

Sampling transcultural e reverberações globais às vezes acontecem às avessas – o caso do drum'n'bass brasileiro¹

Para Marky, Patife e Xerxes, cujo talento atravessou oceanos e deixou mais uma marca do Brasil no mundo

Resumo

A trajetória do drum'n'bass, gênero de música eletrônica dançante associado a um estilo de vida urbano, jovem e global, no Brasil, subverte uma avaliação apressada de mera exportação de modismos do Primeiro para o Terceiro Mundo via grande indústria de entretenimento. Importado do Reino Unido no início dos anos 90 para as pistas de dança de São Paulo, o estilo foi recontextualizado por produtores musicais brasileiros, mixado à brasileira e levado de volta à Europa no final daquela década. A recepção desta produção pelos jovens europeus já foi comparada ao sucesso da bossa nova, o “jazz brasileiro”, na década de 60. O novo estilo, eletrônico e dançante, de música popular brasileira não reverbera através da grande mídia, mas da cena club internacional. Estaríamos diante de uma exceção vitoriosa à massificação da grande indústria de entretenimento; à anglofonização da música popular? Observando as condições de produção, performance e recepção do drum'n'bass brasileiro, pretendo apontar possibilidades de tradução transcultural musical e questionar o caráter unívoco da globalização econômico-cultural.

Palavras-chave: drum'n'bass, globalização, identidade cultural

O objetivo deste estudo é descrever a trajetória de um conjunto de produções brasileiras de um estilo de música eletrônica dançante chamado drum'n'bass². Esta música, levada do Reino Unido na primeira metade da década de 90 para as pistas de dança de São Paulo, tornou-se música popular brasileira³, com produções que têm uma identidade bastante definida. O db brasileiro teve imenso sucesso no Reino

¹ Este ensaio foi apresentado na conferência “Latin American Popular Music: transcultural samplings and global reverberations”, promovida pelo Instituto de Estudos Românticos da Universidade de Londres, em 5 e 6 de dezembro de 2003. A autora é Mestre em Ciência Política pela Universidade Federal de Minas Gerais.

² Drum'n'bass será adiante denominado simplesmente de db.

³ Embora ciente de que o uso mais comum da expressão “música popular brasileira” se refira à MPB, um conjunto de produções brasileiras “pop”, creio, entretanto, ser conveniente utilizar a expressão num sentido mais amplo e plural, significando quaisquer músicas feitas por brasileiros, lastreadas em tradições culturais populares.

Unido e na cena club dos demais países, chegando a ser comparado com a bossa nova, o “jazz brasileiro” dos anos 60.

Pretendo demonstrar como a trajetória do db brasileiro diverge da tendência atual de incorporação de tradições locais da música popular latino-americana pela grande indústria de entretenimento, na qual predominam os padrões anglo-saxões. Esta demonstração deverá ser tomada como uma contra-prova do argumento da homogeneização, explicação dominante do fenômeno da globalização cultural.

O argumento será exposto através do seguinte percurso: em primeiro lugar, definirei o estilo musical, caracterizando-o sociologicamente, em termos de seus atributos sociais, econômicos e políticos. Em seguida, descreverei brevemente sua trajetória de produção e recepção, que culmina no estabelecimento do eixo Reino Unido-Brasil. Isto fornecerá elementos para demonstrar como o caminho “alternativo” trilhado pelo db brasileiro indica algumas possibilidades existentes no mundo contemporâneo de sampling trans-cultural e as dimensões inusitadas das reverberações destas potencialidades.

1. Raízes e consolidação

O db (ou jungle, como foi originalmente chamado) é a primeira forma indígena de música negra do Reino Unido⁴. É um estilo de música eletrônica dançante que nasce no início da década de 90⁵, na esteira de um movimento musical chamado hardcore, contrário ao *mainstream* em que se transformara a dimensão house e techno de batidas retas⁶.

Musicalmente, o db tem uma base rítmica constituída de padrões de baterias

⁴ Diferentemente de estilos como house, techno, hip hop, reggae e blues, largamente difundidos no Reino Unido, mas originários da Jamaica ou dos Estados Unidos. Nas palavras do DJ Goldie, “El jungle es la primera forma de música que no nos ha sido importada como una moda desde otro lugar. Es nuestra experiencia urbana, nuestra cultura del gueto.” (BLÁNQUEZ, 2002: 407)

⁵ Alguns estabelecem como marco temporal de fundação do estilo a introdução da técnica de *timestretching* (capacidade de manipular vozes ou fragmentos de som a uma velocidade diferenciada da base rítmica) pelo produtor Goldie em 1992. (SHARP, 2000:7)

⁶ Após o que se chamou de “revolução acid” ou de “fenômeno rave”, o momento da cena britânica de música eletrônica no início dos anos 90 era de popularização e de uma certa institucionalização, o que era encarado com pessimismo por alguns.

disjuntos – o *drum* – e linhas de baixo subsônicas – o *bass*. É considerado uma evolução acelerada do hip hop, com raízes na cultura reggae; uma complexa combinação de breakbeats e samples possibilitada pelos avanços e pela prevalência da tecnologia de sampling digital⁷. A meta do jungle era explorar as possibilidades inerentes às batidas quebradas, transformando a busca de intensidade (principalmente por parte dos insatisfeitos com a paisagem musical de então) em uma energia abstrata, uma “psicodelia rítmica” – “o cérebro distribuído por toda a pele”, como afirmou Kodwo Eshun (BLÁNQUEZ, 2002).

Largamente percebido como criado por e para negros insatisfeitos com o “techno branco”⁸, o db merece, sem dúvida, a qualificação de música negra. A criação do jungle é contemporânea ao início da crise econômica na Inglaterra pós-thatcherista. Moldado pela classe baixa urbana – um agregado confuso de negros, jamaicanos e lumpenproletariado –, o estilo se consolida como uma “inner city ghetto music”, constituindo-se como uma via de escape, musical e futurista, daquela realidade. Deste modo, uma geração desiludida, que não ansiava pelo futuro, mas apenas pelo próximo fim de semana, produziu o seu meio de transcendência social, “celebrando os prazeres baratos, irrefletidos e pirateados da vida suburbana, enquanto simultaneamente evocando a sensibilidade transparente do interior decadente e de criminalidade das cidades.” (SHARP, 2000: 137)

Reflexo dos estímulos oferecidos pela experiência urbana, elaboração espiritual dos sentimentos vigentes, principalmente da falta de alegria inerente ao interior das cidades do final do século XX, o jungle permite dar vazão à desilusão com a vida cotidiana. Funciona, pois, como um catalisador da violência; uma música revestida de uma aura de vileza, com sínopes que mantêm espaço e tensão nos ritmos.

Munida de tal vitalidade, a novidade se propagou rapidamente pela cena *club*

⁷ Neste sentido, o artefato tecnológico decisivo foi o sampler Akai S1000. Chris Sharp (2000:138) considera os produtores de db munidos deste instrumento como versões high-tech do herói decadente de “O Perfume”, de Patrick Süskind, que levava horas para construir perfumes elaborados a partir de uma enorme paleta de aromas.

⁸ O que não deixa de ser paradoxal, dado que o techno também foi inventado por negros.

londrina e despertou o interesse da indústria discográfica⁹. Em 1995, o “segredo” era compartilhado; o db era um gênero largamente difundido. A comercialização deste tipo de produção musical deve seu êxito em grande medida à estética reinante na época: o “artcore” ou “intelligent drum’n’bass”, diferentemente do “hardcore”, não era necessariamente dançante, podendo ser ouvido em casa, tendo sido, por isso, chamado de “coffe table music”, mais facilmente comercializável.

Além disso, a plasticidade do gênero, o potencial para absorção de vários estilos musicais contribuiu para sua difusão fora da cena club. Blánquez (2002: 408) percebe o db como “una manera única de integrar toda la tradición de la música negra, del blues al hip hop y del techno, en un saco sin fondo perfectamente organizado”. Diferentemente de estilos como hip hop, o db nunca evitou sistematicamente a apropriação pela indústria discográfica, tendo sido por isso criticado.¹⁰

A relação do db, e dos demais estilos musicais subculturais, com a grande indústria de entretenimento – o rádio, as gravadoras major, a TV, o cinema – é bastante discutida no âmbito da cena club. Fortemente marcado por um discurso de autenticidade,¹¹ o debate costuma girar em torno da dicotomia comercial/underground, sendo que a identidade musical e cultural é elaborada por oposição aos produtos, olhares e “flertes” da grande indústria fonográfica. “Autenticidade underground”, portanto, é algo definido a partir da negação do comercial, do banalizável, do facilmente digerível, e estes adjetivos são atribuídos invariavelmente à grande indústria.

Entretanto, examinado a dinâmica de produção e recepção do db, deve-se suavizar a dicotomia comercial/underground, porque existe uma relação complexa

⁹ Quando se fala em sucesso comercial do db, há que considerar as dimensões em termos de vendas. A título de exemplo, as vendas da compilação da Good Looking Records, de LTJ Bukem, somaram 70.000 exemplares nos primeiros dias (Blánquez, 2002:420), o que, comparado aos grandes lançamentos das majors, é praticamente irrisório.

¹⁰ Neste sentido, questiona Ariel Kirou: “Faut-il choisir entre utopie underground et succès commercial? À Londres, Goldie tente la synthèse. Et échoue après avoir popularisé la jungle. Timeless? Un titre sort et puis s’ennuie. Et puis nous ennueie.” (KIROU, 2002:226)

entre a grande indústria e as produções musicais subculturais que não pode ser subsumida à negação de uma pela outra, tampouco à apropriação unilateral e conseqüente destruição da “aura de autenticidade” do estilo pela grande indústria¹².

De maneira geral, afirma Raymond Williams, “a produção para o mercado implica a concepção da obra de arte como mercadoria, e do artista, ainda que ele possa definir-se de outra forma, como um tipo especial de produtor de mercadorias” (1981:36). Afirmar isso significa reconhecer que produções culturais – e subculturais – estão invariavelmente inseridas no mercado, o que não exclui a existência potencial de “assimetrias significativas entre as relações sociais do modo de produção predominante e outras relações no interior da ordem social e cultural geral” (WILLIAMS, 1981:50). Assim, a relação entre produção cultural e produção para o mercado, embora fortemente influenciada pelo modo de produção capitalista, é complexa, não linear.

Embora considere pretensiosa a distinção entre formas comerciais e formas “criativas” (ou “autênticas”), Williams afirma que “seria totalmente errado desprezar as relações sociais reais ou que foram tentadas, de um tipo alternativo, que sem dúvida alguma são representadas pelas tentativas de diferenciação e pelas iniciativas e as instituições marginais a elas correspondentes” (1981:50).

Talvez o caráter *underground* de uma determinada produção musical não seja dado por sua oposição ao “mundo pop”, mas sim, pelo fato de ser independente do interesse ou do sucesso de vendas das majors. As reverberações de produções culturais como o db dão-se no âmbito de subculturas, e não dependem da apropriação pela grande indústria. Trata-se daquelas relações sociais de tipo alternativo mencionadas por Williams (1981).

Após o sucesso comercial na metade dos anos 90, a repercussão do db começa a decair. Alguns consideram que com o artcore o estilo haveria entrado num beco sem saída. Outros, que a apropriação pela grande indústria havia fadado o

¹¹ Sobre o caso brasileiro, ver também SABÓIA, 2003.

¹² Neste sentido, menciono a lúcida observação do DJ Westbam (1997:58): “Man sagt immer so, und es ist die allgemeine Vorstellung: aus dem Underground kommt etwas und wird dann Pop. Was aber in Wirklichkeit fast genauso oft vorkommt, und was nie gesagt wird, ist: aus Pop entsteht neuer Underground.”

estilo ao “museu de antigas novidades”. Entretanto, no seu ambiente original, subterrâneo – os clubs – o db continuava como antes, fazendo as pessoas dançarem e se divertirem.

Podemos narrar a primeira fase da trajetória do estilo – a origem e a consolidação – através da descrição da paisagem musical britânica, porque a origem geográfica do db era a mesma das indústrias discográficas que comercializaram as produções do estilo.

Contudo, sua recepção não pode ser circunscrita ao Reino Unido, e é esse um dos fatores que possibilitaram a existência de um db brasileiro. As reverberações dessa música, originária e destinada a uma cultura de gueto, são globais; o ambiente de recepção do db é a cena club de vários países do mundo, cuja globalidade discutirei adiante.

2. Recepção e transformação brasileira

Sobre o db brasileiro há alguns escritos e nenhuma análise. A maioria são textos jornalísticos. Talvez a principal contribuição deste trabalho seja a tentativa de suprir, ainda que precariamente, essa lacuna. As linhas seguintes foram escritas com base em entrevistas de DJs e produtores a jornalistas especializados em dance music, em conversas informais com alguns deles, e no meu envolvimento com a cena brasileira.

Maior e mais populosa cidade do Brasil, núcleo financeiro e comercial do país, São Paulo é um daqueles centros urbanos a que se refere Featherstone (1996:29) como “cidade mundial, onde se cruzam e convergem os diversos fluxos de pessoas, bens, tecnologias, informação e imagens”. O clima de urbanidade, “a eterna beleza e a espantosa harmonia da vida nas capitais, harmonia tão providencialmente mantida no tumulto da liberdade humana” (BAUDELAIRE, 1996:22), foi, sem dúvida, o maior responsável pela recepção desse produto cultural no Brasil. Muito se fala da violência, do tráfico de drogas e de outras mazelas com referência às regiões mais pobres das grandes cidades brasileiras. Não tão freqüentemente observada é a

emergência de movimentos culturais formadores do que os modernos chamam de identidade nacional, tais como o samba, o futebol – e o db¹³.

O berço do db brasileiro é a periferia de São Paulo, as zonas leste e sul da cidade. Nestas regiões, clubes¹⁴ com capacidade para vários milhares de pessoas abrigavam festas, matinês, promoviam concursos de DJs, contribuindo para formar uma cena de música eletrônica dançante na periferia, fora dos clubes do circuito de classe média e alta dos Jardins. Inicialmente caracterizada pelo hardcore e hardtechno, estilos mais “pesados” em comparação com seus congêneres house e techno, populares nos Jardins, a paisagem musical se transforma com a recepção do jungle.

O estilo foi recebido numa atmosfera similar, embora não idêntica, à de sua criação no Reino Unido, por jovens pertencentes a um submundo de uma grande cidade, majoritariamente negro, em que a sobrevivência era a ocupação principal, mas não a única. Segundo DJ Andy, um dos introdutores do jungle no Brasil, “a evolução do drum’n’bass em São Paulo foi a mesma que rolou em Londres. Nas duas cidades, o gênero surgiu na periferia”(ASSEF, 2003:183).

Essa similaridade de contextos pode dar a impressão de que o db foi importado e absorvido pelos brasileiros por um processo de mimese, acrítico, que buscava copiar a música, a estética e o comportamento dos londrinos. Entretanto, algumas sutilezas nos conduzem a abandonar a hipótese do mimetismo: em primeiro lugar, esta “inner city gueto music” teve, no Brasil, mesmo em seus primórdios, um público mais numeroso, com festas que chegavam a reunir milhares de jovens residentes nos bairros periféricos da cidade – no Brasil, desde o início, o gueto era uma massa.¹⁵

¹³ Na seção seguinte será discutido como o db tem um caráter formador de identidades ao mesmo tempo nacional e globalmente referidas.

¹⁴ Dentre eles, os mais importantes eram Overnight, Toco e Soundfactory. Sobre a Toco, afirma o DJ Iraí que “foi muito importante porque foi uma casa arrojada. Tiveram coragem de fazer festas para 2 mil, 3 mil, 4 mil e ainda davam visibilidade para os DJs” (ASSEF, 2003:95)

¹⁵ Comentando a consolidação da cena jungle no Brasil, descreve a jornalista Assef : “Por volta de 1995, o esquadrão do

Além disso, o acesso dos DJs brasileiros à informação e aos lançamentos musicais do estilo era bem menor, comparado aos britânicos¹⁶. Nesse sentido, a valorização que DJs brasileiros dão aos discos¹⁷ é muito marcante. Certa vez, um deles me contou que na sua casa as pessoas costumavam comentar que ele “comia disco”, “vestia disco”, indicando que toda a sua renda era destinada à compra de vinis. O fato de ter os discos antes dos demais DJs é algo muito valorizado dentro da cena club de todos os estilos¹⁸, mas essa condição se acentua no caso brasileiro, devido ao menor poder de compra e também ao alto preço de equipamentos e discos, em sua maioria importados dos países desenvolvidos.

Diferentemente do britânico, o db brasileiro não foi apresentado como um ataque sonoro à ordem dominante ou ao status quo do que Calil (1994) chama de “fashion clubs de São Paulo”. O “peso” do db não foi sentido no Brasil como elaboração de uma tristeza ou desilusão com o mundo, mas, ao contrário, como uma forma de transcendência pela alegria. A performance dos DJs, as festas na periferia e o próprio teor das produções brasileiras têm esta característica, definidora do caráter brasileiro nas palavras antropofágicas de Oswald de Andrade (1928): “A alegria é a prova dos nove”. Bryan Gee¹⁹, sobre a primeira vez em que viu o

jungle estava formado na periferia de São Paulo: na zona sul, Koloral e Patife tratavam de espalhar o gênero nos clubes onde eram residentes (...) Na zona leste, Marky doutrinava a pista da Toco, enquanto Andy fazia o mesmo na Overnight. Nos fins de semana, milhares de jovens estavam dançando o ritmo quebrado de baixo acentuado na periferia. Era a febre do jungle.” (ASSEF, 2003:183)

¹⁶ Irai conta que “as pessoas saíam no tapa às sextas-feiras, que era quando chegava o carregamento de importados. Era tanto tumulto que você nem tinha o direito de escutar os discos, tinha que conhecer os nomes dos grupos e levar as bolachas na cega.” (ASSEF, 2003:96)

¹⁷ DJ Marky, em entrevista à DJ World, a duas semanas de sua primeira data em Londres, afirma que, “Vou tocar lá, cara, tô fudido, vou chegar e tocar todas as músicas que os caras já tocam há 500 anos e que a gente só vai ter os discos daqui há quatro meses, entende? Por isso que a cena db nunca vai morrer em Londres; porque eles tocam o disco 6 meses antes”. (DJ World, janeiro de 1999)

¹⁸ Poder-se-ia mesmo construir um índice de popularidade e inserção dentro da cena de música eletrônica dançante a partir do acesso do DJ às músicas, que primeiro costumam ser prensadas em dubplates, depois em discos promocionais (white labels), dos quais são feitas poucas cópias para serem testados na pista e distribuídos entre os DJs mais populares, e só depois são colocados à venda.

¹⁹ Em entrevista à DJ Mag, citado por Heiko Hoffmann (Groove, 2003).

brasileiro Marky tocar, afirma que “... ele tinha um enorme sorriso no rosto o tempo inteiro e se divertia junto com o público. Isto eu não conhecia. DJs ingleses de drum’n’bass não sorriem”. Segundo o próprio Marky,

“Eu toco com a alma. (...) Eu gosto de tocar e dançar a música que eu toco. Se eu quiser parar a música e tirar o disco na hora eu paro e deixo todo mundo gritar; aí eu pego e ligo de novo. A música que eu toco é uma música de festa, eu gosto é de ver festa.”²⁰

Além disso, tomando emprestadas as palavras de Sérgio Buarque de Holanda (1995: 61), uma suavidade dengosa e açucarada invade, com a incorporação de elementos jazzy, como os da bossa nova e do samba, todas as esferas do db no Brasil, tornando a música menos agressiva, mas ainda sempre dançante. Como define o DJ Patife, trata-se de tocar músicas para manter as meninas na pista de dança.

Em 1997, o db andava em baixa em São Paulo, desconhecido da classe média e em crise na periferia, então dominada pelo big beat da banda eletrônica Prodigy. Marky afirma ter, nesta época, quase desistido de ser DJ. No mesmo ano, quando viajou com Patife para o Reino Unido, a perspectiva era de “ver de perto o que estava rolando em Londres. Aqui [no Brasil] a coisa estava se apagando, todo mundo começou a falar que jungle era coisa de maloqueiro, de favelado. A idéia era ver se em Londres estava acontecendo o mesmo. Foi lindo, porque a gente viu que lá a coisa estava pegando fogo, não foi nada do que a gente esperava” (ASSEF, 2003: 180). Em Londres, Marky e Patife conheceram DJs, adquiriram discos e tiveram a idéia de levar a festa Movement para o Brasil. Como comenta Assef (2003: 17), “nascidos e criados na periferia de São Paulo, em famílias de classe média baixa, Marky e Patife não foram parar na Europa por esforços de algum caça-talentos gringo, infiltrado nas festas brasileiras”.

Em termos institucionais, o contato com a produtora inglesa Bulldozer, de pequeno porte e independente das majors, titular da marca Movement e atualmente

²⁰ Em entrevista para a revista brasileira DJ World, em janeiro de 1999.

estabelecida também no Brasil, foi decisivo para a constituição de um eixo binacional de db. Um dos proprietários da Bulldozer, Edo van Duyn, conta como conheceu o DJ Marky: “Dez minutos depois que o Marky começou a tocar, pensei: ‘Fodeu! O que é isso?’ Liguei para o meu sócio em Londres e disse que a vida dele estava prestes a mudar. E mudou. O Marky mexeu em todas as regras e até mesmo na direção desse gênero musical. Depois daquela noite falei: ‘Você vai comigo para Londres’” (ASSEF, 2003: 182).

Marky foi o primeiro DJ brasileiro a ganhar reconhecimento internacional, de forma que sua primeira apresentação em Londres, em dezembro de 1998, pode ser estabelecida como início do eixo Brasil-Reino Unido de db. Antes disso, porém, o db chegaria aos Jardins e às outras capitais do Brasil. Segundo Andy, “infelizmente a mídia não ia até a periferia. Então, quando o Marky apareceu no Lov.e, fazendo a mesma coisa que ele fazia na Toco, todo mundo ficou maravilhado.(...) Para nós, aquilo era realidade fazia muito tempo, só que na Vila Olímpia era novidade. Antes de terem aberto as portas de Londres, Marky e Patife abriram as portas de São Paulo pra gente mostrar o drum’n’bass” (ASSEF, 2003: 184).

Nos Jardins, apresentado às camadas mais altas da sociedade, o db é uma música dançante associada a uma juventude suburbana que recusa a posição de “resto”, o estigma de “favelado”, que não sacrifica o hedonismo da festa e as preocupações estéticas em prol da sobrevivência. A música se torna elemento de composição de uma nova identidade: jovem, “moderna”, tecnológica, dançante, negra, percussiva e orgulhosa de si.

Além do reconhecimento internacional do DJ Marky, as produções brasileiras muito informam sobre a recontextualização do estilo. A transformação do db em música popular brasileira, longe de ter se dado pela via de um processo mimético, aconteceu por uma fusão com tradições musicais populares brasileiras. Extremamente percussiva, a música brasileira é muito compatível com um estilo baseado em baterias e baixos, o que, somado à plasticidade do db (já discutida na seção anterior), contribuiu para formar um quadro rítmico sincrético. Primeiro

sucesso no Reino Unido, a música “Sambassim” quebrou a barreira lingüística, maior no Brasil do que na Inglaterra, de se cantar em português numa pista de dança, e rapidamente se transformou num hino do db brasileiro, ícone da presença do Brasil no cenário mundial de música eletrônica dançante, orgulhosamente cantado por brasileiros e imediatamente identificável de um novo movimento interno à cena de db inglesa, com produções com influências latinas, “Brazilian flavoured”.

No momento, o Reino Unido presencia um renascimento do db, orquestrado por produções brasileiras. O maior “hit” de db na Inglaterra em 2002, “LK”, uma produção em parceria dos brasileiros Xerxes de Oliveira (aka. XRS) e Marky, atingiu o oitavo lugar nos charts ingleses, a mais alta posição que uma música brasileira jamais atingiu.

Com o estabelecimento do eixo musical Reino Unido-Brasil, o Brasil tornou-se a segunda pátria do db; o país em que o db é o estilo de música eletrônica dançante preferido pelo público. Segundo um jornalista alemão que esteve na Parada da Paz, evento público de música eletrônica no centro de São Paulo que reuniu cerca de 80.000 pessoas em 2002, “o que irrita um observador não brasileiro é que quase a cada dois caminhões há DJs tocando drum’n’bass com MCs seguindo com rewinds em português. O drum’n’bass é uma música praticamente inexistente em paradas de techno européias. Ao lado de Londres, São Paulo se estabeleceu, porém, como a metrópole de db mais importante do mundo”.

3. Samplings trans-culturais às avessas

Surgido nos guetos urbanos britânicos, recebido e reelaborado no submundo paulistano, o db manteve o caminho da periferia e inverteu a direção usual da reelaboração cultural: um movimento cultural originário do Norte foi apropriado e remodelado no Sul, e isto teve reverberações globais. Como se viu, a cultura urbana, festiva, jovem e dançante de que o db é uma das expressões se produz e reproduz à margem das corporações multinacionais do setor de entretenimento, podendo-se no máximo conceder que estas tenham um interesse periférico no estilo.

Como isto é possível? O que possibilitou o desenvolvimento de uma rede marginal de produção, difusão e consumo do estilo, independente das grandes

empresas, e mais, que esta rede incluísse o Brasil? A discussão teórica sobre a globalização cultural pode fornecer explicações para esta modalidade inusitada de sampling trans-cultural.

Anthony Giddens afirma que “globalization refers to the fact that we all increasingly live in ‘one world’, so that individuals, groups and nations become more interdependent” (GIDDENS, 2001: 52). Seria a intensificação dos fluxos de bens, pessoas e informações responsável por este aguçamento da consciência de unidade do mundo.

Mesmo entendendo a globalização como um fenômeno multifacetado, com dimensões econômicas, políticas, jurídicas, sociais e culturais, e excluindo abordagens interpretativas monolíticas ou deterministas, o foco central deste estudo está na dimensão cultural da globalização, a respeito da qual existem diferentes interpretações.

Uma leitura do fenômeno entende a globalização como uma versão atualizada do imperialismo cultural: as empresas multinacionais, dada sua capacidade de dirigir o fluxo de informações e de produtos, continuariam promovendo a homogeneização cultural e a conseqüente destruição das tradições, identidades e expressões culturais locais. De acordo com essa tese, estaria em curso a constituição de uma cultura global, cujos parâmetros seriam dados invariavelmente pelos centros do sistema mundial.

A trajetória do db brasileiro impõe a necessidade de relativizar a tese do imperialismo cultural. Não é apropriado supor que esteja em curso um processo universal, unificado ou inexorável de homogeneização cultural. Embora possa parecer a um observador desatento ou apressado que a recepção do db no Brasil se deu por uma mera importação de um estilo musical e dos comportamentos e estéticas correspondentes, a hipótese da mimese não dá conta de explicar como foi possível a recontextualização brasileira do db, tampouco o sucesso do reenvio ao Reino Unido e à Europa em geral.

Portanto, mais adequado é pensar que o db foi um estilo musical apropriado e transformado por brasileiros do que simplesmente copiado dos ingleses. Daí a conclusão de que a extensão de formas e práticas ocidentais não implica

necessariamente uniformização do conteúdo, e é imprevisível o modo como essas formas e práticas serão recebidas na periferia. Stuart Hall, estudando o papel da globalização na transformação das identidades nacionais, afirma que “a homogeneização cultural é o grito angustiado daqueles/as que estão convencidos/as de que a globalização ameaça solapar as identidades e a ‘unidade’ das culturas nacionais. Entretanto, como visão do futuro das identidades num mundo pós-moderno, este quadro, da forma como é colocado, é muito simplista, exagerado e unilateral.” (1999: 77)

Em vista das deficiências da tese da homogeneização, deve-se considerar outra interpretação do processo de globalização cultural que busque compreender as tendências de fragmentação e de homogeneização num mesmo quadro analítico. Segundo Stuart Hall, “ao invés de pensar no global como ‘substituindo’, o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre ‘o global’ e ‘o local’: novas identificações globais e novas identificações globais” (1999: 77).

Para Featherstone (1996), o processo de globalização pressupõe o de localização, como dois lados de uma mesma moeda. Não caberia falar em tendências globalizantes, no sentido de uma maior consciência da unidade do mundo, sem falar na contra-tendência correlata, o processo de localização, ensejada exatamente pelo aguçamento da consciência de globalidade. Saliente-se que não se trata de sugerir que a fragmentação da experiência nas localidades exclua o vetor homogeneizante da globalização hegemônica – o acesso aos recursos de poder cria diferenciais importantes –, mas de afirmar uma interação complexa entre local e global.

Se os processos de globalização e localização caminham juntos, é razoável supor que não sejam mutuamente excludentes. Deste modo, deve-se considerar o adjetivo “global”, no sentido de produzido e/ou consumido globalmente, como não antitético ou excludente do adjetivo “brasileiro”, e reconhecer que culturas nacionais (como as brasileiras) resultam de uma elaboração identitária complexa, não circunscrita aos parâmetros do Estado-nação, para a qual concorrem estratégias de absorção, assimilação e resistência em face de bens culturais, imagens e representações alienígenas.

Autores como Featherstone (1996) e Hall (1999) chamam a atenção para o fato de que a diversidade, o sincretismo e o deslocamento de identidades – soluções identitárias para sociedades multirraciais e multiculturais – ocorreram primeiro nas ex-colônias, e não no centro do sistema mundial. Portanto, a compreensão das articulações entre local e global deve passar pelo exame de experiências de países como o Brasil.

Neste sentido, é interessante recordar a proposta filosófica do modernismo brasileiro dos anos 20. O dilema da identidade brasileira (“Tupy or not tupy”²¹) seria resolvido pela antropofagia, o único lastro das relações sociais, a única perspectiva possível para a constituição de um caráter nacional: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”²². A transformação do db em música popular brasileira faz parte de uma estratégia sincrética, de apropriação de bens culturais provenientes de outros lugares – “só me interessa o que não é meu”²³ – e sua transformação, “deglutição”.

Jovens de um subúrbio qualquer, periferia da periferia do sistema mundial, munidos dos artefatos tecnológicos proporcionadores da integração sem precedentes do mundo, transformam, para lembrar as palavras de Da Matta (1997:17), o brasil em Brasil todos os dias, e esta transformação se concretiza no plano subterrâneo de cidades mundiais do Norte e do Sul.

²¹ ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropofágico.

²² *Idem.*

²³ *Ibidem.*

Referências Bibliográficas

HALL, Stuart. A Identidade Cultural na Pós-Modernidade; trad. Tomas Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 3a ed., Rio de Janeiro: DP&A, 1999

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. São Paulo: Revista Brasileira de Antropofagia, n.1, 1928.

DA MATTA, Roberto. Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FEATHERSTONE, Mike. Localismo, globalismo e Identidade Cultural. In: Sociedade e Estado, vol. XI, no. 1, jan/jun, 1996

HOLANDA, Sérgio Buarque. Raízes do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BAUDELAIRE, Charles. Sobre a Modernidade. São Paulo: Paz e Terra, 1996

SHAPIRO, Peter (ed.). Modulations: A History of Electronic Music: Throbbing Words on Sound. Nova Iorque: Caipirinha Productions, 2000.

ASSEF, Claudia. Todo DJ Já Sambou: a história do disc-jóquei no Brasil. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003

GIDDENS, Anthony. Sociology. 3rd edition. Cambridge: Polity Press, 2001

WILLIAMS, Raymond. Culture. Glasgow: Fontana, 1981

BLÁNQUEZ, Javier. "Progresión Lógica: jungle, drum'n'bass y 2step". In: BLÁNQUEZ, Javier; MORERA, Omar. LOOPS: Una Historia de la Música Electrónica. Barcelona: Reservoir Books, 2002. pp. 407- 437

WESTBAM. Mix, Cuts & Scratches: mit Rainald Goetz. Berlin: Merve, 1997.

BEATZ, ano 1, número 6. São Paulo: Pool Editora, 2003.

DJWORLD, números 10 e 15. São Paulo: HMP Editora, 1999.

GROOVE, n. 80, februar/märz. Frankfurt: Thomas Koch Verlag, 2003.

FEITOSA, Ricardo Augusto de Sabóia. Perspectivas de abordagem sobre "autenticidade" e "originalidade" na cena de música eletrônica. Disponível em <<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/seminario/ricardo.htm>>, acessado em 05/08/03

CALIL, Marinês Antunes. A Aventura do Estilo: um pequeno estudo nos "fashion

clubs” do gênero “dance music” na cidade de São Paulo. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo. São Paulo: Biblioteca da USP, 1994.

KIROU, Ariel. *Techno Rebelle: un siècle de musiques électroniques*. Paris: Éditions Denoël, 2002.