estados Unidos. O blues, até então uma música rural, se eletrificou, produzindo o rhythm and blues. Essa música, transmitida por famosos programas de rádio, encantou os adolescentes brancos — como veio a acontecer com

Elvis Presley —, que passaram a copiar o estilo de tocar, cantar e vestir dos negros. Nascia o rock. (VIANNA, 1997, p. 19).

Portanto, vivemos um ciclo de apropriações e reapropriações na construção da identidade cultural, como aponta o próprio Marcelo D2 na conclusão da canção: “Eu vou no samba é gente bamba / A diferença é clara / A gente fuma e eles fama / Proteja a raiz pra que tenha bons frutos / Já diz o velho ditado / ‘Quem tá junto tá junto’ / E eu tô junto / E junto carrego o meu orgulho / Suburbano convicto / Sei meu lugar no mundo / Há coisas que o dinheiro não paga / Cê sabe como é / Tipo eu e minha preta só num rolé”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos nesse artigo como três canções brasileiras de momentos distintos da história — uma do início do século XX, outra da década de 1990 e uma da primeira década do novo milênio — representam a questão da construção da identidade cultural e sua relação com o aspecto internacional. Quando o samba “Pelo Telefone” é composto, estamos vivendo a fase da urbanização da capital federal e da consequente expulsão das classes menos favorecidas para os morros. É nesse ambiente que temos o aparecimento da casa da tia baiana Ciata, onde eram realizadas rodas de samba, discriminadas por serem formadas

pela classe negra com muitos membros vindos do Nordeste em busca de uma nova vida no Rio de Janeiro. Por sua vez, “Pela Internet” é composta no momento em que se discute com mais intensidade as questões levantadas pela denominada pós-modernidade num mundo globalizado. Desse modo, a questão da valorização do local e do mundial e as conexões e trocas de informações estabelecidas passam a estar no centro dos debates. E “À Procura da Batida Perfeita” representa, num mundo globalizado em que os valores e as identidades encontram-se mais fluidas, a busca pelas raízes que levam o artista a se sentir pertencente a uma dada realidade, mesmo que ela seja idealizada.

REFERÊNCIAS

DaMATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis. 6ª ed. Rio de Janeiro. Rocco, 1997.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pósmodernidade. 4ª ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MELLO, Zuzi Homem de; e SEVERIANO, Jairo. A Canção no Tempo – Vol. 1. 4ª ed. São Paulo: Editora 34, 1999.

ORTIZ, Renato. Cultura Brasileira & Identidade Nacional. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense. 1994

SODRÉ, Muniz. Samba, o dono do corpo. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

VIANNA, Hermano. O mistério do samba. 4ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. O mundo funk carioca. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 20.