

“Subúrbio”¹: vozes das “comunidades” cantam vários “brasis”

“A minha geração, que fez aquelas canções todas, com o tempo só aprimorou a qualidade da sua música. Mas o interesse hoje por isso parece pequeno. Por melhor que seja, por mais aperfeiçoada que seja, parece que não acrescenta grande coisa ao que já foi feito [...] Quando você vê um fenômeno como o *rap*, isso é de certa forma uma negação da canção tal qual a conhecemos. Talvez seja o sinal mais evidente de que a canção já foi, passou”. Chico Buarque, 2004.²

Partindo do Cd *Carioca*, lançado por Chico Buarque em 2006, desenvolvo uma reflexão sobre a “música popular” criada nos dias de hoje no Brasil. A escolha deste artista se deve, por um lado, à sua participação, nos anos 60, da “invenção” da MPB; por outro, pelo fato de seu trabalho atual tematizar, poética e sonoramente, produções musicais nascidas nas décadas de 80 e 90 – especialmente o hip-hop e o manguebeat –, afinadas com novos modos de conceber a “nação” e as “camadas populares”.

Também me pareceu importante lidar com a figura de Chico Buarque neste capítulo devido ao papel de “resistência” desempenhado ao longo de sua trajetória, função hoje senão exercida, pelo menos vinculada a artistas ligados a “comunidades”. Além deste aspecto, sua obra sempre se destacou pela originalidade e preocupação com o apuro formal. Assim, tomando como assunto não apenas a “realidade” das “comunidades” mas também musicalidades específicas às periferias, o compositor se torna personagem essencial para contrastar com compositores atuais ligados ao fenômeno da “desconstrução da canção”, principalmente porque Chico é, por excelência, um cancionista.

Vimos no segundo capítulo de que maneira o tropicalismo alterou as concepções de “povo” e “nação” – norteadoras do que se entendia por “MPB” em meados dos anos 1960 – através de um procedimento estético de incorporação das “diferenças”, que transformou o entendimento da “música popular brasileira”. A

¹ Nome da música que abre o disco *Carioca* (2006), de Chico Buarque.

² *Folha de São Paulo*, 26/12/2004. “O tempo e o artista”. Entrevista a Fernando de Barros e Silva In: <http://chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>.

compreensão das camadas populares como “povo” – categoria fundamental do projeto nacional-popular – foi substituída por imagens mais fragmentadas e associadas à cultura de massa, que imaginaram um “Brasil” conectado com o mundo. Em comparação com a cena cultural da década de 60, em que a expressão “música popular brasileira” cunhou-se para designar “as músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pelos discos”, desempenhando o papel de “defesa nacional” (Sandroni, 2004:29), é possível perceber nos dias atuais, através da proliferação dos discursos das “comunidades”, o enfraquecimento do projeto de comentar a “nação” – entendida como “Estado-nação” ou “Brasil” – através da “música popular”. Muitos artistas atuais de *rap* e hip-hop definem-se “militantes” de seus locais de moradia e expressam musicalmente suas próprias realidades ao invés de serem supostamente representados por nomes “nacionais” da MPB.³

Em “Adeus à MPB”, Carlos Sandroni (2004) constata que a categoria MPB não constitui mais uma idealização político-cultural do país, como era na década de 60, passando a ser compreendida como outro gênero musical, feito “rock”, “pagode”, “sertanejo”, “axé”, etc. Atentando para uma redefinição das categorias musicais desenvolvidas no Brasil a partir da década de 90, Sandroni afirmou só fazer sentido interpretar a sigla MPB recentemente como “etiqueta mercadológica”, pois nem ela

nem qualquer outro termo parecem capazes de unificar ou sintetizar as múltiplas identidades expressas nas músicas brasileiras veiculadas pelos meios de comunicação (Sandroni,2004:31).

Levando uma história consigo, a “MPB” é também considerada aqui uma “tradição inventada”, de acordo com a formulação de Eric Hobsbawn (1984), de algo construído, institucionalizado e estabelecido num período delimitado de tempo. As “tradições inventadas”, de acordo com este historiador, ainda se

³ A perda de “autoridade” dos artistas da “MPB” reflete processo mais amplo no campo artístico. Estabelecido nos anos 60, o lugar “social” dos atores culturais da *intelligentsia* foi constantemente questionado na década seguinte. Flora Süssekind (2004) destaca o debate em torno da “autoridade intelectual” na produção literária brasileira de meados dos anos 70. Segundo a autora, as polêmicas foram travadas entre grupos críticos da “teoria” (estruturalista) e os que defendiam a “formalização”, revelando, sobretudo, a vontade dos primeiros de “provar competência, sobressair entre seus ‘iguais’ e conquistar uma fatia maior de poder no meio intelectual” e a reação dos últimos, ao ver ameaçada “uma ‘autoridade intelectual’ pouco acostumada a discussões que não se transformem em duelos, [e] à argumentação que não seja apenas retórica [...]” (Süssekind, 2004, p. 58).

vinculariam, por exemplo, à “inovação histórica” que representam as “nações”, legitimando instituições e status, socializando idéias, sistemas de valores e padrões de comportamento. Observamos anteriormente que a categoria “MPB” surgiu identificada com o projeto nacional-popular, que concebia a “nação” como uma unidade estética a partir do desenvolvimento do “populário”. Consolidando-se após o tropicalismo, a “MPB” passou a englobar no final daquela década e no início dos anos 70, de acordo com Marcos Napolitano (2001), “quase todas as expressões da canção popular, independentemente do lugar ocupado por elas na hierarquia de valores culturais” (Napolitano, 2001:239). Para Carlos Sandroni (2004), o vigor da “MPB” nos anos 1960, 70 e 80 deveu-se à sua função de categoria analítica (diferenciando-se tanto de produções de música “folclórica” quanto de “erudita”), opção ideológica (ligada à oposição ao governo militar) e perfil de consumo (constituindo uma gama de opções diversas, mas com “organicidade”) (Sandroni, 2004: 31).

Acompanhando Hobsbawn, penso que não “é necessário recuperar nem inventar tradições quando os velhos usos ainda se conservam (Hobsbawn, 1984: 16)”. Mas os “usos” da “música popular brasileira”, expressos no termo “MPB”, mudaram bastante desde a sua “invenção” em meados dos anos 1960, razão pela qual me dispus a analisar os diferentes significados que o tropicalismo lhe propôs. Agora se trata de desvendar os sentidos que novas musicalidades elaboradas nas “comunidades” empregam à idéia de uma “nação” e de um “povo brasileiro”.

Um fenômeno importante foi o surgimento, no contexto político-cultural brasileiro destas últimas décadas, da possibilidade de as “camadas populares” exporem, elas mesmas, sua visões de mundo, partindo da noção privilegiada de “povo como sujeito” da sua história.⁴ Lícia Valladares (2005) observa que, desde o final da década de 60, pesquisas em ciências sociais no Brasil apontam para a valorização desta perspectiva: “De uma concepção passiva da participação, passou-se a outra, fundamentada no reconhecimento da ‘capacidade ativa do povo’” (Valladares, 2005:134). A relação de novas práticas musicais “periféricas”

⁴ Cito, por exemplo, o livro organizado por Dulce Chaves Pandolfi e Mario Grynspan – *A favela fala: depoimentos ao CPDOC* (2003). Chamo a atenção para a relação entre os discursos das “comunidades” e a busca por um país menos fragmentado: “Este livro reúne depoimentos de 12 líderes comunitários de favelas da cidade do Rio de Janeiro, num documento raro e precioso, que revela um mundo conhecido por muito poucos fora das comunidades faveladas. De extraordinário valor pedagógico, esses depoimentos aproximam mundos separados pelo preconceito, facilitando o diálogo entre brasis distantes e contribuindo para a construção de uma nação menos fragmentada”. (Pandolfi; Grynspan, 2003).

com a mais recente produção artística de Chico Buarque será observada através deste entendimento.

4.1. MPB e musicalidades contemporâneas “periféricas”

“O momento atual, prefigurado desde a década passada [1990], se caracteriza pela descentralização. Os acontecimentos musicais são muito mais ricos e variados, até porque contam com recursos nem sequer sonhados nos idos dos anos sessenta. E a força do talento dos novos cancionistas também não diminuiu. O problema é outro. Como encontrá-los?”. Luiz Tatit, 2006.⁵

Desde seu aparecimento no cenário artístico, em meados dos anos 60, Chico Buarque foi identificado com a *intelligentsia*, entendida como *vanguarda do povo*.⁶ Sua relação com o imaginário das “camadas populares” se estabeleceu no começo da carreira, logo em seu disco de estréia – *Chico Buarque Holanda*, de 1966 –, em que sobressaiu a temática nacional-popular, na preferência por sambas e marcha-ranchos como ritmos para as suas canções. Suas primeiras letras rodeavam o universo da cultura popular, do carnaval e das rodas de samba, de sambistas e desencontros amorosos. A assimilação ao imaginário das camadas subalternas foi imediata. Almir Chediak (1999), por exemplo, em texto para um de seus *songbooks* sobre a obra de Chico Buarque, o considerou

um dos compositores mais queridos e respeitados em todas as classes sociais, uma conquista que se deve não só ao seu talento e carisma, mas, também, aos seus atos como cidadão (Chediak, 1999:6).

Paulo César de Araújo, em artigo para o *Jornal do Brasil* (apud Pires, 2006), sugere um novo tipo de relação entre o compositor e as “camadas populares”, comentando a recente “falta de contato entre o cantor e o povo”:

⁵ TATIT, Luis. *Cancionistas invisíveis*. In: CULT, n. 105, ano 9. Agosto de 2006.

⁶ A figura de Chico Buarque é também aqui entendida como um tipo de “intelectual livre”, que atuou na representação social do Rio de Janeiro e do Brasil, no sentido que Maria Alice Rezende de Carvalho (1994) atribui a um modelo de intelectual que se desenvolveu nos anos 1960, construído “como vanguarda do povo, como *intelligentsia* (Carvalho, 1994:47)”. O papel histórico que Chico representou nos tempos da ditadura estaria, a meu ver, vinculado à redenção messiânica do povo e à “intervenção ilustrada sobre o mundo (p. 42)”. É desta maneira que Carvalho qualifica o “pacto” entre intelectuais que formavam uma *intelligentsia* e as camadas populares excluídas do processo de modernização econômica e dos direitos à cidadania. O mundo “popular” – singularizado pelos morros e favelas cariocas e pela figura do retirante nordestino – ganhava visibilidade através da idealização de artistas e intelectuais que faziam o elo, o canal de comunicação com a “nação”.

Hoje, os discos e canções de Chico são para consumo e deleite majoritariamente do público de classe média, da Zona Sul carioca ou de áreas nobres das grandes metrópoles do país. Ele é, neste sentido, um artista basicamente local, e restrito a sua classe social. Não há muita comunicabilidade entre Chico Buarque e as raízes do Brasil, aquele Brasil, mais profundo, mais pobre, maior. (“Chico Buarque e as raízes do Brasil – Em questão a falta de contato entre o cantor e o povo”, *Jornal do Brasil*, p. B8).

O atual cenário cultural contempla vozes periféricas que antes não se escutavam, formando dissonante coral, intérprete das mais variadas músicas “brasileiras” e de múltiplas visões de “Brasil”.⁷ Nesse sentido, uma diferença fundamental com a “música popular” feita nos anos 60, expressa na sigla MPB, está no lugar de onde partem os discursos, não mais centralizados em torno de artistas “nacionais”.⁸ É interessante observar a posição de Chico Buarque neste processo. Sendo protagonista das discussões sobre o “lugar social” da “música popular” no Brasil naquela década, pode ser considerado um dos atores culturais mais importantes na configuração de “invenção” da “MPB”, desta maneira também entendida “tradição inventada” (Hobsbawn, 1984). Deve-se notar, no entanto, que novas sonoridades vinculadas a práticas culturais “periféricas” não lhe passam despercebidas. Em entrevista ao *Jornal Folha de São Paulo*, em 2004, comentou as mudanças realizadas pelo *rap* no imaginário social sobre as “camadas populares”:

[...] à distância, eu acompanho e acho esse fenômeno do *rap* muito interessante. Não só o *rap* em si, mas o significado da periferia se manifestando. Tem uma novidade aí. Isso por toda a parte, mas no Brasil, que eu conheço melhor, mesmo as velhas canções de reivindicação social, as marchinhas de Carnaval meio ingênuas, aquela história de “lata d’água na cabeça” etc. e tal, normalmente isso era feito por gente de classe média. O pessoal da periferia se manifestava quase sempre pelas escolas de samba, mas não havia

⁷ O mesmo parece ocorrer com a poesia feita atualmente no Brasil. Rodrigo Petrônio (2007) chama a atenção para a diversidade da produção contemporânea: “O fim das demarcações de território foi uma das melhores coisas que aconteceram para a poesia nas últimas décadas. Ele possibilitou o aparecimento da multiplicidade de vozes que temos hoje em dia”. (“Múltiplos cantos”, *Prosa&Verso, O Globo*, 28/07/2007: 6).

⁸ É valioso perceber na cinematografia brasileira a partir da década de 90 a expressão da mesma novidade: os discursos e produções vindos das próprias camadas populares. Como notou Leite (2006), partindo “das margens para o centro da sociedade”, a realização de filmes documentários por “segmentos populacionais que se consideram à margem da sociedade brasileira [...] tornaram-se uma das principais modalidades de acesso das ‘classes populares’ urbanas à esfera pública, constituindo-se em mediações cada vez mais significativas para que suas vozes nela se façam presentes com a esperança de serem ouvidas e consideradas (Leite, 2006: 51)”.

essa temática social muito acentuada, essa quase violência nas letras e na forma que a gente vê no *rap*. Esse pessoal junta uma multidão. Tem algo aí.⁹

Chico Buarque também participou de regravações de suas canções em versão “eletrônica”, feitas por novos artistas, e incorporou numa das faixas de seu último disco (2006) – “Ode aos ratos”, composta em parceria com Edu Lobo – a programação, recurso tradicionalmente utilizado pela “música eletrônica”, e a forma *rap* de cantar, lembrando uma embolada nordestina. Em alguns momentos, seu novo trabalho indica que se mostra sensível às transformações que ocorreram na representação das questões das “camadas populares”. Principalmente pelo fato de que deixaram de ser imaginadas basicamente pelo samba – ritmo que a primeira geração da MPB entendia como “autêntico” do “povo” –, sendo definidas pela incorporação das linguagens de novos “movimentos” musicais, principalmente o funk, o *rap* e o hip-hop – ritmos e culturas dos Estados Unidos reinventados no Brasil. Chamo a atenção para o fato de que a emergência de ritmos “populares” vinculados às periferias das grandes cidades modificou o entendimento da “música popular” desenvolvida no Brasil, pois definiu novas possibilidades de vocalização de grupos antes submetidos à interlocução de artistas de MPB, que “falavam em nome do povo”.

Atento para o próprio nome do disco aqui contemplado – *Carioca* –, sugerindo que acompanha certa tendência do campo artístico e cultural das “comunidades”, a qual identifico adiante, de caracterização cultural pelo território: se a “MPB de meados dos anos 60” foi marcada pela obsessão com a idéia nacionalista de “povo”, algumas formas e temáticas atuais de “música popular” feitas no Brasil reforçam as singularidades de cada lugar, atentas aos discursos das diversas “periferias”, e não do “povo” em geral.¹⁰ Conforme frisei nos capítulos anteriores, a produção musical de Chico Buarque nos anos 60 privilegiou, entre tantos outros elementos, o universo do trabalhador urbano, em

⁹ Buarque, Chico. *O tempo e o artista*, Folha de São Paulo, 26/12/2004. In: <http://chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>.

¹⁰ Não desconheço, evidentemente, que estas localidades de alguma forma se relacionam entre si, o que não sugere, entretanto, que representem uma totalidade, tal como o “povo” era imaginado no momento de formação da categoria MPB em meados dos anos 60. Os Centros Populares de Cultura da UNE (CPCs) idealizavam o encontro com o “povo” autêntico, intacto à modernização capitalista. Nele estariam as bases “nacionalistas” para enfrentar a possibilidade da “dominação estrangeira” (Sodré, 2006). Conforme se depreende do trecho citado na nota anterior, as diversas periferias do final do século XX e início do XXI apontam para um “Brasil” fragmentado, ou melhor, para vários “brasis”.

arranjos elaborados pelo violão e instrumentos de percussão ligados ao samba – pandeiro, surdo, tamborim, cuíca. Com o desenvolvimento dos ritmos e temas populares, fazia-se uma espécie de comentário da “nação brasileira”. Penso que sua última obra se refere a um local específico. Vejamos o que o próprio Chico Buarque disse sobre o Cd:

“Carioca” é o nome do disco, não sou eu me declarando – não se trata de uma afirmação pessoal. O disco acabou resultando carioca pela temática de várias canções e pela linguagem musical – essa, sim, talvez mais acentuadamente do que em outros discos meus, é carioca.¹¹

Carioca apresenta 12 canções suas, incluindo parcerias com Edu Lobo, Jorge Élder, Ivan Lins, Carlinhos Vergueiro e Tom Jobim. Prevalece ritmicamente o samba e a bossa nova. Algumas músicas já haviam participado da trilha sonora de filmes – “Porque era ela, Porque era eu” em *A máquina*, de João Falcão (2005), e “Sempre”, em *O maior amor do mundo*, de Cacá Diegues (2006) – e peças de teatro – “Ode aos ratos”, de *Cambaio*, de Adriana e João Falcão. Chico Buarque não produzia um Cd com músicas inéditas desde 1998, com “As cidades”. De fato, se percebe grandes intervalos entre os lançamentos de seus discos. Boa parte dos críticos, pelo apuro melódico e harmônico da obra, considerou *Carioca* “difícil”. Joaquim Ferreira dos Santos, por exemplo, afirmou que Chico Buarque

fez um CD de canções densas e partiu para arranjos complexos. Soa frio, coração trancado [...] Chico cansou de ser assobiável e tentou transferir para a canção as estruturas sofisticadas de seu romance “Budapeste” [...] Não quer mais ninguém cantando junto nos shows. Prefere se alinhar ao culto dos cultos, ao esgar tenso dos densos [...] Alça letras com o brilho de sempre, mas cercado de sisudez musical.¹²

Em entrevista para divulgar o disco, o compositor comentou a suposta sofisticação sonora, sugerida no trecho acima. Realço, no trecho citado, sua procura pela “linguagem da canção” que, aparentemente, aconteceria longe do “grande público”, representado pelas rádios:

Há um depuramento maior, certamente. Quando faço um disco novo, quero gravar um disco novo em relação ao que já fiz. Mas não há nenhuma busca de complicações,

¹¹ Buarque, Chico. Folha de São Paulo, 06/05/06. Entrevista a Fernando de Barros e Silva. In: <http://chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>.

¹² Segundo Caderno, *O Globo*, 25/09/2006: 10. “Chico e Caetano – Os novos CDs deles saíram quase ao mesmo tempo. Qual o melhor?”.

pelo contrário. Gostaria até que fosse tudo mais simples. Quando digo que tenho que abandonar a literatura [Chico Buarque é autor de alguns romances], é para conseguir encontrar de novo a linguagem da canção. Mas também discordo que a música tem de ser facilmente escutável porque me acostumei com a idéia de que as músicas não vão tocar no rádio.¹³

Leonardo Drummond, recentemente, questionou “se a Música Popular Brasileira, a sigla MPB, faz jus ao ‘popular’ no nome”.¹⁴ Martinho da Vila acusou a categoria genérica MPB de não abranger a “música popular” feita no Brasil como um todo, somente a da região Sudeste, ainda assim quando não elaborada por “compositores indutivos, oriundos das favelas e periferias, que não tenham freqüentado as escolas de música”.¹⁵ Caetano Veloso já declarou (*apud* Weinschelbaum, 2006) renegar o uso que se faz do termo MPB como gênero musical. Segundo ele, boa parte dos críticos nas últimas décadas se acostumou a referenciar a MPB como um estilo mais nobre, mesmo sendo bastante variado e não tendo nenhuma unidade que permita caracterizá-lo como gênero. Estas ponderações sugerem importante mudança na acepção de “MPB”. Antonio Carlos Miguel (2006) observa que, a partir da década de 80, independentemente da qualidade da produção de muitos artistas, houve uma “pasteurização” e um “esgotamento” da “tal de música popular brasileira”, entendida pela sigla MPB. Paralelamente, músicos ligados ao “rock brasileiro dos anos 1980”, ao se voltar para produções internacionais do gênero, rompiam com a concepção nacionalista de construção da identidade, predominante entre os cancionistas dos anos 60 (Ribeiro, 2005). Na análise de Júlio Naves Ribeiro (2005), vemos interessante relação entre a ascensão do “rock brasileiro dos anos 80” e o declínio da “MPB”:

Quando o rock desabrocha no país em meados dos anos 80, um sentimento recorrente (conforme observado no discurso de críticos do período e mesmo em entrevistas com as personalidades roqueiras) era o de que a MPB estava “estagnada”, “anódina”, somente “diluindo velhas fórmulas”, tornando-se “conformista” em termos estéticos e comportamentais. Seus mais notórios representantes – incluindo agora os tropicalistas e diversos outros artistas – eram vistos como pessoas deslocadas do “mundo real”, tanto pelas temáticas que abordavam então (ecologia, misticismo, etc.) quanto por assumirem uma postura de “estrelas” frente ao público, mídia e gravadora (Ribeiro, 2005:53-54).

¹³ Buarque, Chico. Entrevista a Lauro Lisboa Garcia. *Estado de São Paulo*, 06/05/06. In: <http://chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>.

¹⁴ Drummond, Leonardo In: *O Globo*, 12/01/2007: 7.

¹⁵ *O Globo*, 17/12/2006: 7.

Este autor observa na produção de muitos artistas do “rock brasileiro dos anos 80” a adoção de estéticas mais “simples”, características da economia formal que distinguia a música *pop* mundial, afastando-se do tipo de elaboração que norteava, por exemplo, artistas da bossa-nova e da “MPB”.¹⁶ Os músicos do “Rock Brasil”, num momento inicial, valorizariam mais a “mensagem” das letras do que propriamente a sua “poética”, e mais a batida (ou o “pulso”, segundo José Miguel Wisnik (1999)) do que a melodia.¹⁷

Nos dias atuais, de acordo com Wisnik (1999), “duas formas imemoriais das músicas populares entram em mutações repetitivas e mixagens: a música rítmica, dançante, e a canção (Wisnik, 1999:214)”. Isto representa um sentido descontínuo ao da “MPB” de meados dos anos sessenta, cuja oposição ao ritmo “dançante” da “Jovem Guarda”, por exemplo, fez predominar a canção. Estas duas “concepções” de “música popular”, a “rítmica” e a canção, certamente se misturaram com o tropicalismo. Para os interesses deste trabalho, observo que, atualmente, as diversas maneiras com as quais a sigla MPB expressa a “música popular” feita no Brasil refletiriam a afirmação de José Miguel Wisnik (1999), de que a maioria “das músicas [inseridas em circuitos] de massa marca o pulso rítmico, a repetição e apela à escuta linear (Wisnik, 1999:209)”.

4.2. As “comunidades” e a “nação” na “música popular” contemporânea

Observemos a letra da primeira canção de *Carioca*, “Subúrbio”, samba de notável apuro formal e melódico, com arranjo de violão, baixo acústico, pandeiro, piano acústico, clarinete, flauta e violoncelo:

Lá não tem brisa/ Não tem verde-azuis/ Não tem frescura nem atrevimento/ Lá não figura no mapa/ No avesso da montanha, é labirinto/ É contra-senha, é cara a tapa/ Fala, Penha/ Fala, Irajá/ Fala, Olaria/ Fala, Acari, Vigário Geral/ Fala, Piedade/ Casas sem cor/ Ruas de pó, cidade/ Que não se pinta/ Que é sem vaidade/ Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção/ Traz as cabrochas e a roda de samba/ Dança teu funk, o rock, forró, pagode, reggae/ Teu hip-hop/ Fala na língua do *rap*/ Desbanca a outra/ A tal que abusa/ De ser tão maravilhosa/ Lá não tem moças douradas/ Expostas, andam nus/ Pelas quebradas teus exus/ Não tem turistas/ Não sai foto nas revistas/ Lá tem Jesus/ E está de

¹⁶ Júlio Naves Ribeiro (2005) nota que a pobreza formal foi tomada como um valor positivo pela primeira geração do “Rock Brasil”, sendo destituída de caráter pejorativo.

¹⁷ Para Wisnik, o “rock é a centelha que espalha, no campo das músicas dançantes, a novidade do pulso-ruído (Wisnik, 1999:216)”.

costas/ Fala, Maré/ Fala, Madureira/ Fala, Pavuna/ Fala, Inhaúma/ Cordovil, Pilaes/ Espalha a tua voz/ Nos arredores/ Carrega a tua cruz/ E os teus tambores/ Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção/ Traz as cabrochas e a roda de samba/ Dança teu funk, o rock, forró, pagode/ Teu hip-hop/ Fala na língua do rap/ Fala no pé/ Dá uma idéia/ Naquela que te sombreia/Lá não tem claro-escuro/ A luz é dura/ A chapa é quente/ Que futuro tem/ Aquela gente toda/ Perdido em ti/ Eu ando em roda/ É pau, é pedra/ É fim de linha/ É lenha, é fogo, é foda/ Fala, Penha/ Fala, Irajá/ Fala, Encantado, Bangu/ Fala, Realengo.../ Fala, Maré/ Fala, Madureira/ Fala, Meriti, Nova Iguaçu/ Fala, Paciência...

O advérbio “lá” com que Chico Buarque referencia as periferias do Rio de Janeiro alude à alteridade que ultimamente marca a relação do compositor com as “camadas populares”, mostrando as diversificadas práticas culturais contemporâneas – expressas no “samba”, “choro-canção”, “funk”, “rock”, “forró”, “pagode”, “rap”, “hip-hop”: “Fala, Penha/ Fala, Irajá/ Fala, Encantado, Bangu/ Fala, Realengo”. De acordo com o compositor:

Existe mesmo na canção a intenção de fazer cantar a periferia – ou antes, a periferia da periferia da periferia. O Brasil sempre ocupou uma posição periférica no mundo e o Rio, cada vez mais, está numa situação periférica em relação às decisões nacionais, ao poder, a São Paulo. O subúrbio do Rio é a periferia dessa cidade meio marginalizada e está literalmente fora do mapa.¹⁸

Também se percebe o procedimento de evocar as “comunidades” em compositores de “samba” e “pagode”:

“Antes aqueles morros não tinham nomes/ Foi pra lá o elemento home/ Fazendo barraco, batuque e festinha/ Nasceu *Mangueira, Salgueiro, São Carlos e Cachoeirinha/ Andaraí, Caixa d’Água, Congonha, Alemão e Borel/ Morro do Macaco e Vila Isabel*”, em “Aqueles morros”, de Bezerra da Silva e Pedro Butina, de 1994 (*apud* Oliveira e Marcier, 2004).

E de rap:

“Aqui tem mano de *Osasco, do Jardim D’Abril, Parelheiros, Mogi, Jardim Brasil, Bela Vista, Jardim Ângela, Heliópolis, Itapevi, Paraisópolis*”, em “Diário de um detento”, dos Racionais MC’s, de 1997.

Algumas práticas da diversificada cena musical contemporânea brasileira questionam interpretações que até pouco tempo gozavam de enorme legitimidade

¹⁸ Buarque, Chico. Entrevista a Fernando de Barros e Silva. *Folha de São Paulo*, 06/05/06. In: <http://chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>.

no imaginário sobre a “nação”, entre elas as que cantavam o Brasil como um país sem sérios conflitos entre raças e classes sociais (Herschmann, 1997:54). O ruir deste imaginário se relacionaria de certa forma, segundo Micael Herschmann, com a ascensão da cultura “funk” e “hip-hop” no Rio de Janeiro e em São Paulo, que promoveria uma sociabilidade capaz de oferecer à juventude novos modos de representação que estivessem ligados, cada vez mais, a expressões que contestassem o mito de que o “Brasil é uma nação diversa mas não-conflitual (idem, p. 56)”.¹⁹ As novas formas culturais vindas das “comunidades” refletiriam sua insatisfação com o ideal de “nação” expresso pelo samba e, a meu ver, com o termo MPB, que supostamente abarcaria a produção musical do país como um todo. George Yúdice afirma que o funk e o hip-hop estabeleceram novas formas de identidade desvinculadas das premissas do Brasil como uma nação sem diversidades conflitantes (Yúdice, 1997:27).

José Roberto Zan (2005) ressalta que a assimilação do *funk* e da *soul music* norte-americanos pelos artistas dos subúrbios do Rio de Janeiro na década de 70 identificou-se com a luta pela afirmação da etnia negra nos Estados Unidos, dando-lhe conotação política. Faz-se necessário observar, mais uma vez, a diferença em relação ao samba, que não simbolizaria papel contestador de aspectos hegemônicos da cultura nacional (Vianna, 2004). Assim como Yúdice (1997), Zan percebe um sentido de resistência cultural na opção das “camadas populares” pelo *funk* (Zan, 2005:188). No início da década de 1990, desenvolveu-se no Rio de Janeiro o mito de uma “cultura do medo e da violência” (Herschmann, 1997:54), relacionada imediatamente aos jovens “funkeiros” das periferias, cujas produções artísticas constituiriam um tipo de cultura “local” do carioca (Yúdice, 1997). Os discursos dos novos artistas – considerados a outra face de um “país libertário e malandro” ou “o lado podre do sistema”, conforme

¹⁹ Certa literatura sobre *rap*, hip-hop e funk no Brasil enfatiza estas culturas como uma negação crítica do mito da cordialidade brasileira ao afirmar a condição negra (Cf. Rocha, Domenich e Casseano, 2001 e Salles, 2002). Um ótimo exemplo deste tipo de atitude seria o grupo de *rap* Racionais MC’s e seu disco independente *Sobrevivendo no Inferno*, de 1997, que chegou a vender 1 milhão de cópias. Já existe, contudo, outra tradição entre grupos de *rap* e hip-hop no país, que privilegiaria a idéia de miscigenação e de hibridismo. O procedimento estético de cada uma das tendências é revelador de suas diferenças, sendo a primeira mais crua e visceral e a última mais variada, incorporando diversos ritmos à sua musicalidade, como samba, soul, rock e reggae. A figura exemplar neste caso seria Marcelo D2, cujo último disco, *Meu Samba é assim*, de 2006, mistura sonoridades e referências do hip-hop, soul, *rap*, samba e funk.

sugerem algumas letras de músicas que denunciam a violência do cotidiano, a repressão policial, a ineficiência do Estado, enfim, a situação conflituosa geral – rompiam, segundo George Yúdice, com idéias que privilegiavam o samba como meio de expressão das aspirações político-sociais dos “populares”, e ainda as que o celebravam como mantenedor da “identidade brasileira”:

Na transição para a democracia (cada vez mais distante) entre os anos 80 e 90, ficou evidente a inviabilidade da emancipação política e social por meio das práticas culturais formadoras de um “consenso”, que permite a distribuição da riqueza para as elites e de uma pobreza ainda maior para os segmentos subalternos [...] Hoje, o cenário cultural está em rápida transformação, refletindo a grande insatisfação com a nação [...] O colapso da identidade nacional brasileira ocorre tanto política como racial e culturalmente (Yúdice, 1997:26).

Tricia Rose (1997) interpreta o surgimento da cultura hip-hop na Nova York dos anos 70 como a “expressão cultural da diáspora africana” (Rose, 1997). Seria fenômeno emergente do caldo cultural das populações que viviam às margens da América urbana e pós-industrial, possibilitando a negociação da experiência da marginalização, ao se apoderar, transformando, do que foi considerado “lixo” pela indústria e cultura dominantes. Os artistas elaboraram um criativo material de “resistência”, partindo de poucos recursos e se apropriando de tecnologias consideradas avançadas.²⁰ A autora destaca que a cultura “hip-hop” iluminou as contradições do cenário público urbano, marcado por denso processo de “desindustrialização”, contestando os papéis sociais legados aos jovens subalternos no final do século XX. Segundo Tricia Rose,

[i]mportantes mudanças pós-industriais na economia, como o acesso à moradia, a demografia e as redes de comunicação, foram cruciais para a formação das condições que alimentaram a cultura híbrida e o teor sócio-político das canções e músicas de hip-hop (Rose, 1997:194).

O “hip-hop” seria fonte formadora de uma identidade alternativa, num contexto em que as instituições mais próximas de apoio teriam sido destruídas. A música, neste cenário, valorizaria um tipo de identidade social ancorada no

²⁰ Cf. Yúdice (1997), a respeito da resistência à cultura oficial e dominante promovida por jovens funkeiros da Zona Norte do Rio de Janeiro no início da década de 1990. A propósito, a descrição da cultura funk elaborada por este autor realça o caráter “ativo destes jovens na delimitação do próprio território, sempre em oposição à identidade cultural e nacional (Yúdice, 1997:44)”.

estabelecimento de grupos locais, com sistemas próprios de segurança, elaborando uma nova cultura, ligada à experiência “local”. Segundo o DJ Marlboro, por exemplo, um dos mais influentes “criadores” do “funk” no Rio de Janeiro desde a década de 80, os funkeiros buscariam “nas galeras – com nomes de morros e favelas, a pátria que não conhecem (*apud* Yúdice, 1997:36)”. No Brasil, estas novas musicalidades não se fecharam, entretanto, a informações culturais “estrangeiras” – tendo em vista a incorporação do “miami bass”, ritmo “americano”. No início do século XXI, enormes desigualdades sociais marcam as grandes cidades brasileiras, cujas camadas subalternas produzem um material artístico aberto, segundo Yúdice (1997), à “formas culturais transnacionais que confundem a cultura consensual (Yúdice, 1997:26)”. Micael Herschmann argumenta que um dos resultados da dinâmica cultural contemporânea seria

o fenômeno da fragmentação/pluralização que tem atingido não só o Brasil, mas de modo geral, a grande maioria dos países do Ocidente. Poder-se-ia afirmar que este fenômeno é resultado, em parte, da dinâmica do processo de modernização desencadeado pelo capitalismo transnacional, característico da era da globalização (que não só tem conduzido na direção de um processo de homogeneização mas também de fragmentação) e, em parte, da impossibilidade de realização das utopias modernas. Entretanto, esse cenário não parece implicar o ‘fim do social ou da política’ [...], mas a construção de um outro contexto em que as diferenças e os processos de homogeneização se encontram em negociação permanente (Herschmann, 1997:58).

José Roberto Zan (2005) analisa a formação da Banda Black Rio nos anos 1970 e os processos “híbridos” sofridos por alguns gêneros musicais “populares”. A emergência de novos movimentos identitários – associados, muitas vezes, à *black music* norte-americana, principalmente o *funk* e o *soul* – conferiu novos significados ao samba, visto tradicionalmente símbolo da brasilidade. O movimento *funk* no Brasil realizou fusões, desde seu instante inicial, segundo o autor, entre a “música popular brasileira” e gêneros internacionais, afirmando com isso a “universalidade da música” (Zan, 2005:194). Este aspecto foi percebido na produção tropicalista do final dos anos 1960. Zan, contudo, diferencia os experimentalismos propostos por Gilberto Gil, Caetano Veloso e companhia dos hibridismos elaborados pela BBR. De acordo com o autor, esses últimos foram desenvolvidos num momento em que a cultura de massa já havia se consolidado no país, sendo interpretados como resultado de uma lógica *internacional-popular*:

Sob o impacto da integração da sociedade brasileira a circuitos cada vez mais mundializados de bens simbólicos, emergiam novos segmentos sociais e novas identidades culturais. Contrariando o esforço do governo militar de reativar, até certo ponto, o sentimento nacionalista, a globalização provocava um certo arrefecimento dos processos de identificação com a cultura nacional e abria brechas para novas configurações culturais locais e regionais (Zan, 2005:195).

Produções musicais de hip-hop no Brasil acenaram para imagens conflituosas e fragmentadas do país. A novidade não está propriamente na concepção da “nação” desenvolvida por esta forma de “música popular”²¹, mas no lugar de onde parte o enunciado: não mais de uma *intelligentsia*, mas das próprias “camadas populares”, num discurso construído muitas vezes na primeira pessoa do singular, com forte componente de afirmação territorial, percebido pela valorização de suas “comunidades”. A consolidação do *rap*, do funk e do hip-hop nas práticas musicais contemporâneas elabora, assim, novos “desenhos mentais” do país. A letra de “Subúrbio” alude a esta novidade, acenando para “culturas” das “periferias”: “Dança o teu funk, o rock, forró, pagode/ Teu hip-hop/ Fala na língua do *rap*/ Fala no pé/ Dá uma idéia”.

Estas musicalidades atuais se diferenciam da Tropicália na medida em que seus artistas eventualmente se definem como “militantes” de seus locais de moradia, comprometendo-se com o ativismo político. Os músicos tropicalistas, no final dos anos 1960, numa postura mais anárquica, não pensavam estar representando o “povo”, relacionando-se, por sua vez, com os públicos da indústria de massa. Assim como o tropicalismo, estas novas sonoridades não buscariam critérios de “autenticidade” na compreensão das camadas populares, mesclando influências “locais” com estéticas *pop*.

Nas últimas décadas ganhou legitimidade o imperativo de “falar em nome próprio” das diferenças e especificidades. O potencial de transformação social estaria nas mãos das “minorias” situadas “no outro lado do capitalismo”, propondo várias “versões”, particulares e específicas, em vez de uma visão de mundo homogênea e totalizadora. Na interpretação de Octavio Paz (1984), tais movimentos exprimiram

²¹ Basta lembrarmos que as canções tropicalistas feitas no final dos anos 1960 expressaram um descontentamento com o entendimento de “nação” proposto pela MPB em meados daquela década, sugerindo novas formas de interação entre elementos locais e internacionais da cultura, ensejando assim um ideal de país conectado com o mundo, ao invés de buscarem uma totalidade brasileira.

particularismos humilhados durante o período de expansão do Ocidente, e por isso se converteram nos modelos da luta das minorias étnicas nos Estados Unidos e em outras partes. As revoltas do Terceiro Mundo e as rebeliões das minorias étnicas e nacionais nas sociedades industriais são a insurreição de particularismos oprimidos por outro particularismo travestido de universalidade: o capitalismo do Ocidente [...] Os movimentos contemporâneos [...] são afirmações da particularidade de cada grupo [...]. O marxismo prometeu um futuro no qual se dissolveriam todas as classes e particularidades em uma sociedade universal; hoje somos testemunhas de uma luta pelo reconhecimento imediato da realidade concreta e particular de cada um (Paz, 1984:195-196).

Benedict Anderson (2000) considera o final da década de 1960 um importante momento para discussão dos nacionalismos no mundo inteiro, em que vários escritos foram produzidos. De acordo com este autor, as “reverberações globais” do nacionalismo vivido na guerra dos Estados Unidos contra o Vietnã – transmitida mundialmente pela televisão – impulsionaram surtos nacionalistas em outras partes do planeta, como África, Ásia e Américas. Ele também chama a atenção para a ascensão de vários movimentos nos Estados Unidos que motivaram, por exemplo, o desenvolvimento de “comunidades supranacionais”, opostas aos Estados Nacionais – luta por direitos civis, que culminou num “nacionalismo negro que em pouco tempo cruzou as fronteiras nacionais (Anderson, 2000:13)”; movimento feminista de alcance global; movimento transcontinental pela emancipação dos homossexuais.

Tais eventos resultaram, acompanhando Anderson, na “crise iminente do hífen que, durante duzentos anos, uniu o Estado e a nação (2000:15)”, com o binômio Estado-nação, garantindo prosperidade e tranqüilidade aos seus membros que, em troca, eram supostamente obedientes e leais. Na interpretação de Otto Bauer, recuperada por Anderson, a nação exigia uma “solidariedade baseada em uma cultura abstrata superior (p.10)”. O desenvolvimento eletrônico e tecnológico dos países gerou novas formas de comunicação e trocas comerciais, incapazes de serem controladas pelos Estados. Isto ocorreu numa época em que os

sistemas de produção transnacionais se espalharam, enquanto o fordismo no velho estilo começou a dar lugar a sistemas de produção descentralizados, fora do país, e à criação de nichos de mercado sofisticados e flexíveis [...] O transporte barato e veloz possibilitou movimentações populacionais sem precedentes no mundo inteiro” (Anderson, 2000:15).²²

²² A interpretação de Anthony Giddens (1996) sobre o processo de globalização que se intensificaria nas décadas seguintes não é muito diferente: “eu a defino como *ação à distância*, e

Depois da Revolução Francesa, de acordo com Anderson, o nacionalismo tornou-se conceito globalmente compreendido (assim como “democracia”, “liberalismo”, “socialismo”), assimilado por milhões de pessoas que sacrificaram a vida por suas nações (Anderson, 2000). Em 1968 vigorou a noção de “nacionalidade portátil”, fruto da facilidade de locomoção entre os países. Com isso, a defesa dos cidadãos pelos interesses nacionais – estruturante da idéia de Estado-nação – perdeu enorme força. Não por acaso, a “música popular brasileira” de meados dos anos 60 (1964/65/66) foi marcada pela defesa do nacionalismo – conforme expus no primeiro capítulo – num contexto histórico que, conforme Anderson analisa, se relaciona à crença da “esquerda” de que o capitalismo podia ser substituído.

Destaco a crítica de Partha Chatterjee à tese de Benedict Anderson segundo a qual “a experiência histórica do nacionalismo na Europa Ocidental, nas Américas e na Rússia fornecera a todos os nacionalismos posteriores um conjunto de formas modulares (Chatterjee, 2000:229)” a serem seguidas. Partindo da premissa *andersoniana* das nações enquanto “comunidades imaginadas”, ou seja, existindo antes pela imaginação do que por determinadas condições sociológicas (língua, religião, raça), Chatterjee questiona o fato dos nacionalismos de outros lugares do mundo estarem necessariamente vinculados a certas formas “modulares” fornecidas pela Europa e Américas, “únicos verdadeiros sujeitos da história (2000:229)”. Isto acarretaria, de acordo com o autor, uma extensão da exploração colonialista, posto que as próprias formas de “resistência anticolonial” estariam subjugadas aos moldes “ocidentais”. Percebe-se vontade de “falar em nome próprio” no discurso “pós-colonialista”, ao invés de ter sua história contada por outros, a partir de modelos fornecidos pela cultura dominante.²³

relaciono sua intensificação nos últimos anos ao surgimento da comunicação global instântanea e ao transporte de massa (Giddens, 1996: 13; grifo meu)”. David Harvey (2005) também afirma que a passagem da década de 1960 para 1970 abrangeu a transição do modelo de produção fordista para a “acumulação flexível” (Harvey, 1989).

²³ Partha Chatterjee defende a noção de que os nacionalismos “anticoloniais” existem muito antes do confronto político com os “impérios”: “Se a nação é uma comunidade imaginada, então é nesse ponto que ela nasce. Nesse, que é seu campo verdadeiro e essencial, a nação já é soberana, mesmo quando o Estado está nas mãos do poder central. Os textos convencionais, em que a história do nacionalismo começa a partir da disputa pelo poder político, perdem de vista a dinâmica desse projeto histórico” (Chatterjee, 2000:231).

Santuza Naves (2004) afirma que os novos atores sociais e culturais das periferias brasileiras conferiram novos significados a conceitos legados pelo Iluminismo, particularmente os de “democracia” e “cidadania”, ao postularem formas alternativas de inserção na sociedade.²⁴ As novas práticas culturais – especialmente as vinculadas ao *rap* – negariam a categoria “Estado-nação” para pensar o país. Segundo a autora, ao aludirem discursiva e musicalmente à noção de “comunidade”, estas novas sonoridades promoveriam

um deslocamento do conceito de “nação”, substituindo o espaço geográfico que corresponde às suas fronteiras por um outro, cujo limite obedece a um corte transversal no planeta marcado pela trajetória do negro (Naves, 2004: 40).

A autora sublinha a variedade de influências que os atuais músicos brasileiros de *rap* possuem, dando margem a uma identidade musical que abrange do sambista de “morro” Candeia ao cantor de hip-hop norte-americano Snoopy Doggy Dog, passando por música africana, bossa-nova e canção *pop*. As temáticas seriam mais dos lugares e periferias onde vivem os artistas do que propriamente do país. A recorrência à noção de “comunidade” pelos *rappers* possibilitaria a formação de “modernidades alternativas”, que conciliariam os elementos locais de suas culturas com perspectivas universais. Assim, ao mesclar a valorização de condições minoritárias – negro, morador de “comunidade” – com informações da cultura globalizada, se relacionaria o “local” com o “internacional”, e não mais a “nação” com o mundo (Naves, 2004), como foi o caminho trilhado pela “MPB” consolidada no fim dos anos 60.

Marcelo Ridenti (2000) interpreta a compreensão das “camadas populares” como “povo”, em meados dos anos 1960, a partir do conceito de *romantismo revolucionário*. Ridenti lhe utiliza para pensar as questões do “engajamento” naquela década, em que se buscava recuperar o homem do “povo, cuja essência estaria no espírito do camponês e do migrante favelado a trabalhar nas cidades (Ridenti, 2000:25)”. Ao imaginar o “retrato do Brasil” através da música, a primeira geração da “MPB” idealizou uma “autenticidade” inerente ao “povo”. A hipótese de Marcos Napolitano (2001) é de que o tropicalismo, a partir de 67,

²⁴ Em estudo sobre consumo e cidadania, Néstor Garcia Canclini (2005) conclui que a insatisfação com o “sentido jurídico-político” de cidadania levou à valorização de uma “cidadania cultural, e também de uma cidadania racial, outra de gênero, outra ecológica, e assim podemos continuar despedaçando a cidadania em uma multiplicidade infinita de reivindicações (Canclini, 2005:37)”.

representou a transição de uma cultura política de base romântica – o nacional-popular – para uma cultura de consumo, em que o “popular” abrangia o público – considerado muitas vezes “cafona” – da indústria de massa no Brasil.

Néstor Garcia Canclini (2005) afirma que, desde meados dos anos 1990, vivemos definitivamente a passagem da afirmação “épica” das identidades populares e nacionais ao “reconhecimento dos conflitos e das negociações transnacionais na constituição das identidades (Canclini, 2005:195)”. De acordo com Canclini, “romantismo” e “nacionalismo” deixaram de ser bases ideológicas da conceitualização sobre a nacionalidade. Estas se constituiriam mais nos mercados econômicos e de bens simbólicos, construindo identidades pelo consumo de bens privados e dos meios de comunicação de massa, ao invés de serem configuradas por essências a-históricas:

As culturas nacionais pareciam sistemas razoáveis para preservar, dentro da homogeneidade industrial, certas diferenças e certo enraizamento territorial, que mais ou menos coincidiam com os espaços de produção e circulação de bens [...] Já não podemos considerar os membros de cada sociedade como elementos de uma única cultura homogênea, tendo portanto uma única identidade distinta e coerente. A transnacionalização da economia e dos símbolos tirou a verossemelhança desse modo de se legitimar a identidade (idem, p. 31 e 196).

José Antonio B. Fernandes Dias (2001) associa o processo de globalização à destruição de identidades tradicionais e, simultaneamente, à criação de novas diferenciações. O surgimento de redes e instituições “translocais”, segundo ele, reformulou as concepções sobre as identidades nacionais, que deixaram de ser pensadas através de uma suposta homogeneidade interna para serem vistas pelo que se tem chamado multiculturalidade. Neste contexto de “interpenetração de culturas, orlas, híbridos e fragmentos”, de acordo com Dias, os “antigos ‘primitivos’ isolados [da modernização capitalista] estão hoje localizados num tempo e num espaço que é contemporâneo do nosso (Dias, 2001:115)”.

4.3. Músicas de “autor” num mundo globalizado

O trabalho de Chico Buarque não costuma ser associado às práticas contemporâneas que marcam a “música popular brasileira” pela mistura de sonoridades “regionais” – baião, coco, afoxé, maracatu, violada, etc. – com

musicalidades de tendências “mundiais” – rock, pop, eletrônico, hip-hop. São vários os artistas que propõem o ecletismo destes gêneros. Marcelo D2, por exemplo, mescla frequentemente “batidas” e formas de cantar ligadas ao rap e ao hip-hop com harmonias de sambas antigos. No Prêmio Multishow de Música Brasileira de 2006, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, apresentou-se ao lado de Diogo Nogueira – cantor ligado ao samba, filho do compositor João Nogueira – e do grupo de “pagode” Fundo de Quintal. Outra figura seria Caetano Veloso que, sempre atento ao surgimento de novos conjuntos, participa, por exemplo, de projetos musicais da ong Afro-Reggae, no Rio de Janeiro, e pelo menos desde o LP *Velô*, de 1984, incorpora a forma *rap*, a exemplo de “Língua”, 11^a faixa do disco. No Cd *Noites do Norte*, de 2001, desenvolveu a estética hip-hop em “Zera a reza”, música de abertura do disco.²⁵

Em *Carioca*, contudo, observo o diálogo de Chico Buarque com alguns desses gêneros musicais – especialmente o hip-hop, o “manguebeat” e a “música eletrônica”. Privilegiando as maneiras pelas quais constantemente reconfiguram a compreensão de “música popular brasileira”, lembro que estes ritmos surgiram articulando-se com o mundo “globalizado. A “MPB”, em seu momento inicial nos anos 1960, representou o nacionalismo contra “interesses estrangeiros”. Trata-se agora de analisar o sentido que Chico Buarque lhe dá, relacionando a sua “música brasileira” com segmentos marcados por “hibridismos” musicais.

Segundo Hermano Vianna (*apud* Naves, Coelho e Bacal, 2006), não existiria nos dias de hoje um “acompanhamento crítico da música brasileira” como na década de 1960. Por um lado, isto se explicaria pela quantidade de fontes, discos lançados e sons misturados: quem conseguiria captar e apreender tudo? Por outro, Vianna atribui esta falta à prática mecânica de “notinhas” na imprensa que, impedindo a “sedimentação da informação”, também obstruiriam a chegada de novos artistas à cena musical. De toda forma, haveria atualmente uma re-significação dos termos “MPB”, “rock”, “pop”, etc., bem como uma nova idéia de “canção”, de música “pronta”.

²⁵ O 13º Prêmio *Multishow de Música Brasileira*, realizado em maio de 2006, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, foi um evento que consagrou a “diversidade” da “música brasileira”. A começar pelo próprio tema: “hip rock samba pop”, demonstrando o valor positivo que empregamos às “misturas”. A música *Tropicália*, de Caetano Veloso, foi interpretada pelo compositor ao lado de Zeca Pagodinho (representando o “pagode” e o “samba”), Andréas Kisser (guitarrista do Sepultura, banda de rock), Gabriel, o Pensador (rap, pop), Toni Garrido (pop, reggae) e Tico Santa Cruz (rock, pop).

Através das mixagens e *samplers*, as combinações sonoras tornaram-se praticamente infinitas. A “crise da canção”, sugerida por Chico Buarque (2004), diz respeito ao desenvolvimento de novas formas de composição, produção e execução, trazidas, por exemplo, pela chegada da música “eletrônica”, do *rap* e do hip-hop. Para Luiz Tatit (2006), em posição claramente contrária a de Chico,

um dos equívocos dos nossos dias é justamente dizer que a canção tende a acabar porque vem perdendo terreno para o rap! Equivale dizer que ela perde terreno para si própria, pois nada é mais radical como canção do que uma fala explícita que neutraliza as oscilações “românticas” da melodia e conserva a entoação crua, sua matéria prima. A existência do rap e outros gêneros atuais só confirma a vitalidade da canção (Tatit, 2006:55).

Chico Buarque (2006) ressaltou seu ideal em produzir músicas “novas” em *Carioca*:

Eu tenho impressão que não faço tudo sempre igual. São 12 músicas, 12 canções bem diferentes. Com tratamento orquestral diferente para cada uma. Cada uma é uma história à parte...²⁶

“Ode aos ratos”, parceria de Chico com Edu Lobo, tem arranjo de violão, guitarra, contrabaixo, piano, programação, percussões, flautas e rabeca. O ritmo é o baião. O artista inova ao introduzir em um trecho da canção a forma *rap* de cantar, lembrando uma embolada nordestina. Digo inovar porque o compositor não costuma ser identificado com a atual estética da periferia que remete ao hip-hop. Chico considera o *rap* a negação do formato musical que lhe é característico – a canção –, pelo fato de nele a percussão prevalecer sobre a harmonia e a melodia. Por isso, ao introduzir este novo elemento em sua composição, preferiu aproximá-lo da *embolada*, pois, segundo ele, enquanto o *rap* se relacionaria à música comercial, esta se remeteria a Jackson do Pandeiro e ao Nordeste, enaltecendo a “melodia, [...] o ritmo dos fraseados, as rimas internas, as aliterações” (*Folha de São Paulo*, 06/05/2006 e *Trip*, abril/2006).

A programação utilizada no arranjo é um recurso musical geralmente aproveitado por artistas de “música eletrônica”. Tatiana Bacal (2003) identificou nas práticas recentes de DJs, produtores e compositores brasileiros, a mistura de

²⁶ Buarque, Chico. Entrevista à Revista Trip, abril de 2006. In: <http://chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>.

sons eletrônicos com ritmos considerados “autenticamente” brasileiros, por exemplo o samba e a bossa-nova. Tais procedimentos transformariam o sentido da “música popular brasileira”, na medida em que valorizariam mais os sons e timbres do que as letras. Polarização que Wisnik (1999) identificou entre “a música que convida à ‘dança do intelecto’ e a música que se limita à ‘dança hipnótica dos quadris’ (Wisnik, 1999:209)”. Além disso, a produção dos compositores de “música eletrônica” contaria com as “facilidades” da comunicação moderna, conectando-a com músicos de outras partes do mundo.

O uso dos *samplers* sobre canções de artistas já consagrados (como Chico Buarque, Jorge Ben, Tom Jobim, entre outros) renovaria o ânimo da “MPB” para as novas gerações. Entretanto, como percebe Bacal (2003), a “liquidificação da música gera uma crise para a ‘função-autor’” (Bacal, 2003:68) do compositor popular. A autora (2003) diferenciou o que seria a música eletrônica no Brasil e a “música eletrônica brasileira”. A primeira se desenvolveria por um grupo atento às referências americanas e européias, os “puristas” ou “universalistas”. Representando a última corrente, os “brasileiristas” privilegiariam as misturas com os sons considerados tipicamente “brasileiros”. Esta oposição torna-se interessante para os objetivos deste trabalho por revelar uma inversão percebida por Bacal: se nos anos 1960, quando foi “inventada” a sigla MPB, os artistas buscavam nas manifestações “populares” os elementos “autênticos” da música “brasileira”, nos dias atuais alguns músicos relacionariam o ideal de “pureza” à música eletrônica mais internacionalista. Está-se discutindo, conforme sublinhou a autora, a idéia de que algo autenticamente “novo” e “brasileiro” pudesse eventualmente surgir.

A alusão ao Nordeste feita anteriormente sugere novas interpretações daquelas produzidas pela corrente nacional-popular na música dos anos 1960, à qual Chico é referido. Como vimos, o uso do material sonoro nordestino pela primeira geração da MPB privilegiou a “autenticidade” inerente ao “povo”. Daí a preferência pelo violão e elementos de percussão em vez do uso de instrumentos elétricos, identificados à modernização capitalista. Em “Ode aos ratos”, chama a atenção o uso das guitarras e das programações conciliado ao violão e à rabeca. Esta nova forma de expressar musicalmente o Nordeste remete, por sua vez, ao movimento mangubeat, formado no Recife nos anos 1990.

Insatisfeitos com a produção *pop* brasileira, alguns músicos (Chico Science, Fred Zero Quatro, Otto, Jorge Du Peixe, entre outros) aproveitaram o incremento da internet no Brasil para atualizarem as informações da música *pop* internacional (Calazans, 2006). Definido por seu caráter antropofágico à maneira de Oswald de Andrade, a cena mangue produziu “encontros surpreendentes”, relacionando certa tradição “local” com o cenário internacional de “música popular”, conectando assim a criatividade do Recife com os circuitos mundiais. Rejane Calazans (2006) atenta para o diálogo estabelecido pelos “mangueboys” com as mais diferentes musicalidades, não se restringindo ao elemento local da cultura. Segundo a autora,

as práticas musicais contemporâneas articulam-se com a herança musical e os processos de mudança histórica que ocorrem na cultura musical internacional são absorvidos pelas práticas musicais da ‘cena’. Esses processos internacionais de mudança se configuram como uma base significativa na forma como as práticas musicais se manifestam no nível local da ‘cena’ [...] o local atua no interior da lógica da globalização. Dessa forma, mesmo sendo uma articulação local, o Mangue não está, de forma alguma, desconectado do global (Calazans, 2006:6 e 17).

Calazans atribui à “velocidade” do mundo contemporâneo as diversas influências do manguebeat, identificando no caráter cosmopolita do movimento a relação entre “mistura” e fragmentação. Penso que neste contexto, manguebeat e hip-hop podem ser interpretados pelo vínculo estabelecido com manifestações culturais *pop* e *tradicionais*. Bem como o tropicalismo, estas novas sonoridades não buscariam critérios de “autenticidade” na compreensão das camadas populares, mesclando influências “locais” com estéticas *pop*.²⁷ Segundo a autora (2006), no manguebeat a tradição não é petrificada, já que incorporada ao cotidiano – procedimento que a alia à modernidade e legitima as misturas das influências. Santuza Naves (2004) não identifica nas práticas de alguns *rappers* o compromisso com a inovação constante, como o assumido pelas vanguardas históricas, cujos protagonistas ela aproxima da figura do “engenheiro”, contraposto por Claude Lévi-Strauss (1970) ao *bricoleur*. Os *rappers* tenderiam, desta forma, – ao contrário do “engenheiro”, que visa a criação de uma forma a

²⁷ Noto que alguns destes artistas negam, no entanto, a influência tropicalista. Recente matéria do jornal *O Globo* (06/08/2007) lembra, por exemplo, que Marcelo D2, comumente associado como suposto herdeiro do movimento, recusa a filiação, dizendo-se formado pelo “samba” e não pela “MPB” (referindo-se, entre outros, aos tropicalistas). Jorge Du Peixe, vocalista da Nação Zumbi, sustenta que o grupo nunca se baseou na Tropicália para mesclar rock, hip-hop e maracatu: “Desde o início, vêm a Nação como sendo uma espécie de conseqüência daquilo, mas nunca bebemos dessa fonte”. *O Globo*, Segundo Caderno, “Geléia Geral”, 06/08/2007. pp. 2.

partir do nada – a desenvolver a atitude do *bricoleur*, ao adotarem o procedimento de “recriar e atualizar estrategicamente determinadas tradições (Naves, 2004: 43)”. Naves observa que alguns estudos antropológicos associam o *rapper* à imagem do *bricoleur* (Naves, 2004) – tal como foi pensada por Lévi-Strauss (1970) –, associando o *rap* à colagem.²⁸

Caetano Veloso, em entrevista para Jornal *O Globo* em 2006, considerou o Cd *Carioca* “hermético”, identificando-o com a sonoridade de Guinga. Carlos Althier de Souza Lemos Escobar, o Guinga, compositor e violonista, nasceu em 1950 num bairro do subúrbio do Rio de Janeiro. Seu último disco, *Casa de Villa*, de 2007, é explícita homenagem a Heitor Villa-Lobos. Antonio Carlos Miguel, em crítica publicada no mesmo jornal, qualificou o artista como o “último moicano da MPB”. Seu disco foi descrito como um “caldeirão de referências” – de Garoto a Baden Powell, de Igor Stravinski a Tom Jobim –, quebrando assim “qualquer barreira entre músicas clássica e popular”.²⁹ Atentei-me à sua concepção de uma “obra original, cheia de novas soluções”, definição que remonta à compreensão de “autor”, de alguém que está sempre criando algo “novo”. Embora Guinga dialogue com certas tradições (Villa-Lobos, Pixinguinha, Radamès Gnattali, Tom Jobim), suas criações sempre seriam, segundo Antonio Carlos Miguel, “músicas originais, plenas de novas idéias e bem arquitetadas soluções. Diversificado ritmicamente, [o disco] inclui também samba, choro, jongo, valsa”.

Chico Buarque também orienta seu trabalho pelo critério da “nova invenção”, que não se deixa determinar pela “velocidade” cotidiana. Para a revista *Trip* (2006), o compositor comentou sua busca pela “originalidade”, que demandaria seu próprio tempo:

Você já seguiu muitos caminhos e quer fazer o que não fez ainda. Você começa a desconfiar quando tudo parece fácil, tem de abrir o olho. Não é uma esterilidade, mas uma vontade de procurar um caminho novo, original e, portanto, mais difícil. Você

²⁸ O *bricoleur* é caracterizado por Lévi-Strauss (1970) basicamente pelo fato de lidar com elementos fragmentados de obras já desenvolvidas, enquanto a figura do engenheiro demandaria a criação de matéria-prima e objetos específicos para realização do seu trabalho.

²⁹ Lembro que José Miguel Wisnik (1999) considera que “nunca foi tão fluida a passagem entre músicas ‘eruditas’ e ‘populares’ [...] A faixa de onda dos mais diversos repertórios se contaminam e se interferem, levadas pela aceleração geral do trânsito das mercadorias e pelo traço polimorfo da sua base social e cultural: as músicas da Europa e da África se fundindo sobre as Américas. Esse processo bate e volta sobre o conjunto através de misturas intuitivas e desenvolvimentos reflexivos. Processos elementares são convertidos em processos de alta densidade que são convertidos em processos elementares (Wisnik, 1999:210)”.

sempre pode descobrir coisas novas. Depois há um trabalho de depuramento que você começa a curtir mesmo [...] Então cada canção leva um bocado de tempo para nascer, outro tanto para terminar e outro para burilar e chegar à forma final.³⁰

A busca desses dois compositores por obras “novas” os diferencia de artistas ligados ao *rap* e ao *manguebeat*, cujas práticas musicais se relacionam à fragmentação da “velocidade” do mundo moderno e à figura do *bricoleur*. A maneira como Chico trabalha sua obra nos leva a pensar na figura do “autor” que, desenvolvido no mundo moderno (e ocidental, como afirmam os analistas do assunto), teria como encargo a criação de obras “originais” (Lévi-Strauss, 1970). Seu disco foi descrito por críticos e músicos como “estranho” e “hermético”. Mas, pelo que indicam os números da turnê, o público não se afastou, lotando todas suas apresentações no Brasil e no exterior. Aliando popularidade e “sofisticação” musical numa época em que prevalecem reciclagens de materiais sonoros já existentes, sua obra mais recente ainda nos permite vislumbrar os papéis desempenhados pelas “camadas populares” na construção de suas identidades: não seguindo uma lógica de comentário do país, optam por relacionar suas “comunidades” – e não a “nação” – com o mundo.

O cenário cultural contemporâneo abarca vozes periféricas que antes não se ouviam. Estes novos segmentos geralmente não privilegiam a acuidade formal, que nos anos 60 orientou o trabalho de vários artistas de “MPB”. Adotam, ao contrário, o procedimento de “recriação” ou “colagem” de matérias já existentes. Além desta, outra diferença fundamental entre as novas musicalidades aqui mencionadas e a “música popular” dos anos 60 no Brasil tanto está no lugar de onde partem os discursos – não mais centralizados em torno de artistas “nacionais”, representantes de uma *intelligentsia* –, quanto em seus conteúdos, sem privilegiar mais a discussão da “nação brasileira”.

³⁰ BUARQUE, Chico. Entrevista à Revista *Trip*, abril de 2006. In: <http://chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>.