

DO SAMBA AO FUNK: MÚSICA E GLOBALIZAÇÃO NO RIO DE JANEIRO DO SÉCULO XX

Texto para conferência pronunciada na Casa de América, Madrid, 26/03/2003, que depois foi adaptada e traduzida para o espanhol e publicada na revista *Tribuna Americana*, Outubro 2003. Mantenho aqui as indicações para as músicas e trechos de vídeo que mostrei durante a conferência. Os trechos de vídeo foram retirados do material do documentário *Música do Brasil*. O estilo é obviamente fragmentado e toda a história está resumidíssima: mas toca em questões importantes, desenvolvidas com mais cuidado em outros trabalhos, principalmente nas minhas dissertação de mestrado e tese de doutorado.

Hermano Vianna

Em muitos debates contemporâneos, a globalização é sempre tratada como um fenômeno abstrato e impalpável, representada geralmente por fluxos monetários percorrendo o planeta numa velocidade espantosa. Quero, nesta nossa conversa, analisar um exemplo bem concreto da globalização, onde também efeitos e causas se confundem. Essa minha maneira de analisar as coisas, com atenção para o micro e não para o macro, pode ser entendida como vício e virtude da antropologia, minha disciplina, sempre ligada àquilo que o escritor francês George Perec chamou de infra-ordinário - o contrário do extraordinário.

Volto aos meus temas de mestrado e doutorado em antropologia social, que compõem uma estranha e abreviadíssima história da música popular no Rio no século XX, centrada em apenas dois momentos: o nascimento do samba, por volta dos anos 1920, e o nascimento de funk carioca, nos anos 1990. Não quero dizer que as duas músicas têm a mesma importância. Samba continua a ser a música nacional brasileira. O funk carioca é uma música ainda das favelas, perseguida pela polícia. Mas essas são diferenças reveladoras. Tanto o samba quanto o funk carioca colocam mais claramente algumas questões importantes sobre a relação entre o local e o global no mundo contemporâneo.

SAMBA

Não sou especialista em samba. Na verdade me sinto culpado: usei o samba para falar sobre outras coisas. Achava que o samba era um caso muito interessante no debate sobre a identidade nacional brasileira.

Os dados que apresento na minha tese já estavam quase todos publicados em outros livros. E era isso que me espantava, espanto que me motivou a fazer a tese: lia os tais livros e não conseguia entender como os autores não notavam que esses dados, os dados que eles próprios estavam apresentando, contradiziam a idéia da repressão e do isolamento do samba, tido como produto puro do morro, idéia que é plenamente aceita tanto por estudiosos (inclusive os autores dos livros que estava lendo - quase todos os já escritos sobre o samba) quanto pelo senso comum brasileiro?

Como já disse: não sou especialista em samba. Também não faço antropologia da música ou etnomusicologia. Uso a música para pensar outras coisas. Música é, parodiando Lévi-Strauss, boa para pensar. Boa para pensar o Brasil, país onde a música tem uma centralidade cultural difícil de ser encontrada em outros cantos do mundo (que outro país tem um Caetano Veloso? Essa pergunta foi feita por um jornalista norte-americano ao próprio Caetano, que respondeu: "que bom que vocês não têm um Caetano...") Não há a mesma quantidade de teses acadêmicas sobre Bob Dylan, ou sobre o Cameron de la Isla, como a que existe no Brasil sobre Caetano.

A tese sobre o mistério do samba começou com rock. Queria estudar o debate sobre a identidade nacional brasileira a partir de um estilo musical importado, muitas vezes atacado por não ser brasileiro, mas extremamente popular no Brasil contemporâneo, sobretudo a partir dos anos 1980. Precisava de um contraponto, alguma música que fosse consensualmente, ou o mais consensualmente possível, considerada brasileira.

O samba era uma escolha tão óbvia que foi evitada até um momento adiantado da pesquisa. Cheguei até a estudar músicos americanos que tocavam música africana, para comparar sua cultura com aquela de músicos brasileiros que tocam música americana. Mas achei a que essa comparação não possibilitava entrar nos detalhes do rico debate secular sobre identidade que há no Brasil (e talvez aqui vocês não tenham idéia da angústia que é viver num país assim: o espanhol - como o português - me parece um povo muito seguro de sua identidade, daquilo tudo que o faz diferente de outros povos do mundo). Como não podia fugir do samba, resolvi me render a ele - eu que fui educado pelo rock, e que considerava o país do samba como um terra distante. Daí o título da tese: A Descoberta do Samba. Estava descobrindo mesmo um continente próximo mas desconhecido.

A editora mudou o título da tese para O Mistério do Samba. Aceitei. Não apenas por ser mais atraente, e menos óbvio. Mas por deixar logo claro um ponto essencial da história contada na tese: a misteriosa transformação do samba em símbolo nacional.

Explico melhor o que há de mais misterioso nessa transformação. Até hoje a maioria dos brasileiros acredita que a história da popularização do samba aconteceu assim: no início, o samba teria ficado restrito aos morros, e os sambistas pobres eram constantemente atacados pela polícia; depois - de repente, durante os anos 30 - o samba vira símbolo nacional, apresentado com orgulho oficial para todo o mundo. O mesmo processo teria acontecido com a idéia de mestiçagem, que mais ou menos na mesma época passa de causa principal de todos nossos males para característica positiva da singularidade da civilização brasileira, aquilo de melhor que poderíamos ensinar para o mundo.

Como pano de fundo para o entendimento dessas transformações "repentinhas", eu estava interessado em um debate teórico muito específico: queria descobrir uma nova maneira de pensar o conceito de identidade cultural levando em conta outras noções, pouco afeitas ao trabalho homogeneizador daquilo que se chama caráter nacional: contato intergrupos, mediação, complexidade social, heterogeneidade cultural.

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

Minha tese está organizada em torno de um único acontecimento: um encontro entre Gilberto Freyre e Pixinguinha, realizado em 1926, antes do samba se tornar realmente popular no Brasil. Gilberto Freyre é branco, nascido em um família aristocrática pernambucana, autor de Casa-Grande e Senzala, livro que praticamente inventou a mais poderosa idéia de identidade nacional que os brasileiros já tiveram. Pixinguinha era negro, pobre, músico que participou da criação da maior parte dos estilos musicais que hoje caracterizam a música brasileira. O encontro entre os dois não é citado em suas biografias. Por isso mesmo me interessei por ele. E fui pesquisar para saber como conseguiu ser realizado.

Acabei me defrontando com uma rica rede de relações sociais entre a elite intelectual e os músicos populares. Quem organizou o encontro foi Prudente de Moraes Neto, neto de um dos nossos

presidentes, que na época era editor - junto com Sérgio Buarque de Holanda, futuro autor de outro clássico definidor de nossa nacionalidade, o Raízes do Brasil - de uma revista modernista, a Estética (Prudente e Sérgio e Gilberto iniciaram sua amizade por causa de uma paixão comum por James Joyce). Blaise Cendrars, o poeta francês, foi quem apresentou Prudente a Donga, parceiro de Pixinguinha. O encontro tão brasileiro só foi possível por causa de uma chique mediação européia.

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

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

EXEMPLOS MÚSICA:

1 - POLCA CARNAVALESCA - NO BICO DA CHALEIRA - BANDA DA CASA EDISON

2 - MAXIXE - FANDANGUASSU - BANDA DA CASA EDISON

3 - TANGO - BREJEIRO - BANDA DO CORPO DE BOMBEIROS - ERNESTO NAZARETH - composta em 1893

4 - XOTE - BANDA DA CASA EDISON - ANACLETO DE MEDEIROS

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

EXEMPLOS VÍDEO:

1 - JONGO

2 - SAMBA DE RODA

Juntos esses músicos formaram a banda 8 Batutas, da qual vamos ouvir algumas músicas.

EXEMPLOS MÚSICA:

5 - JÁ TE DIGO - composição de Pixinguinha

6 - CARURU - composição de Donga

Esta, é claro, não é a primeira vez que se ouve a música dos 8 Batutas na Europa ou por europeus. Naquela época, antes mesmo do encontro com Gilberto Freyre (que por sinal não teve nenhuma importância em suas carreiras), financiada por um milionário carioca, a banda tocou com sucesso em Paris - e foi lá que Pixinguinha conheceu o jazz, que passou também a influenciar sua música. Na visita dos reis da Bélgica ao Rio, em 1920, um piquenique na Floresta da Tijuca teve a trilha sonora ao vivo dos 8 Batutas, assim como no Pavilhão da General Motors e na embaixada norte-americana, durante uma exposição mundial que houve no Rio em 1922, centenário da independência brasileira.

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

O samba que hoje conhecemos como samba de raiz, o samba autêntico, não é o primeiro samba.

EXEMPLO MÚSICA:

7 - PELO TELEFONE - BAIANO E CORO - composição "de" Donga

EXEMPLO VÍDEO:

3 - VELHA GUARDA DA PORTELA

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

EXEMPLO VÍDEO:

4 - MOCIDADE INDEPENDENTE (surdo - bateria no final do bloco - tinha que bater forte para ser ouvida na frente - invenção de Alcebíades Barcelos - lata de manteiga)

É interessante notar que a primeira gravação que registrou a batucada das ruas e do carnaval

EXEMPLO MÚSICA:

8 - ZÉ PEREIRA - BANDA ODEON

em disco de samba não foi produzida por músicos negros ou do morro, mas sim por uma turma de jovens de classe média (alguns bem ricos) de Vila Isabel.

EXEMPLO MÚSICA:

9 - NA PAVUNA - BANDO DOS TANGARÁS

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

EXEMPLOS MÚSICA

10 - 1931 - IRONIA - CHICO VIOLA E BAMBAS DO ESTÁCIO - composição de Ismael Silva, Francisco Alves e Nilton Bastos

11 - ARRASTA A SANDÁLIA - ANTÔNIO MOREIRA DA SILVA E GENTE DO MORRO

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

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

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

EXEMPLO MÚSICA:

12 - 1940 - DISSERAM QUE VOLTEI AMERICANIZADA - CARMEN MIRANDA -

composição de Luiz Peixoto e Vicente Paiva (eu que nasci com o samba e vivo no sereno, tocando a noite inteira a velha batucada)

Mas sua defesa apenas reforçava os argumentos autênticos. Carmen se diz autêntica porque conhece a favela, a batucada, a malandragem e tudo que o mito da pureza do samba quer que o samba seja.

FUNK

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

Minhas pesquisas sobre o funk e sobre o samba foram completamente diferentes. Diferença mais óbvia: acompanhei a invenção do funk carioca de perto, e essa música mudou "da água para o vinho" desde que defendi minha dissertação de mestrado e que publiquei o livro O Mundo Funk Carioca, em 1988.

A relação especial do funk com a indústria cultural foi o eixo da minha dissertação, antes mesmo que a palavra globalização virasse moda. Na época de meu trabalho de campo, os discos não eram lançados no Brasil, nem havia programas na TV (havia apenas um programa no rádio, numa estação pouco conhecida) divulgando esse tipo de música, que mesmo assim já era fenômeno de massa, reunindo cerca de 500 mil dançarinos todos os fins de semana em centenas de bailes espalhados pelos morros e outros locais mais pobres da cidade.

Percebi que essa "massa" fazia suas próprias escolhas: não consumia aquilo que era "imposto" pela indústria cultural em atuação no Brasil. Havia até um tráfico de discos, ligando favelas cariocas com gravadoras independentes norte-americanas, que nem tinham idéia do consumo brasileiro, até porque era um consumo bem pequeno - os discos só eram comprados pelos DJs. Mas não havia funk - o estilo eletrônico consumido nos bailes - produzido no Brasil até 1989. Hoje quase 100% da música que se ouve nessas festas é produzida no Rio. Como essa virada aconteceu?

Acabei tendo um papel importante nessa transformação. Meu principal informante na época do trabalho de campo era o DJ Marlboro, pioneiro e principal produtor do funk carioca até hoje. Marlboro possui grande talento para mediação cultural, é um diplomata do mundo funk carioca, e assim me levava para todos os bailes. Como está narrado no meu livro: dei uma bateria eletrônica para o Marlboro. Ele aprendeu programação e comprou outros equipamentos. Já tinha idéias muito claras sobre a música que deveria produzir.

EXEMPLO VÍDEO:

5 - MARLBORO

Devo abrir um parêntesis aqui para uma história resumidíssima do estilo musical que originou o funk carioca. Funk existe nos Estados Unidos desde os anos 60. Mas foi só no início dos anos 80 que o fascínio de jovens negros - quase todos moradores do Bronx, em Nova York - por música eletrônica alemã originou o funk eletrônico contemporâneo. Copiando músicas de bandas com o Kraftwerk

EXEMPLO MÚSICA:

13 - TRANS-EUROPE EXPRESS - KRAFTWERK (1977)

- assim como seus bisavós copiavam a polca! -, e misturando sintetizadores com a batida do funk, tocada por máquinas, eles inventaram o electro, estilo mais robótico da cultura hip hop.

EXEMPLO MÚSICA:

14 - PLANET ROCK - AFRIKA BAMBAATAA

Em Miami esse estilo adquiriu características talvez mais latinas e passou a ser conhecido como Miami Bass, música preferida nos bailes do Rio.

EXEMPLO MÚSICA:

15 - SHAKE SHAKE - JOHNNY Z

Escolha já diferente da paulistana, que prefere outros estilos do hip hop (com batidas mais lentas) e vai dar no som de um grupo como os Racionais

EXEMPLO MÚSICA:

16 - NEGRO DRAMA - RACIONAIS

- duas cidades tão próximas produzem músicas bem diferentes apesar da mesma origem no hip hop nova-iorquino.

Voltando para os bailes dos anos 80: o que Marlboro me falava sobre essa música que queria criar para os dançarinos do Rio? A base deveria ser Miami Bass pois teria mais a ver com o "samba". A música não poderia ter rap (o sucesso dos Racionais prova que poderia sim), mas deveria ser cantada (pois essa já era a prática dos bailes - tocava-se as versões instrumentais, e o público inventava letras em português para cantar sobre essas bases).

As primeiras experiências de composição feitas pelo Marlboro seguiram a receita dos bailes: aproveitavam as letras que o público criava. Primeiro sucesso: 1989, A Melô da Mulher Feia. Era quase uma criação coletiva a partir do sucesso do Two Live Crew, banda de Miami.

EXEMPLOS MÚSICA:

17 - DO WAH DIDDY - TWO LIVE CREW

18 - MELÔ DA MULHER FEIA - ABDULAH

O segundo sucesso foi Feira de Acari. O cantor era o MC Batata, apresentador do único programa de rádio que tocava funk na época.

EXEMPLO MÚSICA:

19 - FEIRA DE ACARI - MC BATATA

Uma novidade: a temática bem carioca, a crônica do cotidiano de quem vai ao baile. Tema que, ao se aproximar do orgulho de morar em favela, vai se tornar o tema dominante no funk carioca.

Mesmo com discos vendendo razoavelmente bem, nessa época - início dos anos 90 - o funk carioca ainda era uma espécie de segredo, apenas ouvido por quem ia aos bailes. A situação mudou quando a polícia e a imprensa começaram a acusar que turmas de "funkeiros", jovens frequentadores dos bailes - todos eles pobres e na sua maioria negros- , por crimes que aconteciam na cidade. O funk, acuado, passou a viver cada vez mais dentro das favelas, onde o poder estava cada vez mais nas mãos dos "comandos" que controlam o tráfico de drogas. Houve alguns momentos de sucesso externo, mas nunca sustentado por mais de alguns meses. Logo depois de seus 15 minutos de fama na mídia, o funk sempre voltava para o "anonimato" de sua massa original, e da vida das favelas.

E assim, sem que nenhum crítico musical notasse, o funk dos bailes foi produzindo novidades rítmicas e melódicas constantes, todas caminhando no sentido da adoção de características cada vez mais "cariocas", em uma aproximação cada vez maior com o samba (para o horror dos puristas) e com outros estilos locais, mesmo os "folclóricos", isso sem nenhuma imposição intelectual, e sem um projeto explícito de "abrasileiramento". Um marco foi Rap da Felicidade.

EXEMPLO MÚSICA:

20 - RAP DA FELICIDADE - CIDINHO E DOCA (CDD)

O estilo do cantor não lembra mais nada da música negra norte-americana, mas sim vai buscar inspiração nos cantores de escola de samba. O Rap das Armas também tem uma melodia nitidamente "sambista", mesmo citando todos os nomes de armas russas, americanas e israelenses que são usadas pelas gangues de traficantes.

EXEMPLO MÚSICA:

21 - RAP DAS ARMAS - JUNIOR E LEONARDO

O hip hop é música híbrida, construída a partir da apropriação de pedaços de outras músicas. Quero ainda tocar mais uma faixa, a mais recente e a que deixa mais evidente a evolução musical do funk até agora. Nesta música, podemos ouvir o atabaque eletrônico que se tornou sonoridade dominante no funk carioca de 96 para cá.

EXEMPLO MÚSICA:

22 - SARAVÁ - BONDE FIEL

Essa música fala de religiosidade afro-brasileira, usa ritmos que podem ser ouvidos em seus rituais, mas na base de tudo está o som - sampleado - da banda alemã Kraftwerk, como na origem do hip hop nova-iorquino.

Essas invenções (sonoridade, refrão, estilo de cantar) não têm donos. Uma invenção, geralmente coletiva, se espalha rápido entre todos os novos sucessos. Essa é uma prática comum no Atlântico Negro, território fractal ou rizomático segundo o pensador inglês Paul Gilroy, ainda mais tendo sua mecânica de trocas incessantes acelerada pelos instrumentos eletrônicos, e por possibilidades de cópias digitais de qualquer som registrado na história da indústria fonográfica. Não é preciso se preocupar com o desaparecimento das diferenças culturais. O funk carioca e o samba são provas que músicas novas surgem no planeta todos os dias, combinando de formas surpreendentes o global com o local.

E não devemos temer aquilo que vem de "fora", como se fosse um decreto de morte para aquilo que é nosso. Devemos reconhecer o caráter impuro daquilo que é nosso, que já é produto de uma longa

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

EXEMPLO VÍDEO:

6 - É O TCHAN com GILBERTO GIL