

“Hoje correndo atrás do amanhã e depois” – Anotações sobre as músicas brasileiras que giram pelo mundo. *

Frederico Oliveira Coelho

*“Uma nova revelação, você sempre soube, mas ainda não
tinha compreendido. Uma nova humanização, a nova
geração, passando de mono pra estéreo, em vários tons – é
sério.”*

B Negão e os Seletores de Frequência, Nova Visão

I – Procurando abrigo

Em um apartamento térreo de Manhattan, East Village, na Avenida A, esquina com a legendaria rua Saint Marks Place, conheço Skiz Fernando. As idéias e perguntas que escrevo a seguir nasceram desse encontro.

Skiz é um dj, produtor, jornalista, escritor e cineasta americano de 38 anos. Nosso encontro ocorreu porque, vindo para a cidade, trouxe para ele o novo trabalho musical de um grupo de amigos do Rio de Janeiro – o Digitaldubs Sound System e seu disco *Brasil Riddins volume um, reggae da raiz até as folhas*. Os músicos do grupo (ou coletivo) e Skiz se conheceram durante duas estadas do americano no Rio de Janeiro em 2005. A intenção era que Skiz ajudasse informalmente na divulgação do trabalho – uma compilação de diferentes estilos de reggae com cantores como o *raggaman* Jimmy Luv e o funkeiro Mr. Catra – em Nova York e nos Estados Unidos. Sabiam que ele poderia fazer, de alguma forma, seu som “circular”.

Em nossa primeira conversa em sua casa, o assunto foi basicamente sobre as culturas musicais das nossas cidades – Rio e Nova York – e como ele tinha ficado impressionado com a força da cena musical carioca e brasileira por extensão. Diz que viu, em pouco tempo, uma série de shows, ouviu uma série de canções e gravações, conheceu uma série de bandas e coletivos, visitou estúdios caseiros e/ou independentes, freqüentou festas e comprou inúmeros discos.

Dono de um selo chamado Wordsound, Skiz lançou no mercado americano em 2006 (após suas viagens) a coletânea intitulada *Made in Brasil*. Nessa coletânea, algumas dessas bandas, compositores, músicos e coletivos que ele conheceu pessoalmente estão presentes. São nomes novos ao lado de alguns já conhecidos como MPC, B Negão e os Seletores de Frequência, Sonar Calibrado, Mamelô Sound System, Ramos, Quinto Andar e Domenico + 2. Vale destacar que os gêneros musicais escolhidos para representar a música *made in Brasil* – dub, drum and bass,

* Este texto só foi possível a partir de algumas colaborações: Skiz, Scotty Hard e Maga Bo com suas respostas para tantas perguntas, Joca Vidal pela força inicial, Mauro Gaspar Filho pela troca permanente de idéias musicais e comentários sobre a escrita, Ana Maria Ochoa pela biblioteca e o abrigo e Nana Vaz de Castro pela revisão final. Dedicado à banda Nação Zumbi.

rap, funk e experiências eletrônicas em geral – são produzidos e consumidos no mundo inteiro e, de certa forma, descolados do lugar-comum quando se pensa em uma música “brasileira”.

A capa da coletânea, segundo Skiz inspirada na clássica capa do disco *Índia*, de Gal Costa, traz a foto frontal de uma tanga. Na contracapa, uma foto da bandeira do Brasil sob um céu azul. Apesar desses dois lugares-comuns de símbolos brasileiros diluídos no imaginário internacional (a mulher de tanga e o verde-amarelo), ao longo da nossa conversa fica claro que Skiz não é um produtor/ouvinte que trabalha com a nossa música a partir de um ideal ligado ao exótico, característica que surge com frequência quando alguns estrangeiros consomem cultura *made in Brasil*.

Em uma segunda visita, já pensando nas idéias que escrevo neste ensaio, tivemos mais uma conversa, dessa vez direcionada para sua relação com a música brasileira. Skiz me disse que sua formação musical foi ampla, diversificada e em grande parte muito influenciada por seus irmãos mais velhos. Nesse cardápio variado de influências ele consumiu, entre funks, dubs, jazz e rap, a música brasileira que era lançada no exterior, como a bossa nova, o samba e alguns grandes nomes da MPB. Disse que não tinha o hábito de comprar esses discos, mas estava sempre atento ao que chegava até ele.

No decorrer da conversa Skiz confessa que, antes de ir ao Brasil, alguns estereótipos ainda ecoavam nas suas expectativas. Tais expectativas, presentes em diversos textos que analisam a relação entre o consumidor norte-americano e europeu com o mercado musical batizado de world music ou world beat, eram permeadas de corpos sensuais, florestas, ritmos dançantes, instrumentos de percussão e cenários paradisíacos. A viagem ao Rio, porém, inverte por completo essa equação idílica.

Dois textos de divulgação da coletânea *Made in Brasil* foram escritos por ele em certo tom provocativo e estão presentes no sítio eletrônico do selo e na contracapa do disco. Nesses textos, é possível perceber a transição do turista para o pesquisador de sons a partir de seu contato com a música local. Skiz afirma que “como muitos outros, fui atraído pela mística e me apaixonei pela realidade”. Os símbolos dessa mística são descritos através da caipirinha, dos chinelos, da praia, da floresta e do açaí. Em contraste com eles, porém, o autor apresenta uma cena musical “em explosão”, cuja produtividade “jorra das ruas como um hidrante aberto no Brooklyn”. Em vez de encontrar uma *tradição* na música local, é o *novo* que fisga seus ouvidos. Skiz lembra o compromisso de seu selo com a busca pela inovação musical ao redor do mundo e avisa ao ouvinte: “se você colocar seu ouvido na terra em busca do que está à frente, bem vindo ao futuro”.

As conversas informais com alguém ao mesmo tempo envolvido e distante do cenário musical brasileiro, como Skiz, me serviram como motor para pensar uma série de questões relacionadas à força e à penetração que a nova música brasileira detém atualmente entre consumidores internacionais, produtores e estudiosos do tema em geral. E quando escrevo aqui sobre essa “nova música brasileira”, eu estou me referindo a uma movimentação que reúne músicos, bandas, coletivos, compositores, cantores, gravadoras e críticos que estão produzindo, com trocas constantes entre as partes, uma série de trabalhos aparentemente sem conexão, porém com fortes laços nos seus *modi operandis* e na formação de um circuito alternativo de circulação e consumo. São nomes ativos há alguns anos no cenário musical brasileiro, divulgando intensamente uma música aberta, inovadora, feita em diálogo com diversas influências locais e universais. Uma música, enfim, que mesmo sem ainda estar “falando alto” fez Skiz ouvir “o futuro”.

A partir de nossas conversas sobre essa nova música brasileira, Skiz abriu janelas para outros nomes do mercado musical de Nova York ou de outras partes dos Estados Unidos que trabalham ou já trabalharam recentemente com músicos brasileiros. São em geral produtores, compositores ou ouvintes que passaram a respeitar esse cenário pela sua atualidade, qualidade e diversidade, e não pelo seu caráter de “fonte de pesquisa” ou “vanguarda fora de época”. Skiz

me deu o exemplo dos últimos trabalhos de dois dos seus parceiros ocasionais, Scotty Hard e Maga Bo.

Produtor de grandes nomes do cenário pop e do underground internacional, o canadense baseado em Nova York Scotty Hard mixou e produziu recentemente discos de bandas como Mamelo Sound System, Cordel do Fogo Encantado, União Black e os dois últimos trabalhos da Nação Zumbi – sem dúvida uma das bandas mais conceituadas no atual cenário musical brasileiro, pela sua inegável qualidade estética e inovação sonora (o disco produzido por Scotty chama-se, não à toa, *Futura*). Sua relação com a música brasileira se deu não a partir de uma audição afetiva, como Skiz, mas através do seu trabalho, das viagens e das parcerias com os músicos que ele foi conhecendo no país, principalmente os integrantes da Nação Zumbi. Atualmente, Scotty mantém contatos permanentes com essa cena musical brasileira por meio da amizade com produtores como Kassin (do selo Ping Pong) e o coletivo paulista do Instituto. Para ele, a palavra que define essa nova safra e o (que ele considera) melhor já feito na história musical brasileira é uma só: *inovação*.

Já o trabalho de Maga Bo, americano, de Seattle, seguiu um terceiro percurso. Dj, produtor e instrumentista, Bo entrou em contato com a música brasileira desde jovem. Como quase todos os músicos americanos dessa geração, as primeiras audições foram através de discos de Sérgio Mendes presentes na coleção dos pais. É interessante a afirmação do próprio músico de que seus pais não eram fãs de música brasileira e nem mesmo de música em geral. Ele sugere que esse tipo de contato inicial, através de um disco de pop music que, por acaso, era de música brasileira, fez alguma diferença em sua relação com essa música. Já trabalhando em estúdios, em 1995 compra a coletânea *Samba*, editada por David Byrne (outro músico que se dedicou a divulgar a música brasileira no exterior através de seu selo Luaka Bop). A fim de aprofundar e ampliar seu conhecimento no tema, aproxima-se de músicos brasileiros sediados em sua cidade, e acaba conhecendo Jovino Santos Neto, durante anos pianista da banda de Hermeto Pascoal. Em 1999, viaja ao Rio de Janeiro, passa a morar na cidade e a trabalhar com a cena musical local. Há sete anos no Brasil (mas viajando constantemente para diferentes países atrás de outras músicas), Maga Bo associou seu gosto pela música popular brasileira à investigação dos novos sons eletrônicos e tecnologias de gravação, produzindo e tocando com uma série de novos músicos como Marechal, B Negão, Black Alien, Patife, Mr. Catra, Marcos Suzano, entre outros.

Vale ressaltar que, talvez pela sua relação mais orgânica com o mercado musical brasileiro, suas opiniões trazem uma visão um pouco mais crítica desse processo que tento aqui destacar. Respondendo a algumas perguntas que faço, ele me lembra que o nosso meio musical (mercado e consumo) ainda é avesso a novos estilos e experimentações e que o exótico ainda é o primeiro sentimento quando se pensa no Brasil fora do país. Apesar disso, a alta capacidade de “filtrar” diferentes materiais sonoros e a habilidade de seus músicos e produtores fazem com que Maga Bo afirme que “o futuro da música está sendo criado” e que o Brasil faz parte desse processo.

Nos breves relatos sobre essas trajetórias – de Skiz Fernando, Scotty Hard e Maga Bo – são possíveis detectar mais semelhanças do que diferenças. Elas são boas amostras para entendermos algumas novas formas de se consumir e trabalhar com a música brasileira passada e atual. Mesmo com suas especificidades – Skiz descobre pela sua audição e contato pessoal alguns trabalhos locais e lança uma coletânea apresentando novos grupos e músicos, Scotty tem um contato profissional com algumas bandas vinculadas aos seus trabalhos como produtor de sucesso e Bo cria uma relação orgânica com a música brasileira em seu cotidiano – os três têm em comum o investimento no caráter inovador e aberto dessa música. Os três passaram a trabalhar com a música brasileira não necessariamente pelo que ela apresentou como referência nostálgica ou oportunismo mercadológico, mas sim pelo que ela representa como espaço de possibilidade criativa universal e qualidade estética. Não à toa, as palavras usadas por eles para definir esse momento da nossa música foram *futuro* e *inovação*.

A essa altura do texto, vale a pena ressaltar como antídoto que não se trata aqui de valorizar novas bandas e novos músicos em detrimento dos outros gêneros musicais brasileiros. Muito menos de registrar de forma meramente deslumbrada ou “colonizada” o destaque e a importância que alguns nomes do mercado independente internacional estão dando à música brasileira atual. Ao contrário. O que estou propondo é encararmos essas experiências como indicadores para se pensar uma mudança evidente na forma como a música brasileira se relacionou ao longo de sua história e se relaciona até hoje com o resto do mundo. Skiz, Scotty e Bo são três exemplos entre muitos outros produtores e músicos estrangeiros com trabalhos respeitados (como o já falecido Suba, Mario Caldato, Mad Professor, Diplo ou Victor Rice) que passaram a participar ativamente de um certo mercado musical brasileiro. Geralmente, estão envolvidos em projetos cujos estilos e possibilidades são variados e cruzados, indo do pop ao underground, do dub ao rock, do rap ao drum and bass.

Eles são parte integrante de uma leva cada vez maior de admiradores e interessados nos caminhos e desdobramentos dessa nova movimentação que acontece hoje nas cenas musicais de diferentes partes do país. Para muitos, uma movimentação invisível cujas alianças, parcerias e atividades são desconhecidas da maioria da população. Para os seus participantes, uma movimentação cuja expansão dentro e fora do território nacional é cada vez mais evidente, mesmo que subterrânea. Suas músicas, quase sempre despercebidas do grande público, conquistam cada vez mais fronteiras e posições em diversos *fronts* ao redor do mundo de forma consistente e, creio eu, irreversível. Ao reinventarem os padrões clássicos da MPB que todos conhecemos, fazem com que a música brasileira não pare de se expandir entre novas gerações, renovando públicos e despertando o interesse de diferentes segmentos da mídia e do mercado fonográfico internacional.

Para que fique explícito o que digo aqui quando uso o termo MPB ao longo do texto, vale a pena uma breve definição. A tão falada e já bem estudada *Música Popular Brasileira*, cujas iniciais deram origem à famosa sigla, pode ser entendida a partir de seu recorte especificamente histórico, isto é: o estilo musical que nasceu durante os anos 60, a partir dos desdobramentos da bossa nova e da canção engajada, cujas temáticas políticas e a alta qualidade técnica do repertório foram desenvolvidas a partir dos festivais da canção, dos programas musicais da TV Record e dos grupos e espetáculos teatrais como *Opinião* (1964) e Teatro de Arena. Utilizando uma idéia da antropóloga Santuza Naves, a MPB se inventa enquanto uma *canção crítica* com capacidade auto-reflexiva de, ao mesmo tempo, se posicionar frente a uma tradição da cultura brasileira e inserir novas temáticas e formas de pensar o próprio ofício do músico nessa tradição.

De forma ligeira e esquemática, podemos dizer que a MPB, nessa definição, sempre dialogou criticamente com outras áreas da cultura brasileira (moderna e/ou popular) e participou ativamente na formação de uma “identidade nacional”. Esse foi um processo constituído desde o Modernismo brasileiro, a partir da relação de diferentes personagens: intelectuais engajados na reflexão sobre o país; polemistas e críticos ligados às vanguardas internacionais; folcloristas que pesquisavam e demarcavam as tradições populares dessa identidade; e músicos comprometidos com ações explícitas do Estado na construção desse ideário nacional. Esses elementos, por fim, resultaram na concepção de uma música brasileira cuja dinâmica é indissociável de uma nacionalidade e de uma tradição ou, em outras palavras, de uma “cultura nacional”. Até hoje, em polêmicas sobre a música brasileira, esse arranjo vem à tona quando invocam as “raízes” de nossa cultura.

A reivindicação dessa *nacionalidade* e dessa *tradição* norteou o debate sobre música popular no Brasil em diversos momentos da história e serviu como munição constante para o combate ao *novo*: desde os comentários do crítico Cruz Cordeiro contra o uso do saxofone no choro por parte de Pixinguinha na década de 30, até a crítica radical de José Ramos Tinhorão contra a deturpação da “verdadeira” música brasileira a partir das incorporações do cool jazz por parte da bossa nova; desde a acusação da crítica sobre Carmen Miranda ter ficado “americanizada” com sua ida aos Estados Unidos até o episódio da “marcha contra a guitarra

elétrica” e os ataques abertos por parte dos músicos ditos de esquerda contra a “alienação” e o “comercialismo” da Jovem Guarda e do Tropicalismo.

Assim, a idéia de MPB ficou marcada por um paradigma em que a música soma os conceitos de *tradição* (popular) e de *nação* (brasileira). O “popular” da sua sigla diz respeito tanto à idéia de fazer parte da “cultura de um povo” quanto ao fato de ser um sucesso de vendas consumido pelas massas, como podemos entender hoje em dia. Apesar disso, nem sempre a música que atinge sucesso de vendas é considerada MPB por parte da crítica especializada (como no caso da música sertaneja ou da axé music baiana). Nesse sentido restrito porém corrente do termo, fazer MPB é dialogar com toda uma herança musical – do samba, do frevo, do forró, do coco, da embolada, do xote, do maracatu, do choro – e histórica – seu povo, sua cultura, suas paisagens, seu território, sua língua e suas demandas políticas e sociais.

Esses parâmetros foram alterados ao longo dos anos. Os rígidos limites para se produzir música no Brasil passaram aos poucos por um processo de desconstrução e reconstrução, posto em prática por diversos músicos que, sem negarem de todo a carga simbólica – e mercadológica – da MPB, passaram a reinventar as possibilidades de se fazer música no Brasil. Idéias como “local” e “nacional” passam paulatinamente a conviver com a de “global” e a tradição do passado passa a dar lugar ao desejo de contemporaneidade e inovação, sem a obrigação de eterna referência a “heranças” ou “raízes”. Assim, gêneros que antes nunca poderiam fazer parte do arcabouço da Música Popular Brasileira passam a integrá-lo, em um processo saudável de expansão e renovação. Rock, soul, reggae (e suas vertentes mais experimentais como o dub), funk, rap, música eletrônica em geral (house, electro, drum and bass), punk-rock e outros gêneros híbridos são hoje reivindicados pelas novas gerações como matrizes criativas tão legítimas quanto o samba, o choro, o maracatu ou a embolada. Em certos momentos, esses dois universos funcionam juntos, em bricolagens e invenções originais que renovaram radicalmente o tecido musical e cultural do país.

É importante ressaltar que o ponto discutido neste ensaio não é simplesmente o suposto “fim da MPB” ou a penetração e circulação da música brasileira no mercado exterior, mas sim a forma como esses processos de mudança estão ocorrendo atualmente. Temos hoje em dia diversos casos de consumo maciço de nossa música no exterior: o sucesso estrondoso e produtivo da bossa nova e do choro no Japão, o sólido circuito internacional de apresentações e boas críticas dos nossos músicos de jazz e instrumentistas como os irmãos Assad, Aírto Moreira, Eumir Deodato, Naná Vasconcelos, Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal ou o investimento estratégico de gravadoras ao adaptarem os sucessos de músicos populares para outras línguas (o espanhol, geralmente) em busca de novos públicos – por exemplo, Alexandre Pires, Roberto Carlos, Sandy e Junior, Carlinhos Brown, Leonardo. Minha meta aqui é destacar outra forma de consumo e circulação de uma música brasileira cujo atrativo é a capacidade autônoma de dialogar com as novas tendências e inovações estéticas do cenário musical internacional, sem precisar de siglas definidoras, nichos específicos ou adaptações a mercados locais para conquistar seu público.

Ao falar sobre essa movimentação musical de nomes pouco conhecidos do grande público, sei que corro o risco de privilegiar um recorte demasiado restrito, vinculado principalmente a um universo mundializado de uma determinada geração cultural cujos participantes estão relacionados a elementos como a tecnologia, a inovação estética através dos meios digitais, a constituição de um mercado musical independente através da internet e possibilidades afins. Vale lembrar, porém, que a capacidade de adaptar para o agora o espírito contestador e criativo das vanguardas e a energia produtiva do lema punk “faça você mesmo” transformou essa geração em agentes irradiadores que atualmente definem tendências de mercados, estimulam novas formas de comportamento e dão as diretrizes de conglomerados multimilionários de empresas de mídia e internet interligadas ao redor do planeta. Mesmo que os trabalhos de seus participantes não sejam consumidos de forma ampla, eles atuam nos rumos da relação entre a música e a cultura brasileira com o resto do mundo.

II – Memorando

Ao longo do século XX, a relação entre a música brasileira e o mercado exterior seguiu formas diversas até chegar ao momento atual. A mais óbvia e a primeira que muitos abordam ao tratar o tema é a idéia de *inspiração* (ou *influência*) de outras musicalidades na formação do cancionário nacional. Essa frente de relação sempre existiu e sempre existirá. Para isso, basta que músicos estejam abertos ao universo musical ao seu redor. Lembro aqui obras que tiveram forte influência da música americana, como as de Pixinguinha, Ary Barroso, Tom Jobim, João Gilberto, Johnny Alf etc. Seguindo essa linha de raciocínio, deveria me remeter ao “princípio fundador” da nossa (e de qualquer outra) musicalidade, desde seus primórdios permeada pela influência colonial e africana, com jongos e valsas, com lundus e xotes, com umbigadas, mazurcas e polcas. A idéia, porém, não é buscar origens, mas sim demonstrar que os gêneros musicais produzidos hoje em dia no país tanto são influenciados quanto influenciam outros gêneros ao redor do mundo.

Outra forma de internacionalização da música brasileira acompanhou um processo comum no século XX em diversos países. Através de incentivos públicos e políticas nacionais de divulgação de seus “valores culturais”, governos – autoritários ou democráticos – “inventaram suas tradições” (para lançar mão da célebre expressão de Eric Hobsbawn) com o auxílio luxuoso das suas manifestações musicais locais. O período mais agudo e representativo desse processo em nossa história foi sem dúvida o Estado Novo de Getúlio Vargas (1937-1945), cujo símbolo máximo foi a cantora Carmen Miranda. Sua trajetória vinculada aos filmes “brasileiros” de Hollywood fez de sua imagem carro-chefe da “política de boa vizinhança” norte-americana durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). No Brasil, seus sucessos já tinham revelado ou construído a fama de alguns dos maiores compositores de sua geração como Assis Valente, Ary Barroso, Lamartine Babo e tantos outros. Em sua carreira internacional, Carmen tornou-se por anos (e até hoje por certo) a imagem da cultura brasileira no mundo. Ela foi não só nossa representante musical – levando o samba e seus compositores para o mercado de Hollywood – como também nossa representante na divulgação de certos estereótipos que permanecem no imaginário mundial quando se fala sobre o Brasil: a baiana de turbante, balangandãs, com bananas e quequebrados.

Já no final da década de 50, a música brasileira passa por novo momento decisivo em sua relação com outros mercados mundiais. Um momento em que esses dois vetores – a influência e a política cultural de um Estado – se sobrepõem, criando uma espécie de carro-chefe do desenvolvimentismo brasileiro. A bossa nova e sua tão decantada relação com os anos da presidência de Juscelino Kubitschek aparecem no cenário cultural brasileiro como um estilo musical que soava internacional – graças à influência do cool jazz norte-americano – e ao mesmo tempo era genuinamente brasileiro, encaixando-se como uma luva ao momento de progresso e avanço em diversos níveis da cultura e da política. Com sua ascensão fulminante, pela primeira vez a música brasileira passou a ser incorporada no exterior não apenas como fonte de “exotismos” – como no caso de Carmen Miranda – mas principalmente como material musicalmente inovador, que contribuía significativamente para a história do jazz. Não só grandes nomes desse estilo musical gravaram canções da bossa nova como muitos músicos brasileiros construíram sólidas carreiras internacionais a partir do sucesso da batida de João Gilberto e das harmonias de Tom Jobim. Os próprios João Gilberto e Jobim, além de Luiz Bonfá, Don Um Romão, Eumir Deodato, Sérgio Mendes e muitos outros permaneceram anos no exterior e instituíram um novo momento de relação do mercado musical – e dos próprios músicos – com a música brasileira. Com o passar dos anos, o tratamento excessivamente mercadológico reservado à bossa nova e o apelo aos motivos tradicionais da cultura brasileira transformaram um estilo musical inovador em uma nova “moda” que ficou datada logo depois. Apesar disso, o estilo perdura no Brasil e no mundo e não é difícil encontrar influências da bossa nova em diversos trabalhos das novas gerações de músicos dos mais diferentes gêneros.

A mudança radical nessa cena ocorreu com o surgimento abrupto e breve do Tropicalismo, na virada dos anos 60-70. Estrategicamente, seus músicos provocaram uma quebra definitiva nos padrões da MPB como espaço exclusivo da tradição. Após as primeiras experiências transgressoras da Jovem Guarda – que instituiu no campo musical brasileiro uma música pop e elétrica voltada para um público jovem –, o Tropicalismo surge investindo diretamente no debate sobre os rumos da música popular. Ocorre então um deslocamento decisivo desse paradigma, com a expansão da música popular brasileira em direção ao universo da música pop inglesa e norte-americana da época. Indo além de outros momentos da nossa história musical, os músicos tropicalistas quebram a idéia colonizada do exótico e a idéia passiva da influência, buscando uma atualização prática e crítica do ofício de se fazer música no país. O Tropicalismo foi o primeiro movimento musical de seu tempo a romper esse dogma de uma música cuja qualidade deveria sempre ser medida por um vínculo necessário com o formato tradicional da canção e dos instrumentos acústicos – violão, piano, percussão. Sua produção deve ser vista como um dos faróis que iluminaram uma nova forma de se pensar e se trabalhar música brasileira no exterior e dentro do Brasil. A introdução e exploração do rock internacional, o surgimento de uma preocupação estética apurada e experimental nos trabalhos de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, a incorporação da música eletrônica e dos arranjos concretos e irônicos de Rogério Duprat, a surpreendente sonoridade dos Mutantes, a black music brasileira, funkeada e psicodélica de Jorge Ben, foram todos elementos que re-situaram a idéia de canção brasileira e sua produção em relação ao cenário internacional. Usando uma idéia do poeta e crítico Augusto de Campos presente em um de seus textos do *Balanço da Bossa* (1967), a música tropicalista inaugurava no Brasil uma época em que era impossível criar o novo a partir do velho.

É notório que as canções que fizeram parte desse momento atingiram, no final dos anos 90 e na virada do século, um status de alta qualidade estética, influenciando mesmo que tardiamente importantes nomes do cenário musical contemporâneo ao redor do mundo. Cito, dentre os mais famosos, Kurt Cobain, Sean Lennon, Stereolab, Tortoise, David Byrne e Beck. Publicações como revista inglesa de vanguarda musical *Wire* e selos como o fundamental Soul Jazz editam até hoje textos e coletâneas, interessados de forma séria e dedicada no universo musical tropicalista. Longe de exotismos ou confortáveis paraísos inocentes de violões e batucadas, são as idéias de arte, vanguarda e inovação musical que levaram o Tropicalismo a esse patamar internacional, e lá ele permanece.

Talvez o processo de ruptura com o formato tradicional da canção e com a sigla MPB em nosso cenário musical tenha sua fase mais aguda a partir dos anos 80, com a ascensão do BRock, o rock brasileiro. É com o surgimento de bandas punk (como Inocentes, Cólera e Ratos de Porão), bandas de heavy metal cantando em inglês (como Angra ou Sepultura – umas das bandas mais famosas do país ao redor do mundo), e bandas de rock (como Titãs, Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, Plebe Rude e tantas outras), que ocorre a tentativa mais contundente de descolamento das influências da música brasileira em direção a uma estética internacional. Apesar de algumas bandas do rock brasileiro dialogarem com canções populares dos anos 70, ao mesmo tempo elas tinham sua principal referência criativa nas bandas de pop e rock do mercado anglo-americano contemporâneo. Mesmo que Renato Russo e Cazuza tenham se transformado em grandes compositores de canções (de MPB?), suas bandas (Legião Urbana e Barão Vermelho, respectivamente) não foram beber na fonte da tradição musical brasileira quando fizeram seus primeiros trabalhos, e sim no pós-punk inglês e no rhythm and blues. O rock, nesse sentido, abriu de vez o espaço para o músico brasileiro poder produzir uma música popular e brasileira (ao menos do ponto de vista de seus fãs e do mercado) sem ter que se encaixar no universo demarcado da MPB. Vale aqui lembrarmos como ressalva que na década de 80, enquanto o rock fazia essa pequena revolução interna em nossa música, do ponto de vista do mercado internacional ele não causou nenhum impacto expressivo. No auge do BRock, ainda era a MPB o carro-chefe do consumo internacional da música brasileira. Alguns dos grandes nomes vinculados à sigla estouravam nos circuitos de world music e latin jazz ao redor do mundo como Milton Nascimento e Ivan Lins.

A afirmação do rock local, porém, foi decisiva para o que está ocorrendo hoje em dia. A mudança do paradigma da “influência” na música brasileira (e da conseqüente cobrança de uma “brasilidade” quando tal influência se fazia presente) permitiu que nos anos seguintes surgissem outras formas de fazer e consumir música no país, ampliando substancialmente o mercado musical local. A partir daí, compositores e músicos puderam não só dialogar com a tradição, permanecendo vinculados ao manancial da MPB criado e recriado ao longo de décadas, como aspirar a uma permanente atualização e intercâmbio com os grandes centros musicais. Com o avanço nas tecnologias de gravação, de produção, o já conhecido advento da internet e sua aceleração na troca de informações e possibilidades de divulgação, esse processo se intensifica em novos patamares.

Em um rápido balanço sobre a música brasileira ao redor do mundo nos últimos anos, podem ser encontrados os seguintes exemplos: em 2001, a revista americana *Times Magazine* citou a música de Max de Castro como uma de suas apostas no futuro; em janeiro de 2004, na abertura do Fórum Social Mundial na Índia, ocorreu a apresentação do atuante coletivo paulista de músicos e produtores Instituto; desde 2004, o rapper e funkeiro carioca Mr. Catra excursiona com periodicidade por países nórdicos como a Dinamarca e a Suécia, sendo inclusive tema de um documentário realizado por dinamarqueses; em 2006, a banda paulista de electro-rock Cansei de Ser Sexy faz uma turnê em mais de 30 cidades dos Estados Unidos e Europa (em algumas cidades sendo acompanhados pelo Bonde do Rolê, banda curitibana de funk) e lançam seu disco nas maiores lojas dos EUA; o já internacionalmente conhecido DJ Marlboro toca seu funk carioca há alguns anos e com cada vez mais freqüência em diversas casas noturnas e festivais de música eletrônica ao redor do mundo; o dj paulista de drum and bass Marky se transforma, ao lado de outros djs como Patife e Xerxes, num dos grandes nomes da cena de música eletrônica internacional ao atingir as paradas de sucesso da *Billboard* inglesa com o hit “LK”, um *remix* da música “Carolina Carol Bela”, de Jorge Ben e Toquinho; a banda Turbo Trio (junção de alguns músicos do Instituto com o rapper carioca B Negão) ainda não lançou nenhum disco no Brasil e já excursionou em 2006 por cidades da Holanda, Portugal e Espanha; o mesmo B Negão e sua banda Seletores de Freqüência excursionaram por mais um verão europeu durante esse mesmo período, mantendo uma rotina que já dura alguns anos; a banda Cidadão Instigado, do compositor cearense Fernando Catatau, fez shows recentemente na Alemanha, Inglaterra, Escócia e Portugal; a funkeira Tati Quebra-Barraco é sucesso nas casas noturnas de Berlim; a banda Bossa Cuca Nova e seu dj Marcelinho da Lua tocam em festivais europeus lado a lado com as principais atrações; Lenine e Seu Jorge conquistam vastos públicos e admiradores na França e nos EUA com shows cada vez mais lotados; o disco de estréia do rapper Black Alien é vendido em *megastores* de Nova York.

Após essa extensa lista, cabe aqui uma pergunta óbvia: essas experiências musicais e mercadológicas das novas bandas e músicos brasileiros – muitas vezes independentes e de pouco destaque na mídia especializada – bastam para redimensionar a idéia de *música popular brasileira* tanto ao redor do mundo quanto dentro do país? Algumas respostas podem ser buscadas na relação entre os seus trabalhos e a idéia tradicional de MPB. Pode-se perceber, por exemplo, que as novas formas de se fazer música brasileira não estão necessariamente relacionadas a um espaço de alusão permanente aos temas ligados às nossas “raízes e referências” culturais (bases da invenção da MPB). Ao mesmo tempo, os eventos listados demonstram que essa nova música está conquistando um competitivo mercado externo e fazendo relativo sucesso fora do país. É um sucesso circunscrito, porém consistente, que está transformando certo imaginário sobre a produção musical brasileira no exterior, vinculado freqüentemente aos estereótipos estéticos e estáticos – porém não menos valiosos, claro – do samba, da bossa nova ou da canção popular. Esse processo é uma mudança de paradigma não só interna – a expansão do feixe do que se convencionou chamar de “música popular brasileira” – como externa – o redimensionamento da música brasileira não mais como manifestação *histórica*, mas como espaço de inovação estética e invenção musical.

Esses movimentos renovadores, simultâneos e ao mesmo tempo sem conexão aparente de músicos, djs e intérpretes brasileiros (como os listados mais acima) podem ser entendidos sob diversos pontos de vista. O mais óbvio, claro, seria o argumento já repisado e amplamente

debatido da globalização da cultura mundial e seus efeitos de troca e consumo em tempo real, proporcionando maior circularidade – e quantidade – de informação. Um argumento porém que não explica totalmente esse fenômeno, já que a oferta de informação por si só não gera qualidade e não define audições específicas. Escolhas estratégicas influem diretamente na constituição do que se chama hoje de *mundo globalizado*. Mesmo havendo possibilidade, não se consome música coreana ou dinamarquesa de forma generalizada no Brasil, por exemplo. Da mesma maneira, não se consome a atual música brasileira no exterior “apenas” porque ela está disponível.

Outra explicação, mais pertinente, pode se dar pela força e pujança dessa música brasileira, cujo processo de expansão acompanha uma tendência cada vez mais forte: a aposta de grandes centros como Nova York, Londres, Paris ou Berlim em pesquisar nas fronteiras horizontais (relações de parceria) e não mais nas fronteiras verticais (relação de dominação) de seus mercados as novidades que podem dinamizar suas músicas locais. Um fenômeno que, desde o advento – ou invenção – da world music e do world beat, vem sendo posto em prática na indústria fonográfica mundial e pode ser criticado por uma busca de “frescor” para o ocidental saturado dos limites de seus mercados amplamente massificados. Mesmo assim, isso não explicaria totalmente a diversidade de possibilidades sonoras que a música brasileira tem oferecido ao mundo. Fora algumas exceções, a forma como se consome atualmente nossa música é, na maioria dos casos, descolada dessas idéias estereotipadas. Os dados do *primitivismo* (e seu contraponto *modernidade*) ou da *pureza*, tão em voga nesse tipo de relação, não se encontram presentes na maioria dos casos atuais.

III – Na hora de ir

Não tenho intenção de dar conta da vasta literatura existente sobre as relações históricas entre países centrais e periféricos – tema que ultrapassa em muito as fronteiras deste texto. Porém, o debate sobre a música brasileira e sua relação com outros mercados e gêneros traz à tona necessariamente o tema incontornável dos consumos e da circulação de objetos culturais (a música, nesse caso) através de espaços teoricamente demarcados como “centro” e “periferia” ou “local” e “global”.

A partir de nossa condição histórica de colônia e – já nos tempos do capitalismo industrial mundializado – periferia, diversos trabalhos no campo da sociologia, da ciência política, da filosofia, da crítica literária, da teoria da arte e áreas afins das ciências humanas tentaram, de alguma forma, definir nossa “identidade nacional” e, por consequência, nossas especificidades culturais.

Sem entrarmos aqui em citações de tantos textos clássicos – cuja trajetória esquemática vai desde os marcos fundadores do pensamento nacional no século XX como os livros de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Junior, Oliveira Vianna ou Paulo Prado até os textos modernistas de Mário e Oswald de Andrade, passando pelo período desenvolvimentista dos anos 50 e toda a produção do Iseb e da escola de sociologia da USP e chegando aos novos caminhos da crítica contracultural formulada no bojo da crise do pensamento de esquerda do fim dos anos 60 –, a idéia de que éramos um país cuja “cultura popular” se encontrava em conflito claro com uma cultura capitalista industrial e internacional que invadia nosso espaço criativo e intelectual foi uma constante. Para alguns, esse processo de afluência do *centro* sobre nós, a *periferia*, era inevitável e deveria ser o ponto de partida para atualizarmos nossa história e criarmos nossa própria face da modernidade. Para outros, tal processo deveria ser combatido com veemência, com o intuito de preservar nossos “valores” e especificidades locais, ancorados em idéias como a tradição e a sabedoria popular. De um lado, a expansão da idéia de nação em direção ao *novo* e ao resto do mundo, de outro o fechamento estratégico em torno do “caráter nacional” e de suas especificidades. Basta lembrar aqui, para

ilustrar esse processo, expressões presentes até hoje em algumas áreas como “invasão cultural”, “idéias fora do lugar” e “alienação” ou os debates ocorridos em momentos marcantes da história cultural do país como o Modernismo de 1922 (mesmo com suas diferenças e contradições dentre as idéias de seus principais membros), o CPC da UNE entre 1961 e 1964 e o surgimento do Tropicalismo em 1967.

Com a modernização forçada, feita de cima para baixo e de forma autoritária pelo governo militar brasileiro durante o final dos anos 60 e durante os anos 70, novos elementos passaram a compor esse debate. Uma maior circulação de bens de consumo e informação fez com que novos atores sociais e demandas criassem clivagens nos parâmetros definidores de idéias como “popular” ou “nacional”. Novelas exibidas em todo o país, revistas internacionais, uma avançada indústria fonográfica multinacional e um mercado publicitário em expansão eram alguns dos novos elementos que relativizaram universos claramente demarcados entre campo e cidade, alta e baixa cultura e, por fim, *centro e periferia*.

Pensando esse quadro a partir de uma expressão presente em alguns textos do sociólogo Renato Ortiz, a *internacionalização* da cultura brasileira nesse momento passou por um período agudo de transformação e se aprofundou nos anos 80, quando as bases do que convencionalmente chamamos de globalização foram estabelecidas no país. A expansão desse processo permanece até hoje em ritmo acelerado. Com o advento das antenas parabólicas, da internet e de todas as suas conseqüências vinculadas à era digital, entramos num momento de revisão e crítica das idéias fundadoras do pensamento social brasileiro em particular, e periférico em geral.

Tal internacionalização da nossa cultura pode ser explicitada a partir de uma série de eventos e estudos feitos ao longo das últimas décadas. Hoje em dia, principalmente no campo da cultura, é ponto pacífico pensar que em muitos segmentos não somos apenas locais ou nacionais, mas sim universais. Artes, moda, mídia, mercado ou comportamento, são instâncias situadas em um novo espaço analítico. Dentre as novas teorias para se pensar esse espaço, muitas apostam justamente na sobreposição ou na convivência – ora pacífica, ora conflituosa – dos diferentes aspectos culturais que sempre basearam os aspectos do *local*, do *regional*, do *nacional* e do *global*. Alguns autores latino-americanos já sugeriram ao longo das últimas décadas conceitos-chave para pensarmos esse tema como o “entre-lugar” de Silviano Santiago, a “hibridação” de Nestor García Canclini ou, indo mais atrás no tempo, a “transculturação”, oriundo da obra do antropólogo cubano Fernando Ortiz.

Em meio a esse debate, a música sempre ocupou e ocupa até hoje papel preponderante. Forma de expressão que atravessa fronteiras espaciais e econômicas, a música é vista como elemento definidor das quebras dos limites entre centro e periferia, como um objeto cuja audição e consumo invertem freqüentemente lógicas de dominação e limites preestabelecidos (apesar de muitas vezes ainda demarcar gostos diferenciados entre grupos sociais). Se no passado a música foi o cerne das invenções de nacionalidade, arma de doutrinação de ideários políticos e porto seguro para se pensar a autenticidade cultural de um povo ou país, hoje em dia ela se encontra em situação oposta. É justamente nesse espaço indefinido do *entre*, do *inter* e do *trans* que passado e futuro, localidade e circularidade, dentro e fora, alto e baixo, puro e impuro e tantos outros pares excludentes passam a não só conviver, como a se alimentar, formando novas possibilidades estratégicas na hora de se produzir música no Brasil em particular e em países do Terceiro Mundo em geral.

Alguns casos, e é importante frisar que são apenas alguns dentre muitos outros ocorridos na experiência musical brasileira dos anos 80 e 90, servem bem para ilustrar esse processo. Agremiações de samba na Bahia – sendo a mais famosa sem dúvida o Olodum – se apropriaram de batidas e signos do reggae jamaicano e passaram a reivindicar uma origem africana difusa para, com elementos que vão desde o imaginário egípcio até os timbales caribenhos, fundar o samba-reggae, uma linguagem musical ao mesmo tempo *de raiz* e *pop* que conquistou o Brasil e o mundo durante os anos 80 e 90. Já em São Paulo durante esse período, coletivos de jovens negros e pobres das periferias paulistanas, que em suas adolescências já dançavam e ouviam

em bailes de fim de semana os sucessos da *black music* norte-americana ao mesmo tempo em que ouviam cantores de samba-rock brasileiros, se apropriaram durante os anos 80 do rap e da cultura hip hop feita nas periferias dos Estados Unidos. De forma estratégica, os aproximaram da herança nordestina da embolada presente em suas famílias migrantes para criarem o discurso musical brasileiro mais contundente e *autêntico* sobre suas próprias demandas e vivências locais nas periferias de sua cidade. Ao mesmo tempo, nos mesmos bairros da periferia paulistana, outros jovens que não se envolveram com o rap engajado de bandas como Racionais MCs transformaram o drum and bass e a cultura da música eletrônica européia numa espécie de espaço de possíveis em que a invenção de um estilo de vida despojado (pela falta de dinheiro) e visualmente agressivo resultou no movimento chamado *cybermanos*. Por fim, para falarmos do caso mais famoso dos últimos anos, jovens músicos de bandas de rock e rap em Pernambuco se juntaram a músicos de periferia que tocavam o samba-reggae para recriarem o maracatu e o coco a partir da tecnologia digital. Usando a metáfora que eles mesmos espalharam, cravaram uma antena parabólica no mangue, reivindicaram o direito de falar *de Recife para o mundo* ou *da lama ao caos* e fundaram o movimento musical mais influente dos anos 90 no país: o manguêbit

Dando continuidade a essa virada dos padrões de criação, a música brasileira produzida nos primeiros anos deste novo século aprofunda e diversifica esse processo. Bandas e músicos permanecem incorporando estrategicamente elementos externos em constante diálogo com a tradição musical brasileira, sem precisar prestar contas ao *nacional* em suas músicas ou ter receio de serem acusados de alienados ou vendidos por traírem os parâmetros de uma cultura tradicional. Nomes como Bebel Gilberto, Bossa Cuca Nova e Marcelinho da Lua são exemplos claros desse processo inovador. A cantora carioca radicada nos Estados Unidos conseguiu sucesso de público e crítica com seu trabalho recente – um cruzamento bem-sucedido da ambiência bossa nova de seus vocais com arranjos e produção mais pautados em gêneros da música eletrônica. Gravando em português e inglês, com produtores internacionais e para um selo belga, o trabalho de Bebel é sucesso na Europa e nos EUA. Seu público, mesmo fã da canção brasileira, também se aproxima de suas canções pelas texturas eletrônicas e concepções universais de criação na sua parceira com profissionais estrangeiros. Já os trabalhos da banda Bossa Cuca Nova e a carreira solo de seu dj, Marcelinho da Lua, se entrelaçam com o trabalho de Bebel na medida em que são em grande parte produzidos a partir de sua releitura do cancionário popular do país, reinventando obras como as de Chico Buarque, Gilberto Gil ou de músicos da Bossa Nova. Mesmo trabalhando na seara da música eletrônica (Da Lua é um dj vinculado ao universo do drum and bass), produzem seus trabalhos sem ter que permanecer atados a uma pureza acústica ou a reverenciar formatos originais da canção. Com toca-discos, *samplers* e baterias eletrônicas, conseguem ampliar o público ouvinte de música brasileira e alargar a idéia de MPB até limites impensados, fazendo, simultaneamente, uma música brasileira e internacional.

Essas sobreposições – essa liberdade de se apropriar e, em livres recriações reinventar a idéia de local, de autêntico, de nacional para atravessar fronteiras temporais de referências – ocorreram não só no Brasil mas em praticamente todos os países do Terceiro Mundo. A música passa a ser o espaço por excelência em que se inverte a lógica passiva da recepção e da influência. Seus participantes conseguiram questionar a obediência a um centro irradiador de tendências, e foram além da divisão marcada entre um *dentro* puro e autêntico e um *fora* invasor e dominador. Sem desprezar suas paisagens sonoras, sua trajetória cultural ou sua audição familiar, mergulharam em musicalidades do mundo. São movimentos que ocorrem diariamente, seja a partir da circulação de uma musicalidade de matriz africana vinculada à idéia de diáspora através do Atlântico (sugerida pelos textos de Paul Gilroy), seja pela digitalização e massificação dos aparatos eletrônicos. Esses (e muitos outros) percursos históricos de internacionalização da cultura se encontram no cerne da concepção de uma nova música internacional brasileira. E são esses percursos diversificados e abertos tanto ao passado quanto ao futuro que fornecem um novo perfil de produção e consumo dessa música ao redor do mundo.

IV - Mira certa

Em 2006, as novas bandas brasileiras praticam outra inserção no exterior. Não precisam esperar que, anos e anos depois, suas qualidades e inovações sejam descobertas como um tesouro escondido em um país tropical. Os avanços tecnológicos nas formas de divulgação e no mercado – *downloads* pela internet, sítios eletrônicos de bandas (*My Space, Orkut, Youtube*), estúdios caseiros mais acessíveis e com alta qualidade de produção, selos internacionais especializados na divulgação da nossa música como o belga Ziriguiboom, publicações eletrônicas especializadas em música, turnês internacionais que passam pelo Brasil com mais frequência e vice-versa, com as bandas brasileiras excursionando internacionalmente em circuitos menores ou também em megafestivais – propiciaram ao longo dos últimos anos uma nova forma de produzir, consumir e divulgar nossa música. Bandas e produtores explodem no Rio de Janeiro, em São Paulo, em Recife, em Salvador, em Porto Alegre, em Brasília, em Natal, em Belém e onde mais possamos imaginar e ainda não descobrimos. Cenas musicais locais ganham força nacional ou até internacional, como os casos mais famosos do samba-reggae baiano, do movimento mangue de Recife e do chamado funk carioca. É esse universo em expansão que produtores e músicos como Skiz, Maga Bo e Scotty Hard encontram quando visitam o país ou passam a trabalhar com bandas brasileiras.

Na esteira desses trabalhos citados e de muitos e muitos outros que podem estar acontecendo nesse momento em qualquer cidade do país, é possível afirmar que atualmente, 2006, frequentemente se encontra um novo tipo de referência sobre nossa musicalidade em cadernos de cultura ao redor do mundo. Um novo discurso crítico que descola do Brasil estereótipos fossilizados, mesmo que esses ainda persistam em outras áreas de ação do país. São textos, resenhas, comentários e artigos percebendo que hoje a música brasileira caminha no mesmo passo do resto do mundo, ao menos no que diz respeito à sua qualidade inventiva e seu resultado estético.

Assim, ser um “músico brasileiro” atualmente representa mais do que estar vinculado a uma mesma tradição repousada no berço esplêndido da MPB ou fazer parte de um mesmo espaço estático de referências culturais. Revertendo – ou relativizando – a relação cultural entre centro e periferia, a música brasileira atual vai além da incorporação passiva de elementos externos em busca de sua inovação. Ela passou a ser um produto de consumo internacional cujas características não são mais pautadas apenas pela prática antropofágica – reinventar, a partir das especificidades locais, as influências externas – ou pelo seu óbvio caráter híbrido – a justaposição criativa de elementos externos com nossas características culturais locais. Sua linguagem é universal porque, apesar de sua língua continuar sendo o português, ela é uma música que se mantém na busca do *novo* como meta criativa. Sua circulação invisível ou através de pessoas como Skiz Fernando, Scotty Hard e Maga Bo permanece em expansão ao redor do mundo. Quando quisermos nos debruçar sobre esse momento da história musical brasileira, devemos lembrar que cada vez mais se ouve, se dança e se pensa essa música não somente pelo que ela traz de um passado glorioso mas principalmente pelo que ela propõe ao futuro. Citando a Nação Zumbi, teremos que pensar numa música que está sendo feita *sempre daqui pro depois*.