

Denilson Lopes

**música ambiente e BOSSA
NOVA**

No contexto atual, faria sentido buscar uma música ambiente brasileira? Certamente, poderíamos pensar em músicos que moram no Brasil, mas a Internet amplia o quadro geográfico. Não se mora cada vez mais em um só país. Também não gostaria de reduzir a música ambiente brasileira àquela que tivesse um sabor local, incorporando de forma mais ou menos superficial, mais ou menos criativa, ritmos associados a certas tradições da cultura popular. Caminho talvez mais fácil e tentador.

Por que rumo eu prossegui? Sem pretensões de totalidade, sem querer mapear exaustivamente, nem me preocupar em definir uma paisagem sonora brasileira, persisti no que me tocava mais, ao ouvir de forma cruzada, os CDs que fosse encontrando, ou me fossem enviados, que transitavam entre a configuração da música ambiente por Brian Eno e seus herdeiros no mundo anglo-estado-unidense, nos anos 90, e uma virtual diluição destas fronteiras, visível pela constante insatisfação também dos músicos com a proliferação de gêneros na música eletrônica.

A própria idéia de uma cultura *lounge* ou de uma cena *ill-bient*, emergente na Nova Iorque de 1995/6, se revelou cada vez mais frágil como referência. No entanto, ao ouvir essas músicas, geralmente longe dos circuitos das grandes festas, *raves*, longe do que é tocado em *clubs* e nas rádios; não queria reeditar qualquer atitude de associá-las apenas com uma tradição experimental, supostamente para um público restrito. Não me interessaram as instalações sonoras em galerias, as *performances* para circuitos intelectualizados. Mesmo me restringindo à escuta e à experiência que vivenciava, nunca deixei de considerar a música como uma prática espacial, nos termos em que a define Josh Kun, e uma paisagem sonora, na esteira de Murray Schaffer, que tende a ser ampliada e ilimitada, por mais que haja paredes, ambientes fechados e fronteiras.

Sem cair em celebração superficial de uma comunidade virtual, mas me direcionando certamente para quem trabalha no contexto da música eletrônica e sobretudo da música ambiente, é necessário um redimensionamento da própria experiência da música ao vivo, pois, em nenhum outro espaço da música *pop* ela foi mais criticada ou problematizada como anacrônica. O *show* se torna cada vez mais lugar dos eternos *hits*, quando não *tournees* caça-níqueis, remontando bandas não mais em atividade ou, pior ainda, bandas de *covers* que reencenam, como nos lembra David Toop em *Haunted Weather*, toda uma nostalgia bastante lucrativa. Se para sobreviver na indústria do entretenimento, as bandas de *rock* produziram e produzem verdadeiros eventos multimidiáticos, desde o *glitter*, o progressivo e o *heavy metal* dos anos 70; a alternativa das festas, *raves*, *clubs*, também não incorporou em grande medida a proposta da música ambiente. Aposto que há uma sensibilidade e uma sociabilidade indelévels, congregadas numa espécie de “comunidade de sentimento transnacional”, para usar as palavras de Arjun Appadurai, que vai além dos *shows* e das festas, e que se tornou possível desde o momento em que a reprodução do som possibilitou um distanciamento da escuta do som original. Talvez seja isto que Jon Hassell chamou de música do quarto mundo, para evitar o risco anglocêntrico de denominações como “música étnica” ou “world music”: música vinda de todo o mundo que se encontra e funde em um lugar geográfico não-específico.

Para pensar este trânsito transcultural é que a idéia de audiotopia vem nos ajudar. Se a utopia não está em nenhum lugar, o termo foucaultiano de uma heterotopia representa um tipo de utopia efectivamente encarnada, caracterizada pela justaposição em um único lugar de vários espaços que são incompatíveis entre si, em que as audiotopias, segundo Josh Kuhn, seriam instantes específicos das heterotopias, espaços sônicos de desejos utópicos efetivos onde vários lugares normalmente incompatíveis são reunidos não somente no espaço de uma peça particular de música, mas na produção de espaço social e mapeamento de espaço geográfico que a música faz possível. A função de ouvir audiotopias é focar no próprio espaço da música, espaços sociais, geografias e paisagens que a música possibilita, reflete e profetiza. Em última instância, as audiotopias são zonas de contato entre espaços sônicos e sociais.

A música ambiente não é sobrecarregada com referências culturais distintas pela prática desenfreada de samplers e hibridismos os mais inesperados. Mas o fato de deslocarmos seu foco para o diálogo com produções brasileiras, inevitavelmente este problema de audiotopia se coloca na construção desta paisagem sonora que não só se incorpora aos sons do cotidiano, mas que em meio ao espaço urbano o mais caótico - como conseguem ser os grandes centros urbanos do antes chamado Terceiro Mundo - torna-se não uma ilha de tranquilidade como escape, mas outra possibilidade de espaço e tempo, outra possibilidade de vida, distinta da mera rapidez da busca de trabalho e prazer imediato. Ela anuncia uma alternativa agora, sem temor do consumo, sem ser consumista. Não precisamos abandonar as grandes cidades e voltar para comunidades hippies. A música ambiente, como os *punks*, atua por dentro e de dentro do mundo em que estamos, vivemos e sonhamos.

O resto é mar
É tudo que eu não sei contar
São coisas lindas que eu tenho pra te dar
Tom Jobim

No contexto do diálogo com a produção feita no Brasil, escolhi, num primeiro momento, seu lado mais visível, que é de uma reciclagem eletrônica da Bossa Nova (e não só), já muito comum fora do Brasil, feita por Bebel Gilberto, como forma de pensar seus significados hoje em dia, sem esquecer outros trabalhos populares como o do “Bossacucanova”, embora mais tradicionalista tanto na sua apropriação da música eletrônica quanto do envelhecido discurso de brasilidade, e o “Bossa Eletromagnética” de Luiz Macedo.

Se os tropicalistas, a canção de protesto, Chico Buarque e mesmo a Jovem Guarda se nutrem, de alguma forma, da Bossa Nova, logo têm que se distanciar para afirmar seus projetos pessoais. As vanguardas dos anos 60 se exauriram, João Gilberto continuou cantando na sua voz macia, eternamente com um banquinho e o violão. Passaram *punk*, *disco*, o *grunge*, e várias vertentes da música eletrônica. Há mesmo uma quantidade enorme de artistas, dentro e fora do Brasil, que se esmeram em reeditar um clima nostálgico da Bossa Nova. Mas poderia a Bossa Nova ainda criar uma paisagem sonora contemporânea, uma audiotopia ativa para nossos dias? Resgatar a paisagem através da música e da Bossa Nova não seria mais uma forma de nostalgia numa era pós-moderna e pós-colonial? Apostamos que desde os anos 60, a Bossa Nova constui mais do que uma comunidade de gostos, uma comunidade afetiva transnacional.

Muito do que ouvimos é centrado nos ritmos trazidos de uma herança africana como base para celebração; mas para compreender este trânsito cultural seria proveitoso também levar em consideração a recepção de pensamen-

tos e música asiáticos, explícitas desde Debussy, Cage, passando pelos minimalistas, pela contracultura e, sobretudo, para o que nos interessa aqui, por uma ética zen-budista. O corpo em êxtase é substituído pela sutil entrega e compartilhamento neste diálogo entre *Cool Jazz*, Bossa Nova e Música Ambiente.

Ao tensionar Bossa Nova e música eletrônica, estamos tentando construir mais do que um objeto de uma cultura nacional, mas processos socio-culturais híbridos que interligam o local e o global e em que as estruturas ou práticas que existiam antes em forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas, opondo-se a qualquer discurso essencialista de identidade, autenticidade e pureza culturais, como Canclini nos adverte. Ao invés de pensar uma genealogia dentro da música popular brasileira, pensamos uma perspectiva pop e transcultural, rejeitando qualquer discurso de volta às raízes num tradição do nacional popular, que retorna como um fantasma populista, tanto nos movimentos de minorias étnicas quanto nos movimentos de resistência à globalização tecnocapitalista.

Para termos uma apreensão intercultural deste processo é fundamental reconhecer a circulação da Bossa Nova, notadamente nos EUA, na Europa e na Ásia, não só como um dado menor, diluição exotizante mas dinamizador e reconstituídor, que desterritorializa nacionalmente e reterritorializa transculturalmente. Se a Bossa Nova refluí como um referencial quase clássico na cultura brasileira, ela ganhou outras dimensões fora do Brasil, que, por sua vez, realimentaram seu retorno no seio da música eletrônica. Da mesma maneira que da tensão entre o Cool Jazz e o Samba que podemos apreender a criação intercultural da Bossa Nova.

Esta circulação é tanto mais interessante por não decorrer da atuação de elites culturais ou do governo brasileiro, nem do recente e crescente fluxo de trabalhadores para fora do Brasil. Ainda que a Bossa Nova tenha ajudado a carreira de vários músicos profissionais fora do Brasil, começando por Tom Jobim e João Gilberto, sua circulação traduziu, exemplarmente, o fato da interculturalidade se produzir mais através de comunicações midiáticas do que por movimentos migratórios, para retomarmos uma provocação feita por Canclini mas ainda pouco desenvolvida.

Reconhecendo a importância do comparativismo para apreender nosso hibridismo é que nos aproximamos de Bebel Gilberto. No início tinha uma desconfiança: entrega dos pontos depois de ter feito rock com Cazuza, e, agora, adquirido sucesso internacional, mais fora do que dentro do Brasil, com um som e voz suaves, na esteira ou à sombra do pai? Ouvindo quase duas canções inteiras sendo executadas numa elegante galeria no recente filme de Mike Nichols, "Closer", seria ela e a cultura dos lounges sucessores do som chic de Bryan Ferry, tão ao gosto dos yuppies dos anos 80? Sai a nigeriana Sade Adu, entra uma brasileira?

Qual o espaço da leveza desta música hoje, que não seja mero escapismo? Esta são algumas das inquietações quando voltei a ouvir o CD de Bebel Gilberto, *Tanto Tempo* (2002), produzido por Suba, uma das grandes promessas da música eletrônica, precocemente falecido, autor de *São Paulo Confessions* (1999), trabalho que é gênese dos felizes achados no trabalho com Bebel Gilberto. Utopia feliz ou paisagem inútil? Nem uma, nem outra. Leveza possível, estratégia sutil prefiro acreditar, apostar. Como voltar ao passado rumo ao futuro? A resposta já aparece na primeira faixa, regravação de "Samba da Bênção", de Baden Powell. "É melhor ser alegre do que ser triste" ecoa como posicionamento diferenciado do mal-estar e do ressentimento. Curiosamente aqui, a alegria não é revolucionária, contracultural, nietzschiana, mas uma alegria que vem de uma melancolia tornada suavidade, desta "tristeza [que]

tem sempre uma esperança/de um dia não ser triste não”. Evocação mais do que êxtase, oração mais do que ironia, nesta busca de uma delicadeza perdida.

O mar que vai de Debussy a Caymmi, como nos lembra Antonio Risério, além de sua onipresença na Bossa Nova, ressurge eletrônico, suave, espaço de descanso, mais textura e timbre, do que ritmo e melodia, em consonância com os propósitos de Brian Eno. A música dissolve a letra. A confissão pop tardo-romântica se faz paisagem, transforma a experiência em uma exterioridade.

A paisagem engole as pessoas, como em “Na Neblina” em *São Paulo Confessions* ou na releitura de “Samba e Amor” de Chico Buarque por Bebel Gilberto. A amorosidade em meio à cidade, a intimidade possível, o colo da amante e da música aparecem não como mera preguiça ou covardia, para citar a música, mas parte de uma outra ética, um outro tempo aqui mesmo “na correria da cidade” em que “o trânsito contorna nossa casa”. “Será que é tão difícil amanhecer?” Tudo se dissolve, numa ética da suavidade, num tempo nem industrial nem arcaico. Consciente das voltas que a Bossa Nova deu pelo mundo, desde os anos 60, seu período de maior popularidade fora do Brasil, o estilo parece ser um prenúncio de um “portuenglish”, ou pelo menos de uma oscilação entre o português e o inglês, já praticado por João Gilberto, que atravessa todo o CD, a partir da segunda faixa, “August Day Song”, embaralhando fronteira, como na primeira faixa de seu CD seguinte, só com o nome da cantora (2004), versão em inglês dos Mutantes para Baby: “Join us and go far/And hear the new sound of my bossa nova” ou “You know, it’s time to learn Portuguese”.

Sem a ironia tropicalista, estaria indo Bebel Gilberto, num projeto conservador de revisitação da MPB, como que Marisa Monte fez, ao transitar da Bossa Nova para uma versão pop de “Panis e Circensis”, a música mais radical dos Mutantes e da Tropicália? Se as capas podem ajudar a revelar algo, é o nome de Bebel Gilberto, após o sucesso internacional, que aparece com ênfase na capa de seu segundo CD, bem como uma foto preto e branco, com o rosto nítido, no lugar de seu perfil em branco e preto do primeiro trabalho, como na capa de *Before and After Science* de Brian Eno. Ao invés da dissolução crítica de uma persona midiática, desenvolvida musicalmente por Eno a partir deste seu trabalho, acompanhada pela retirada de seu rosto das capas dos projetos seguintes, o que observaríamos em Bebel Gilberto seria a afirmação do *pop star system*?

De qualquer forma, voltamos ao fio da navalha de seu primeiro trabalho. Em “August Day Song, “sozinha, distraída”, “sem chorar ao lembrar”, parece um lugar frágil, lugar que se constrói entre culturas, entre o estrelato e a impessoalidade tecnológica. A canção de amor é uma matriz que se dissolve em “Tanto Tempo”, faixa-título, como no quadro de “By this River” de Eno: “Por que esperar tanto assim de alguém?”. Não se trata de uma utopia longínqua, mas apenas “um segundo mais feliz” ou “a vida inteira eu quis um verso simples”, nas palavras de Cazusa em “Mais Feliz”. O samba parece funcionar para Bebel, como o rock *glitter* para Eno: solo para suas desconstruções, como na primorosa “Alguém”, outro hino da invisibilidade, como “How to Disappear Completely” do Radiohead no CD Kid A: “De vez em quando tem você”. Mas se não tiver, fica a paisagem sonora: “Só ouvindo aquele espaço ali/Lonely” (“Lonely”) ou apenas o fundo do quintal (“Bananeira” de João Donato e Gilberto Gil). Podemos até fechar os olhos, como ela nos pode na última música e esquecer, por um momento seu trabalho seguinte, pop sofisticado sem dúvida, mas bem distante das promessas apresentadas em “Tanto Tempo”.

Nada me poderá faltar
Se eu mesmo faltar

Bertolt Brecht

Por que resgatar esta música, para muitos sonífera, repetitiva ou banal? Me encontro numa entrevista de Brian Eno, na sua guinada para a música ambiente: “Eu queria encontrar lugares que fossem mais lentos, maiores e que me fizessem pensar de alguma forma interessante. *Clubs*, de fato, me impedem de pensar”. Na sua proposta de construir uma “música que se pode viver com”, Eno presume que seus ouvintes estejam sentados muito confortavelmente e não esperando dançar, o que cada vez parece se restringir a espaços pequenos, mais restritos, quando não privados. Se os *lounges*, espaços mais propícios para este tipo de música lá pelos anos 90, saíram de moda ou perderam esta função alternativa de resgatar a lentidão, a desaceleração, ao menos, pensamos nesta atitude não como exaustão após uma noite de dançar sem parar, nos quase obrigatórios *chill out* em *raves* e grandes festas. Ou talvez, para seguirmos Murray Schaffer, “o que precisamos precisar são rituais de tranquilidade em que grande quantidade de pessoas possam sentir a serenidade de uma experiência compartilhada sem o desejo de expressar suas emoções em ações destrutivas ou desfiguradoras”, em que nem a experiência seja única ou imposta.

Fico pensando se Ernesto Neto já fez um *lounge*. Várias de suas instalações, como “Casa”, me sugerem lugares confortáveis, onde se pode relaxar, dormir sem ser incomodado por música alta nem seguranças, mas também conversar sem pressa, sem obrigação de falar, diferente de galerias e museus, em que temos que ficar atentos o tempo todo, consumindo, vendo. Ao invés da pausa que nós fazemos ao olhar uma janela que nos salva da maratona de imagens, é o próprio artista que nos oferece esta possibilidade. Não se trata de penetrar os espaços em busca de sentimentos inusitados, estranhos ou desautomatizadores, como talvez fossem os trabalhos de Hélio Oiticica e de outros tantos nos anos 60. Nada muito ativo, acolher e ser acolhido, um platô deleuziano, alcançado quando as circunstâncias levam uma atividade a um grau de intensidade que não é automaticamente dissipado em um clímax. Ou como Brian Eno fala sobre seu vídeo “Mistaken Memories of Medieval Manhattan”: “as imagem se tornaram presentes a partir de uma mistura de nostalgia e esperança e do desejo de fazer um lugar quieto para mim mesmo. Elas evocam em mim um sentido do ‘que poderia ter sido’ e também geram uma nostalgia de um futuro diferente”.

Esta não é uma posição extrema, de que Eno é bem consciente, mas por que as posições extremas, intempestivas seriam necessariamente as mais críticas, ricas ou eficientes na nossa época? Certamente, a contundência sempre ocupou um lugar importante de dissonância e insatisfação, como observarmos em várias manifestações, dos movimentos anti-globalização à onda de artivismos, mas por que não a sutileza, a discrição e a delicadeza? Talvez seja um esforço geracional de quem se formou nos anos 80, se viu silenciado tanto pelo envelhecido discurso revolucionário e transgressor dos anos 60 quanto por muito que tem ganhado uma atenção neste início de milênio. Talvez não se trate de oposição, seja apenas uma forma de ser solidário na diferença, de buscar um outros espaço de resistência, ainda que este possa ser o lugar da maior solidão, no momento.



Denilson Lopes é professor na Faculdade de
Comunicação da Universidade de Brasília.