



Tempos internacionais: fusões, exotismos e antirracismo na música eletrônica dançante*

David Hesmondhalgh**

*Plágio, enquanto tática cultural, deve ser destinado aos pútridos capitalistas,
não aos potenciais camaradas. – Hakim Bey.*

Resumo

Este ensaio busca analisar a complexa política de tecnologia, representação e instituição na música popular. Traça a história das gravadoras independentes britânicas, particularmente da música eletrônica dançante, com base em pesquisa realizada em Londres na década de 1990. O estudo etnográfico da companhia Nation Records é discutido à luz da complexa política cultural da conjuntura da década de 1990.

Palavras-chave

Música eletrônica dançante – século XX – autoria – indústria cultural – tecnologia – crítica cultural.

Abstract

This essay seeks to analyse the complex politics of technology, representation and institution in popular music. It traces the history of British independent record companies, particularly electronic dance music companies, based on research conducted in London in the 1990s. The ethnographic study of Nation Records is discussed in the light of the complex cultural politics of that 1990s conjuncture.

Keywords

Electronic dance music – 20th century – authorship – recorded music – cultural industry – cultural criticism.

*Artigo intitulado "International times: fusions, exoticism, and antiracism in electronic dance music", publicado originalmente em Georgina Born & David Hesmondhalgh (orgs.). *Western Music and Its Others: difference, representation, and appropriation in music*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 2000, p. 280-304. Tradução de Antenor Ferreira Corrêa e Cintia Medina de Souza, com revisão de Maria Alice Volpe e Mônica Machado, autorizada pelo autor e pela editora.

** University of Leeds, Leeds, Reino Unido. Endereço eletrônico: D.J.Hesmondhalgh@leeds.ac.uk.

Tradução do artigo recebida em 2 de novembro de 2010 e aprovada em 5 de junho de 2012.



Nota introdutória do autor para esta edição da RBM

Este ensaio busca analisar a complexa política de tecnologia, representação e instituição na música popular. Baseado em pesquisa que conduzi em Londres na década de 1990, como parte de minha tese de doutorado sobre a história das gravadoras britânicas independentes. Meu estudo etnográfico sobre a Nation Records buscou atualizar minha abordagem sobre as gravadoras de *punk* e de música eletrônica dançante. A pesquisa foi publicada como capítulo no livro *Western Music and its Others*, que eu co-organizei com minha orientadora de doutorado, Georgina Born. Georgie teve muita influência na tese e no capítulo. Importante também foi Simon Underwood, músico que trabalhou na Nation Records naquela época e que se revelou um guia profundamente consciente e reflexivo sobre o que acontecia ao seu redor. Espero que a complexa política cultural daquela conjuntura da década de 1990 se demonstre relevante para os leitores brasileiros e de língua lusófona tantos anos depois – e eu sou muito grato aos tradutores e à editora da *Revista Brasileira de Música*. Este ensaio sugere que não importa quão bem intencionados sejam os produtores culturais, acabam se enredando em contradições e relações de poder. É um apelo implícito por reflexividade política por parte de músicos e outros, especialmente quando confrontados com os legados nocivos do racismo e do colonialismo. Para aqueles interessados nesses sons, algumas dessas bandas ainda podem ser encontradas nas nuvens digitais de música que nos rodeiam. Talvez a mais interessante seja Asian Dub Foundation¹. Tenho frequentemente indagado o que aconteceu com Hustlers HC.

David Hesmondhalgh, 5 de junho de 2012.

¹ De especial interesse para o leitor brasileiro é a faixa “19 Rebellions” do álbum *Enemy of the Enemy* (2003), cuja mixagem feita pelo DJ Negralha utilizou a música do *rapper* brasileiro Edi Rock do grupo Racionais MC’s e também trechos de vozes de repórteres narrando notícias sobre a rebelião no presídio Carandiru de São Paulo, em 1992. Em entrevista concedida a Tiago Ferreira em 11 de maio de 2012, Edi Rock afirma que só ficou sabendo da utilização de sua música pelo Asian Dub Foundation depois que a faixa “estava bombando na internet” e deixa em aberto se teria ou não recebido os devidos direitos autorais; entrevista disponível em <http://namiradogroove.com.br/entrevistas/edi-rock-novo-disco-solo-contra-noiz-ninguem-sera>. A gravação de “19 Rebellions” está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=KB1x8ErVX58> e o vídeo em montagem da gravação com fotografias de época está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-Nw3GNAprdw> [Nota da editora].



As novas tecnologias de *sampleamento* – a transferência de sons de uma gravação para outra – permitiram aos músicos contemporâneos o acesso sem precedentes aos bancos de memória global de registros sonoros. Decorrem daí questões éticas e políticas referentes à autoria e à propriedade de sons que são complicadas o suficiente no caso do *rap*, para o qual se pode argumentar que uma distinta forma afro-americana de produção cultural, centrada na intertextualidade e na recontextualização, foi sistematicamente discriminada pelas leis de *copyright*.² ³Todavia, essas questões tornaram-se mais controversas quando músicos “ocidentais” *samplearam* músicos não ocidentais. Quais são as implicações para nosso entendimento sobre as éticas da apropriação cultural quando o som de um coro feminino originário de uma ilha do Pacífico torna-se o grande *hit* de um clube de sucesso na Europa, sem que esse coro receba qualquer tipo de retorno, recompensa ou crédito? E quando esse mesmo grande *hit* é, posteriormente, utilizado em um comercial da Coca-Cola? Em que medida o ato de recontextualização – a colocação de um fragmento musical em um contexto sonoro diferente – implica que a autoria (e os retornos financeiros resultantes) deva ser atribuída para aquele que *sampleou* no lugar de ser creditada àquele *sampleado*? Em outras palavras, como os problemas de “empréstimo” cultural e apropriação são reconfigurados na era das tecnologias de *sampleamento* digital? Neste texto, essas questões são investigadas por meio de um estudo de caso: a Nation Records, companhia gravadora, sediada no oeste de Londres, especializada em formas de música eletrônica dançante (*electronic dance music*),⁴ cuja prática de *sampleamento* de sons oriundos de culturas não ocidentais é proeminente.

As questões aqui abordadas envolvem a interpenetração da desigualdade racial, da propriedade cultural, das novas tecnologias musicais e da mercantilização do

² Este é o ponto discutido pelo excelente artigo de Schumacher (1995), em que alega que a doutrina legal é contraditória por atribuir direito de cópia para sujeitos corporativos, mas definir originalidade como origem no autor individual. Porém, essa contradição é “consistentemente resolvida nos interesses dos detentores do *copyright*” (Schumacher, 1995, p. 259). Ver também Porcello (1991).

³ Esclarecimento ao leitor brasileiro: o Brasil “adota o regime legal de Direito do Autor (*Droit d’Auteur*) [emanado da tradição constitucional francesa], [...] que cuida dos direitos e garantias individuais. Assim, extirpa qualquer analogia com o sistema de “*copyright*” (direito de cópia) adotado por países anglo-saxões e os Estados Unidos da América do Norte que decidiram pela adoção de um regime jurídico de natureza utilitária. [...] Os direitos conexos decorrem de atividades que expressam as obras artísticas com peculiaridade, singeleza e singularidade. São direitos dos intérpretes, dos músicos, dos roteiristas, dos atores, dos produtores, inclusive os produtores fonográficos e outros, que materializam as obras com suas adições. Expressam-se em relação a criação pré-existente e a ela impõem sua criação derivada.” (Mello, Roberto Corrêa de. “O *copyright* não cabe na ordem jurídica do Brasil”, *Consultor Jurídico*, 29 mai. 2013. Disponível em <http://www.conjur.com.br/2013-mai-29/roberto-mello-copyright-nao-cabe-ordem-juridica-brasil>) [Nota da editora].

⁴ Para minhas propostas aqui, *electronic dance music* (música eletrônica dançante) inclui o *hip-hop* e também os vários gêneros associados com a importância massivamente elevada da cultura musical *club* e *dance* na esteira dos fenômenos *rave* e *acid house* dos finais da década de 1980: *house*, *garage*, *techno*, *jungle* e *drum and bass*, entre outros. A cultura da *dance music* foi central para os debates sobre música popular na Europa de uma maneira que ainda parece estranha para muitos leitores norte-americanos. Para pesquisas introdutórias que objetivam delinear a importância política da cultura da música *dance* e *rave*, veja meus artigos sobre a política cultural da *dance music* (Hesmondhalgh, 1997) e a cultura *club* (Hesmondhalgh, 1998). Para uma impressionante história e análise, ver Reynolds (1998; publicado nos Estados Unidos em 1999). Sobre as complexas relações entre *hip-hop*, *dance* e a importância particular do *jungle* como forma diaspórica, ver Reynolds, (1998) e Hesmondhalgh e Melville (2002).



entretenimento. No entanto, o caso da Nation acrescenta outra dimensão ao prévio debate sobre esses assuntos. Quando os astros da *world music* fazem suas bem intencionadas incursões em sonoridades não ocidentais e lançam os álbuns produzidos nas subsidiárias das corporações multinacionais de entretenimento, o senso de exploração é tangível para muitas pessoas. Apesar dos músicos serem generosamente pagos e não obstante Paul Simon e David Byrne intentarem sinceramente aumentar a conscientização sobre essas tradições não ocidentais. A Nation, entretanto, é o caso raro de uma companhia gravadora britânica independente e bem sucedida de proprietários negros. Sua equipe e seus músicos, brancos e negros, são conscientes de questões sobre desigualdade racial e estão comprometidos com embates políticos e antirracistas. Essa conscientização política por parte da equipe e dos músicos faz alguma diferença? De que maneira uma companhia gravadora administrada por empresários negros afeta os debates sobre a propriedade de gêneros musicais?

Um aspecto de alta relevância suscitado por este estudo de caso é ter permitido observar de perto as aspirações dos músicos politicamente orientados e da equipe da companhia gravadora. O exame do local particular onde estão organizadas a gravação, a distribuição e a publicidade da música possibilitou sondar em um nível microscópico as práticas de produção e as ideologias dos músicos e da equipe da gravadora; acessando, assim, os contextos discursivo, comercial e tecnológico de seus trabalhos. Como músicos e profissionais da indústria fonográfica enxergam as questões éticas, identitárias e comerciais envolvidas nos intercâmbios e empréstimos musicais? Tem havido, relativamente, pouco espaço nos estudos sobre a música popular para as opiniões dos músicos e dos profissionais dessa indústria cultural. Isso talvez ocorra em razão de certa preocupação entre os pesquisadores de que, ao colocarem o foco nas concepções dos músicos sobre o processo criativo, correriam o risco de reproduzirem banalidades de entrevistas de publicidade. É de fato um perigo. Porém, o que emergiu das entrevistas foi maior que um amontoado de queixas ingênuas sobre a deterioração de impulsos criativos genuínos pelos imperativos mercadológicos. Contrariamente, verifiquei que os músicos e a equipe da Nation estão há muito tempo envolvidos em complexos debates políticos, estéticos e éticos com respeito as suas próprias práticas. Enfatizo tais discussões na Nation, não só para indicar o emaranhado ético e político envolvendo as novas tecnologias musicais tais como o *sampleamento* característico do fazer musical na década de 1990, mas também para sugerir como as companhias gravadoras independentes podem servir como locais de embates acerca de significados, mensagens e recompensas do trabalho.⁵

⁵ Baseado em pesquisa realizada entre 1994 e 1995, eu sou imensamente grato à equipe da Nation pela amigável cooperação, especialmente a Kath Canoville, Rich McLean e Simon Underwood; a primeira e o último deixaram a Nation na época que concluí minha pesquisa de campo.



DOIS TIPOS DE FUSÃO *DANCE*

A Nation, surpreendentemente, tem sido uma bem sucedida gravadora britânica de proprietários negros. Foi estabelecida e administrada por uma negra descendente de caribenhos (Kath Canoville) e por um paquistanês (Aki Nawaz). Seu desenvolvimento no período de 1988-1993 refletia a tentativa de parceria para preencher dois objetivos explícitos da companhia. O primeiro era desenvolver carreiras para músicos anglo-asiáticos. No final da década de 1980, os sócios se afastaram de seus interesses iniciais na música *pós-punk* e foram se envolvendo cada vez mais com as variantes britânicas de estilos musicais oriundos do sul da Ásia, inclusive o *bhangra*.⁶ Desfrutaram de algum sucesso promovendo eventos *bhangra*, porém, como gerente, Canoville experimentou grande frustração ao tentar trabalhar com as principais e grandes companhias gravadoras independentes para firmar contratos e desenvolver artistas anglo-asiáticos. Em entrevista, ela atribuiu ao racismo institucionalizado a relutância da indústria estabelecida em acolher o *bhangra*:

Só pode ser racismo, porque eu desconheço qualquer artista independente que poderia estar vendendo 50 mil álbuns e que não fosse contratado. É totalmente impossível. E havia a evidência de que esses álbuns estavam sendo vendidos. E, depois de tudo, cada companhia dizia: “Isso soa realmente muito bem, mas não vejo como poderíamos nos envolver nisso; esse mercado é deles”, ao invés de dizer “isso é algo em que poderíamos investir”.⁷

De acordo com Canoville, a Nation foi criada com o intuito de combater tais iniquidades. O segundo objetivo da companhia era quase pedagógico: apresentar ao público jovem as desconhecidas sonoridades não ocidentais por meio da fusão da música étnica com a cultura *posthouse-dance-music*. Canoville coloca a questão da seguinte maneira:

No início, a ideia era, basicamente, a de que se nós pudéssemos introduzir a geração mais jovem, interessada em fusão, a esse tipo de mú-

⁵ Baseado em pesquisa realizada entre 1994 e 1995, eu sou imensamente grato à equipe da Nation pela amigável cooperação, especialmente a Kath Canoville, Rich McLean e Simon Underwood; a primeira e o último deixaram a Nation na época que concluí minha pesquisa de campo.

⁶ Aki Nawaz foi baterista da banda britânica gótica *pós-punk*, criada em Leeds em 1982, *Southern Death Cult*; e Kath Canoville trabalhou anteriormente como promotora e agenciadora de artistas e bandas. Banerji e Baumann (1990, p. 137) oferecem a seguinte definição: “a música *bhangra*, em toda sua diversidade e divergência de estilos, representa a fusão das danças e canções rurais do Punjabi com sons, formas sociais e estratégias de produção associadas à *disco music* e ao *pop*. Em seus estilos mais audaciosos, incorporou, posteriormente, influências do *hip-hop* e do *house*, bem como técnicas de dança como *spinning*, *body-popping* e *breaking*.”

⁷ Exceto quando indicada outra fonte, todas as citações seguintes são das entrevistas gravadas por mim, realizadas entre 1994-1995 em pesquisa fomentada pelo Conselho de Pesquisa Social e Econômica do Reino Unido.



sica, eles poderiam olhar para além disso, abrir perspectivas, aprofundarem-se nessas fontes e descobrir que a fusão marroquina é realmente a fusão *rai* argelina, e que a música *rai* propriamente dita é uma boa música.

Desde 1993, a Nation esteve associada, principalmente, a dois tipos de música que intentavam cumprir esses objetivos. O primeiro justapõe vários estilos musicais não ocidentais a ritmos dançantes “ocidentais” produzidos, na sua maior parte, por músicos brancos fortemente engajados com o multiculturalismo (Transglobal Underground e Loop Guru, entre outros). Dentre os vários termos usados para designar essa música, *world dance fusion* (fusão étnica *dance*) foi o mais amplamente utilizado.⁸ O segundo gênero em fusão predominante na Nation foi o *hip-hop asiático*, produzido por Fun-da-mental, HustlerHC e Asian Dub Foundation, cuja música não é estritamente *hip-hop* e direciona-se para um tipo de fusão musical mais ambiciosa e complexa que inclui influências autóctones. A introdução desses dois subgêneros se dará por meio da análise de duas bandas de maior vendagem na Nation: Transglobal Underground e Fun-da-mental. Posteriormente, seguiremos para os debates nesse selo no que diz respeito às políticas e éticas do *sampleamento*, sobre o multiculturalismo e sobre a identidade negra na música popular.

As formas “híbridas” produzidas na Nation têm sido vistas pelos músicos, jornalistas e outros como intervenções politicamente progressivas que oferecem novos modelos de interação cultural nas sociedades euro-ocidentais contemporâneas marcadas pela violência e pela desigualdade racial. Tem sido marcante o tratamento favorável concedido aos artistas da Nation pela imprensa musical britânica relativamente politizada. Por conta disso, no que segue, questiono se tais interpretações positivas são justificadas ou se essas práticas multiculturalistas estão, na verdade, servindo para atestar e reforçar as divisões e desigualdades raciais existentes, e por fim opondo-se à intenção explicitada por músicos e pela equipe responsável por sua produção e distribuição.

TRANSGLOBAL UNDERGROUND: WORLD DANCE FUSION (FUSÃO ÉTNICA DANCE)

Kaith Canoville e Aki Nawaz conheciam, por meio de seus contatos, uma geração de músicos brancos que, na década de 1980, tinham gradualmente se afastado da cena *pós-punk* (cujo momento de inovação decrescia) e se direcionado para a *world music* (músicas do mundo ou música étnica) e para as sonoridades não ocidentais.

⁸ Outras designações incluíam *ethnic techno*, *radical global pop* e *world dance music*. A própria companhia encorajou o uso de tais termos na sua publicidade e embalagens, de maneira a distinguir seu trabalho da *world music* que estava saindo de moda entre o público jovem na Inglaterra no início dos anos 1990.



Os primeiros *singles* da Nation dão o sabor do trabalho desses músicos.⁹ As faixas combinavam os ritmos pulsantes da *house music*, populares nos clubes àquela época, com algumas sutis faixas “ambiente”. Apresentavam, também, amplo uso de *samples* extraídos de músicas não ocidentais. Entretanto, somente com o lançamento de *Temple Head*, em 1991, pela Transglobal Underground, banda formada ao redor de um núcleo de três músicos brancos com pedigree *pós-punk*, que a fusão étnica *dance* da Nation ganhou atenção especial da imprensa musical.¹⁰

Essa faixa apresentava uma batida *dance* reiterada (em *looping*) combinada com levadas de tabla, acordes ao piano no estilo *acid house* e vários *samples* intercalados com frases *rap* (pelo *rapper* convidado Sheriff) sobre o familiar tema da unidade mundial pela música. O relativo ecletismo dessa faixa, comparado a outras músicas *club* da época, está evidenciado pelo solo de guitarra em estilo *rock*. Todavia, o aspecto que mais impressionou nessa música foi o emprego de dois fragmentos retirados de gravações de coros gospel taitianos. O primeiro desses, verdadeiro sucesso, o mais comentado nas resenhas e pela audiência, foi batizado de “na, na, na” *sample*.¹¹ Esse fragmento é executado no *rap* (“aprenda a dizer paz e na, na, na”) e o coro *sampleado* atua, efetivamente, como *backing vocal* para o *rapper* Sheriff. Seu “na, na, na” é construído como um prototípico canto de união, modelo de música como linguagem universal. Todavia, os cantores dos coros estão efetivamente sem voz: embora a mistura de *rap* contemporâneo com vozes “antigas” possa ser cativante, os *samples* agem como pano de fundo exótico para a mensagem da canção. A inocência pastoril das vozes não ocidentais serve para a temática da canção como o “outro” que o Ocidente pode usar para redefinir a si mesmo. Enquanto esse recurso parece pagar tributo à música *sampleada*, também nega a complexidade de identidades desses “outros”. Em termos da produção dessa música, os cantores foram meramente presenças virtuais, vozes transferidas via gravações etnomusicológicas para o mercado musical ocidental. Eles não foram consultados, tampouco remunerados pelo uso de sua obra nessa faixa.

O trabalho representacional manifestado nessa faixa (e por extensão no trabalho geral da Nation) não estava incólume ao tipo de exotismo e primitivismo que a imprensa musical começava a criticar no multiculturalismo da *world music* no início da década de 1990. A mesma imprensa, todavia, continuava a distinguir a política

⁹ A maioria desses *singles* foram reunidos em duas compilações lançadas em 1989 e 1991, *Fuse* e *Fuse 2*. Essas coletâneas de vinil foram combinadas em um CD duplo em 1993: Various Artists, *Fuse I & II* (Nation, NATCD35). O mais conhecido dentre esses músicos foi Jah Wobble; outros incluídos foram Harri Kakoulli (antes do Squeeze) e David Harrow.

¹⁰ *Temple Head* da Transglobal Underground (Nation NR008T, 1991) foi relançado posteriormente naquele ano em forma remixada pela BMG/Deconstruction Records, e novamente quando a banda retornou à Nation, em 1993, como *Temple Head '93/I, Voyager* (NR020T/CD). A faixa está disponível pela Transglobal Underground, *Dream of 100 Nations* (Nation, NR021, 1993).

¹¹ Na audição da música o motivo se tornar ábvio; discuto-a com mais detalhes em Hesmondhalgh (1998, p. 138).



cultural da *world music* daquela *world dance fusion* praticada pela Nation. De fato, a aprovação da estética da Nation por parte da imprensa intensificou-se quando a Transglobal Underground começou a promover seus discos com a apresentação de shows ao vivo. Citações retiradas de diversas resenhas indicam as maneiras pelas quais a *world dance fusion* foi construída como uma forma de produto cultural híbrido mais válido e progressivo do que a *world music* – geralmente, segundo o critério que a *world dance fusion* evitou a busca sisuda da *world music* pela autenticidade em prol de um pastiche mais divertido:

O novo movimento oferece uma segunda chance para as sonoridades globais, após a meia-vida da eclosão da *world music* em meados da década de 1980. [...] Os intermináveis CDs de esquimós, tibetanos e virtuosos asiáticos sobrepõem as cenas musicais *pop* e *underground* para se atocaiarem em um gueto de vegetarianos radicais e leitores de suplementos dominicais. (Marcus, *Mixmag*, 1994, p. 44)

Natacha Atlas do Transglobal Underground: legítima *world music*. (Marcus, *New Musical Express*, 1994, p. 25)

Felizmente, há um bom tempo passamos o estágio pretensioso no qual a *world music* tinha que significar algo ou ser autêntica... (Paphides, *Melody Maker*, 1994, p. 12)¹²

FUN-DA-MENTAL: HIP-HOP ASIÁTICO

Sob alguns aspectos, a música do segundo maior grupo a emergir da Nation, Fun-da-mental, reunido em 1992 por Aki Nawaz, proprietário e gerente da Nation, é consistente com a fusão estética praticada pela companhia e elogiada pela imprensa musical. As fontes não ocidentais *sampleadas* pelo Fun-da-mental são músicas de filmes *hindi*, lamentações *muezzin* e cantos *qawwali*. As convenções genéricas, em torno das quais Nawaz e seus vários colaboradores do Fun-da-mental organizaram tais empréstimos, são aquelas do *hip-hop*, em particular do politizado *rap* negro americano, no lugar da música *dance pós-house* preferida pelo Transglobal Underground e por outros artistas, entre os quais, o Loop Guru. São adotadas técnicas típicas do *hip-hop*, tais como *scratching* (a manipulação do próprio aparelho reproduzidor do disco de modo a produzir ritmos) e *breaks* (quando, à exceção da faixa que contem

¹² Apesar de sua influência estar diminuindo atualmente por conta de uma nova geração de revistas musicais mensais mais luxuosas que estão começando a dominar, as semanais *New Musical Express* e *Melody Maker* foram preponderantes na imprensa musical britânica por várias décadas.



a percussão em *looping*, todos os demais instrumentos permanecem em pausa): procedimentos que não haviam sido utilizados nas gravações anteriores da Nation. MC Bad-Sha Lallaman, nesse íterim, adotou para seus vocais o estilo *ragga* jamaicano. E, crucialmente, Fun-da-mental demonstrou fidelidade explícita para o radicalismo islâmico afro-americano e para as políticas separatistas negras de grupos como os Black Panthers.¹³

Embora se utilizassem da mistura de influências políticas e musicais afro-americana e caribenha, todos os membros originais do Fun-da-mental tiram raízes anglo-asiáticas. Três, incluindo Nawaz, eram muçulmanos, enquanto o tocador de tabla do grupo, Goldfinger, era *sikh*. Muitos jovens britânico-asiáticos estavam envolvidos com *breakdancing* e com grafite desde o início da década de 1980, porém, relativamente, poucos praticavam o *rap* e a técnica do *scratching*. Fun-da-mental foi inovador em trazer esses elementos para a música visando, em parte, as comunidades asiáticas. Enquanto o radicalismo afro-americano fornecia a inspiração política, os *raps* e os *samples* falados nas faixas do Fun-da-mental referiam-se a questões asiáticas e anglo-asiáticas. Essa postura se reflete no próprio nome da banda: controversa invocação do fundamentalismo islâmico, mesmo que os hifens no nome indiquem outro propósito – a combinação de prazer (*fun*) com pensamento (*mental*). O símbolo da banda é a lua crescente, para invocar o Islã, mas também a bandeira do Paquistão.¹⁴ Ainda, *Righteous Preacher* (1992), primeiro *single* do Fun-da-mental, continha letras que apoiavam o *fatwa* de Aiatolá Khomeini contra Salman Rushdie. Uma entrevista para a *Melodie Maker* à época do lançamento desse *single* causou grande controvérsia. Goldfinger fez a seguinte declaração:

Embora eu seja *sikh*, concordo com meus irmãos muçulmanos que Rushdie deve enfrentar as consequências do que fez. [...] Até que você entenda a importância da religião em nossa cultura, não irá compreender o quanto esse homem tem-nos machucado. E os atos de Rushdie não têm afetado apenas os asiáticos. Quem você acha que está pagando para abrigar e proteger esse bastardo? (apud Push, 1992, p. 7)¹⁵

Ao fazer tal problemático e controverso pronunciamento, Fun-da-mental tencionava furar a complacência da imprensa musical branca e direcionar-se para a co-

¹³ O terceiro *single* da banda Fun-da-mental, *Wrath of a Black Man* (1993), por exemplo, foi construído sobre um fragmento do discurso de Malcom X. É válido apontar aqui que outras equipes asiáticas de *hip-hop* também foram emergindo no início dos anos 1990, notavelmente Kaliphz, de Rochdale.

¹⁴ A mãe de Aki Nawaz foi uma líder ativista britânica do *Pakistan People's Party*, de Benazir Bhutto.

¹⁵ O título da resenha “Guerreiros de turbante” [Turban Warriors], dado pelo subeditor, é típico do exotismo debochado por parte da imprensa musical liberal nas coberturas das bandas da Nation.



munidade asiática. E a Nation também tentava, por outros meios, ir além da audiência predominantemente branca simpatizante da fusão musical. Negociações estavam arranjadas para uma série de *singles* do Fundamental (e outra banda da Nation, Hustlers HC) serem distribuídos por firmas anglo-asiáticas no mercado paralelo de fitas cassete (distantes das lojas de gravadoras) onde, tradicionalmente, muitos anglo-asiáticos compravam sua música. No entanto, um distribuidor chave foi à bancarrota, levando o dinheiro da Nation. Como as margens de lucro eram extremamente baixas, se comparadas às do mercado oficial, a Nation, conseqüentemente, abandonou a tentativa de intervir no mercado asiático paralelo de cassetes. A sensação na empresa era de que havia outras maneiras para alcançar os jovens asiáticos sem apelar para o confinado sistema asiático. Como expõe uma pessoa de dentro da Nation, Simon Underwood, “o problema não está nas lojas especializadas. Esses garotos vão para a HMV e para a Our price. Eles trabalham lá e conseguem desconto”.¹⁶

Apesar desse revés, o uso de formas caribenhas e afro-americanas pelas bandas anglo-asiáticas, iniciado pelo Fundamental, estava para ganhar importância na Nation nos anos seguintes, quando Hustlers HC e Asian Dub Foundation começaram a gravar pelo selo. Desse ponto em diante, houve uma gradativa divisão na empresa entre o trabalho de músicos asiáticos e a fusão étnica *dance* dos multiculturalistas brancos.

AS POLÍTICAS E ÉTICAS DO *SAMPLEAMENTO*

A partir de 1993, a estética multiculturalista que prevalecia na Nation estava para se tornar mais controversa entre seus músicos e sua equipe. Um evento significativo foi a chegada na companhia, naquele ano, de Simon Underwood. Como muitos dentre os músicos associados à Nation adeptos da fusão, Underwood adentrou ao mercado musical nas trilhas do *punk*, tendo fundado The Pop Group, grupo político *pós-punk*, e, posteriormente, a Pigbag, banda *funk-fusion*. Como diversos músicos no início dos anos 1980, Underwood estava entusiasmado e fascinado pela vitalidade do nascente *hip-hop* nova-iorquino e com o uso do *sampleamento*. Porém, no decorrer dessa década, ele tornou-se cada vez mais duvidoso com o uso do *sampleamento* na música *house* e do empréstimo de formas africanas pelas figuras da *world music*, como a de Peter Gabriel. Particularmente, Underwood sentia que a música não ocidental estava sendo tratada “como se fosse uma coisa natural, nativa desses países, como sementes de cacau que caíam das árvores e repentinamente pousavam em nossas lojas por algum efeito miraculoso. Não havia a noção da existência de um comércio, do mesmo modo como existia um comércio de recursos naturais e um comércio de órgãos da África.”

¹⁶ HMV e Our Price são duas das principais redes varejistas do ramo do entretenimento na Inglaterra.



Underwood trouxe nova perspectiva para balizar o *sampleamento*. Na medida em que os artistas da Nation – como Transglobal Underground, Fun-da-mental e Loop Guru – estavam alcançando grande sucesso, Canoville e Nawaz deram a partida nos trabalhos para retirar a companhia desse nicho alternativo dos *singles* de 12 polegadas e se arriscaram no mercado de álbuns, potencialmente mais prestigioso e lucrativo. Nesse setor “mainstream” (principal), as infrações ao *copyright* são monitoradas de perto pelos proprietários e, assim, músicos que se valem de *samples* de outras gravações precisam legalizá-los, obtendo a permissão para seu uso, anuindo ao pagamento de taxas ou de porcentagem de royalties. O interesse de Underwood na política econômica global de *sampleamento* o conduziu a assumir a tarefa de obter a permissão dos detentores do *copyright* para os artistas da Nation. Em razão da propriedade do *copyright* na indústria musical recair sobre a indústria e não sobre os músicos, acaba por envolver algumas questões complexas: “Nós temos que legalizar nossos *samples*. Eu nem sempre concordei com isso porque se nós podemos, nós devemos de fato pagar ao artista; mas geralmente a maioria deles vendeu seus *samples* para algum selo”. Muito dos *copyrights* das gravações etnomusicológicas usadas pelos artistas da Nation pertencem a instituições públicas, tais como o Instituto Smithsonian,¹⁷ ou foram vendidas em bloco para grandes corporações, que estão interessadas em adquirir mesmo catálogos aparentemente obscuros, nesta era em que a televisão e companhias cinematográficas podem muito bem pagar milhares de dólares por uma música que criará a correta ambiência no acompanhamento de imagens. Underwood notou a forte distinção entre a prática das grandes corporações e dos proprietários independentes de *copyrights*:

Eu tentei legalizar alguns *samples* búlgaros para Loop Guru. A corporação (uma grande editora, subdivisão de uma multinacional do entretenimento) nem mesmo sabia que tinha isso. Abaixo de US\$2.500,00 nem começam a negociar com você. Isso é tudo centralizado, eles têm uma pessoa em Los Angeles que possui uma pilha enorme [de solicitações] e estão atendendo as demandas de artistas “selo de platina”; com isso, você vai para o final dessa pilha.¹⁸

De acordo com Underwood, pequenos selos e companhias editoras estão mais comprometidos com a proteção de artistas cujo *copyright* esteja sob sua própria administração, e não por corporações editoriais. Um caso particular ilustra a sen-

¹⁷ O museu natural e etnológico dos Estados Unidos foi responsável por milhares de gravações etnomusicológicas.

¹⁸ Outra fonte informou que os editores pediram, inicialmente, £\$6.000 e, eventualmente, diminuíram essa quantia para £\$4.000. A música “The Bird Has Flown” nunca foi lançada por conta de problemas de legalização.

¹⁹ Isso obviamente sugere que as próprias gravações etnomusicológicas têm um histórico problemático de negligências, por desrespeitar ou por não recompensar plenamente a autoria em contextos culturais não ocidentais.



sibilidade com a qual a Nation e um pequeno editor independente tentaram lidar com questões de legalização de *copyright*, e sugere que as práticas da indústria da música não são monolíticas no que se refere à ética do *sampleamento*. Transglobal Underground queria usar um *sample* de uma faixa do artista vocal mauritano Dimi Mint Abba, cujo álbum pertencia ao selo do norte de Londres chamado World Circuit. O procedimento usual na legalização do *copyright* é enviar os cassetes para o editor e para a companhia gravadora, que geralmente detém, respectivamente, os direitos da composição e da gravação da música em questão. O editor é, normalmente, responsável por encaminhar o cassete para o artista que, a partir daí, pode ou não dar permissão para o uso do *sample* – se seu contrato com a gravadora assim o exigir. Só que Dimi Mint Abba estava visitando comunidades beduínas no Saara e não podia ser contatado; então World Circuit prosseguiu com a negociação segundo seu próprio interesse. No fim, Nation, Transglobal Underground e World Circuit fizeram um arranjo visando garantir que o *sample* usado pelo Transglobal Underground não apareceria em um contexto difamatório para o artista. Underwood, que tinha a letra a ser cantada nessa faixa traduzida para o dialeto usado por Dimi Mint Abba, assinou uma declaração com o compromisso de que esse texto não poderia, de maneira alguma, ser modificado, de que nenhum outro texto poderia ser introduzido e que nada difamatório ao Islã poderia ser usado. A questão foi, assim, resolvida para a satisfação de todos os envolvidos.

David Muddyman, componente chave do Loop Guru, outro grupo da fusão étnica *dance* da Nation, deu eco a alguns elementos do sentimento de Simon Underwood a respeito do *copyright*, mas sob visão significativamente diferente. Muddyman estava mais relutante em fazer pagamentos:

Mantive uma relação próxima com muitos músicos ao redor do mundo, eu não poderia querer trapaceá-los; mas o aspecto que me posiciono frontalmente contra é o fato de que em diversas das grandes companhias nenhuma parte do dinheiro vai retornar para os músicos originais, porque se tratam de gravações de campo.¹⁹ O dinheiro pode ir para o cara que fez a gravação, e irá certamente para a companhia gravadora, mas os músicos não verão a cor desse dinheiro.

Uma questão central nos debates sobre a ética do *sampleamento* diz respeito à citação do músico *sampleado* no CD e nas capas de disco. Para David Muddyman, tal atribuição, mesmo desejável, cria abertura para a acumulação de encargos posteriores incidentes sobre os *samples* tomados de empréstimo.

¹⁹ Isso obviamente sugere que as próprias gravações etnomusicológicas têm um histórico problemático de negligências, por desprezitar ou por não recompensar plenamente a autoria em contextos culturais não ocidentais.



Outra coisa é que eu adoraria agradecer e dar créditos às pessoas que *sampleamos* – não aos selos, mas às pessoas *sampleadas*. Porém, se tivéssemos feito isso em *Duniya* (1994, álbum de Loop Guru pela Nation), ocasião em que absolutamente não havia dinheiro para legalizar os *samples*, estaríamos deixando a nós mesmos descobertos e sujeitos a um acúmulo de cobranças por parte de companhias gravadoras caçadoras de dinheiro. Então, esse é o caso: quando você tem dinheiro, sim, legalize! Mas se não tem, o que se pode fazer?

A falta dos créditos nas capas dos álbuns, entretanto, foi para Simon Underwood motivo de grande inquietação e um fator que reforçava o exotismo generalizado dos “empréstimos” musicais. Por conta de suas preocupações sobre as implicações éticas e financeiras do *sampleamento*, Underwood veio cada vez mais a advogar a favor da utilização de músicos tocando ao vivo em estúdio, preferíveis às técnicas de *sampleamento* digital que haviam tomado sua imaginação durante o advento do *hip-hop*. Sua objeção, apresentada geralmente com dose de lástima, não era para com o *sampleamento* em si, mas ao contexto em que este era usado. O problema para uma pequena companhia gravadora, entretanto, é que tal colaboração é custosa. Esse é particularmente o caso da Nation, por conta da natureza das músicas que intencionava incorporar nas fusões. Substituir gravações *sampleadas* por músicos no estúdio incorreria no pagamento de cachês e, antes disso, em despesas significativas para a localização de músicos adequados.

O caso do *sampleamento* do “na, na, na” no álbum *Temple Head* do Transglobal Underground, revela algumas das complexas questões enfrentadas pelos músicos e equipe politicamente comprometidos quando optaram pelo *sampleamento* de músicos não ocidentais. A cobertura inicial do *Temple Head* afirmava que um dos membros da banda havia “gravado o coro para *Temple Head* há 10 anos, quando se deparou com algumas mulheres cantando” (Harpin, 1991, p. 10). De fato, Hamilton Lee, baterista do Transglobal Underground (também conhecido como DJ Man Tu e Hamid, inerente às estratégias de pseudônimo da banda) admitiu, posteriormente, que David Muddyman do Loop Guru passou-lhe a gravação quando dividiam uma casa (Lee, 1995, p. 98). Em entrevista, Muddyman confirmou que o *sample* veio de uma série bem conhecida de gravações de músicas dos Mares do Sul. A evasão original foi presumível, de modo que os proprietários do *copyright* do *sample* taitiano não iriam levantar qualquer suspeita. A significância financeira intrínseca a essas questões não deve ser subestimada. A Coca-Cola adotou o trecho “na, na, na” do *Temple Head* na sua campanha publicitária no Reino Unido para os Jogos Olímpicos de Verão em 1996. Após uma negociação com a Nation e a Transglobal Underground, a BMG manteve o *copyright* da gravação, o que significava que ganhariam também



os *royalties* das performances públicas.²⁰ Em toda essa história uma coisa é certa: é improvável que as mulheres do coro gospel taitiano tenham recebido algum dinheiro.²¹

Transglobal Underground tem modificado sua prática de gravação, parcialmente em resposta às intervenções de Underwood (e apelos às suas próprias inclinações políticas preexistentes contra o racismo e a exploração). Assim, seu trabalho recente faz extenso uso de músicos tocando ao vivo.²² Já desde seus dias iniciais, Transglobal Underground adotou uma estrutura mais livre e flexível que possibilitou colaboração e cooperação ao redor de seu núcleo de três membros. Outros músicos são contratados, geralmente com cachês generosos. Um colaborador chave que, eventualmente, veio a tornar-se o quarto membro desse núcleo foi a cantora Natacha Atlas – que estava menos interessada nas possibilidades estéticas do *sampleamento* do que os três homens do núcleo original da banda; porém, estava entusiasmada para trazer alguns músicos da rede de trabalho que veio a conhecer. De início, entretanto, havia limitações de ordem prática a superar.

DH: Houve a intenção desde o início de utilizar o *sampleamento*?

NA: Acho que existia essa ideia mais por parte dos outros três. Minha vontade era substituir o monte de *samples* por músicos árabes e indianos que eu realmente conheço. Assim, surgiu a ideia de irmos misturando *samples* com músicos ao vivo. Eles também queriam fazer isso, mas, naquela época, a coisa girava ao redor daquilo que era financeiramente possível.

O que tornou possível a participação de músicos não ocidentais, paralelamente ao afastamento da prática do *sampleamento*, foi a licença da Nation negociada com a Sony para o segundo álbum do Transglobal Underground, *International Times* (1994).²³ Tal financiamento extra, combinado com o negócio firmado com a Beggars Banquet (grande companhia independente), habilitou a banda a trazer o músico erudito egípcio Essam Rashad, morador de Southall (sudoeste de Londres), para fazer o arranjo de cordas na faixa “Taal Zaman”. O primeiro álbum solo de Natacha Atlas, *Diaspora* (1995) pela Nation (licenciado pela Beggars Banquet) envolveu consideráveis colaborações de músicos não ocidentais.

²⁰ Os direitos de publicação são detidos conjuntamente por Quickfire, BMG e Warner-Chappell, significando que a Nation, através de seu braço editorial Quickfire, devia receber alguns pagamentos por direitos de interpretação.

²¹ Essas questões de retorno financeiro para músicos criadores menos poderosos foram ignoradas nas discussões anteriores sobre a ética do *sampleamento*, nas quais tentei me ater ao uso do *sampleamento* feito por artistas afro-americanos no início do sucesso *pop* e *soul*.

²² O álbum posterior do Transglobal Underground, *Rejoice, Rejoice* (1998), apresenta mais de 40 músicos, incluindo bandas ciganas húngaras e grupos de Bengala e Rajastani.

²³ Distribuído e comercializado internacionalmente pela Sony.



Loop Guru, por seu turno, não caminhou para tal tipo de colaboração com músicos “ao vivo”, mas continuou a se valer do *sampleamento*, postura que acabou por gerar alguma tensão na Nation. Loop Guru não alcançou vendagens como as do Transglobal Underground, sendo que sua preferência pelo uso de *samples* no lugar de músicos “reais” deveu-se, em parte, a questões financeiras. De fato, *samples* legalizados podem custar quase o mesmo preço do trabalho de estúdio com músicos de fora.²⁴ Da parte de Loop Guru, a preferência pelo *sampleamento* à colaboração foi principalmente ideológica (provinda da incorporação de certas formas estéticas modernistas, tais como a colagem) e da sensação de que as leis do *copyright* favoreciam mais as companhias gravadoras que os músicos. David Muddyman perguntou-me:

A colagem é uma forma legítima de arte? Se pedaços de fotografia aparecem em uma colagem artística, os fotógrafos originais ganham dinheiro fora dela? Eu duvido muito. Então, penso que muito do debate envolvendo *sampleamento* é organizado pelas companhias gravadoras que claramente veem um momento lucrativo para fazer porcaria alguma.

Não há dúvida que Muddyman está correto em reconhecer os interesses econômicos das companhias. Por outro lado, alguns integrantes da Nation estavam perturbados pelo que sentiram ser uma atitude evasiva do Loop Guru para com as questões de autoria e criatividade. Em entrevista, Salman Gita, membro da banda, apelou para a noção de música enquanto meio que eternamente convida a intercâmbios e influências:

Música tem sido furtada desde o início dos tempos. Ao fim e ao cabo, quando você *sampleia* algo, isso toma vida em seu próprio direito. Você pode ter uma peça musical de 20 minutos, encontrar uma pequena joia dentro dela e colocá-la em *looping*, isso, então, torna-se uma ideia sua. Os músicos originais não pensaram em fazer algo semelhante, pois do contrário o teriam feito. Eu não quero começar a produzir demasiadamente a partir de nossos próprios *samples*. Você está apenas brincando com uma máquina ou tomando à parte a voz de um cantor (quando você usa músicos ao vivo), e isso mexe com a coisa do ego.²⁵

²⁴ Aparentemente, pequenos editores cobram taxas menores do que os grandes editores; e mesmo com taxas reduzidas – como é o caso de World Circuit e Globestyle – os custos administrativos e os adiantamentos do valor de *copyrights* podem somar impostos substanciais.

²⁵ Salman Gita (pseudônimo de Sam Dodgson, colaborador de David Muddyman) *apud* Jakubowski, 1994, p. 18.



Com isso, Gita, implicitamente, apela para a crítica da autoria individual que está presente entre muitos músicos *dance* e que talvez deva algo, indiretamente, à análise pós-estruturalista da autoria. Porém, existem infelizes implicações aqui: a supressão do ego dos músicos não ocidentais do estúdio propicia aos músicos ocidentais, imersos em suas tecnologias, poderem se dedicar a tarefas de colagem de sonoridades não ocidentais, ilesos a quaisquer objeções que poderiam ser suscitadas. Simon Underwood expressou suas dúvidas sobre tais posicionamentos de maneira falsamente simpática:

Eu posso respeitar as ideias deles. Trata-se de suas músicas, cuja criação está baseada no *sampleamento* no sentido cortar-colar de William Burroughs. Eles querem trabalhar com *samples* porque assim podem manipular fragmentos, enquanto não poderiam manipular seres humanos. Ou não querem pessoas por perto enquanto as estejam manipulando.

Os dois músicos do núcleo do Loop Guru ocasionalmente trabalharam com outros músicos, em oposição ao uso de *samples*. A solução encontrada por David Muddyman para o problema da colaboração foi gravar músicos não ocidentais “no campo”:

Eticamente, eu de fato tenho problemas com o *sampleamento*. Aonde quer que eu vá, encontro músicos e contrato-os para virem até meu quarto, ou outro lugar, e tocar. Eles saem contentes, e sabem o que eu irei fazer. Eu pago diretamente a eles, porque é impossível pagar royalties para coisas como essas. Então, eles vão felizes e eu fico feliz, não havendo problemas para nenhum dos lados. E espero que as gravações continuem vendendo, pois me permitirão financiar mais viagens para ir mais longe.

É difícil ignorar na fala de Muddyman ecos de turistas que nunca imaginaram existir problemas para as pessoas dos lugares que visitam nas bases das negociações amigáveis realizadas nos restaurantes ou em mercados de artesanato.

Aki Nawaz, líder do Fun-da-mental, optou por não legalizar seus *samples*. Suas razões revelam níveis profundos de dificuldade na ética do *sampleamento*:

Muitas das coisas que eu me apropriei são do folclore indiano, da música clássica indiana, muitas delas são como fitas piratas [...] eu sei de onde as consegui. Não me sinto na obrigação de legalizá-las.



Em todo terceiro mundo a música não funciona como aqui, pois há muita pressão aqui. Se eu ligasse para alguém na EMI da Índia e dissesse “eu peguei um *sample*”, ele poderia me dizer: “e daí?” [...] isso porque as pessoas copiam música todo o tempo. E o artista pode ficar sem ver a cor do dinheiro nem receber remuneração de espécie alguma.

Para outros da Nation, isso é uma maneira falsamente ingênua de justificar o não pagamento. A solução de Nawaz para os problemas éticos e políticos suscitados pelo *sampleamento* é radical: fazer pagamentos diretamente para as “pessoas”.

Tudo o que gostaríamos de fazer se tivéssemos algum dinheiro seria colocá-lo em algum lugar onde ele realmente importa, e isso quer dizer: na boca das crianças. [...] Nós fazemos doações para grupos humanitários ativistas. Eu gostaria de poder fazer mais. Até o Transglobal mencionou sua vontade em criar uma espécie de fundo. Mas é assim que se faz? Para onde você manda o dinheiro? Você pode enviar o dinheiro para o Paquistão, mas você sabe que 75% desse valor irá para o bolso de outra pessoa. Não há razão em mandar dinheiro para caridade aqui, porque você sabe que 95% dele é colocado em custos administrativos. Caridade é um grande negócio por aqui. Só eventualmente nós conseguiremos chegar a algum lugar.

A capa de demonstração do segundo álbum do Fundamental, *With Intent to Pervert the Cause of Injustice* (1995) também fez referência a tais doações, mas falhou em não estipular quais grupos iriam recebê-las. Não quero dizer que Fundamental e Nation falharam em fazer tais pagamentos; mas, ao omitirem o nome desses grupos, falharam em explicitar seu apoio aos projetos que julgaram merecedores de recebê-lo. Ainda, mais problematicamente, Nawaz, para resolver algumas contendas sobre o *sampleamento*, também apelou para a noção dúbia do direito racial de propriedade intelectual musical. Simon Underwood recorda:

Aki *sampleou* alguém de um selo independente (Indipop) que estava fazendo algo bem similar para a Nation, particularmente com a música indiana, mas que era gerenciada por um inglês, e Aki havia *sampleado* dele. O cara escreveu para ele dizendo: “olha, você nos *sampleou*, você não pode fazer isso, agora terá que pagar”. Aki escreveu para ele de volta dizendo: “eu possuo mais direito de usar essa música do que você”.



Aki Nawaz reivindicava ter maior direito do que o homem branco detentor do *copyright* para usar a música indiana, baseando-se no fato de que ele, assim como os músicos que originaram o *sample*, descendia da Ásia, e também por compartilhar da história de vitimização pelo racismo e imperialismo. Questão que retoma argumentos feitos por músicos de *rap* e *hip-hop* e por seus advogados sobre a “ética da citação”. Vários comentaristas têm ressaltado que a manipulação dos primeiros DJs da cultura *hip-hop* e depois o *sampleamento* vêm de uma longa tradição afro-americana do “significar” – valer-se e referir-se a textos prévios enquanto os transforma em novos textos – e como a validade e criatividade dessa tradição não tem sido adequadamente reconhecida pelas leis de *copyright*.²⁶ Entretanto, existe considerável diferença entre as questões envolvidas na exclusão de tradições culturais no sistema legal hegemônico e a propriedade do *sample* por outra companhia independente. A alegação de Nawaz foi presumivelmente lançada como uma maneira esperta de evadir-se da exigência de pagamento para o *sample*, apelando, talvez, para uma culpa liberal. No entanto, em seu argumento, ele invoca a noção poderosa e essencial de propriedade cultural.

DEBATES SOBRE MULTICULTURALISMO

A gama de posicionamentos dentro da Nation referentes à crucial questão do pagamento devido ao trabalho criativo é marcante; suas disparidades podem ser derivadas das próprias diferenças econômicas e ideológicas e, também, em grande parte, das várias visões políticas sobre o multiculturalismo e das respostas à segregação racial contemporânea. A nova geração de músicos asiáticos que veio a trabalhar na Nation em meados da década de 1990 trouxe consigo uma crítica política ao multiculturalismo, postura que caracterizou as bandas de *world dance fusion* desse selo, tais como Loop Guru e Transglobal Underground. A faixa “Jericho”, do álbum *Facts and Fictions* (1995), do Asian Dub Foundation, resume adequadamente essa crítica:

Nós não somos étnicos, exóticos ou ecléticos
O único ‘E’ que usamos é elétrico
Mas essa vibração militante não é o que vocês esperavam
Com suas mentes liberais, fomentando nossa cultura
Descarnando a superfície como abutres,
Com sua mentalidade de turistas, nós somos ainda os nativos
Vocês são multiculturais, nós somos antirracistas²⁷

²⁶ Ver Schumacher (1995), que usou o trabalho de Gates (1988) sobre a distinta intertextualidade das tradições expressivas afro-americanas para alegar que os julgamentos em casos de *sampleamento* têm “sido constantemente resolvidos em favor dos detentores do *copyright*” em detrimento de “formas mais dialógicas da produção cultural” (p. 259). Ver também Porcello (1991).

²⁷ Letra reproduzida com permissão da Nation Records.



A ênfase no “E” – denominação comumente usada na Inglaterra para *ecstasy*, a droga central da cultura *rave* – deixa claro que este é o exotismo da cultura da música *dance*, caracterizada pelos artistas da fusão étnica *dance* da Nation e por seu público, que aqui é o alvo principal. Anirhudda Das, o autor desses versos que também tocou em festas *rave* por muitos anos antes da formação do Asian Dub Foundation, declarou, em entrevistas, as inúmeras vezes em que se sentiu insatisfeito com a cultura musical *dance*. Entendia haver uma “censura velada” para com certas questões políticas, por conta do foco da música *dance* recair na experiência com drogas. Das foi criterioso ao definir a música politizada ao declarar: “sempre me resenti de não ter sido apto em expressar ideias políticas, não em termos das letras, mas em termos das sonoridades que poderia usar”. E enquanto os artistas da fusão étnica *dance*, como o Transglobal Underground, estavam incorporando essa ampla gama de texturas, Das desconfiava dos motivos do público atraídos para essas fusões:

Fizemos diversos trabalhos [gigs] com o Transglobal, nós vimos o público e pensamos: “certo, vocês estão curtindo essa música, música asiática, e *hippies* fizeram isso desde o tempo de George Harrison ou quem quer que seja. Mas quantos asiáticos vocês conhecem? Vocês têm algum contato? Vocês fizeram algum esforço?” Nós apenas queremos coisas básicas como essas. Eles falam sobre África do Sul e toda essa baboseira, porque isso está longe. Mas, nos níveis local e pessoal, esses sujeitos estão fazendo algum contato com os negros?

Das louvava a maneira como os membros do núcleo do Transglobal Underground foram preparados para se engajarem no debate e no diálogo com músicos asiáticos e sua conscientização sobre questões de desigualdade racial, mas também sentia que “não tinham transportado, adequadamente, essa discussão para sua plateia. Se isso tivesse acontecido, então mudaria a natureza daqueles sons considerados exóticos”.

A crítica ao exotismo se estende para os aspectos visuais da *world dance fusion* enquanto subgênero. Quando Asian Dub Foundation tocou com Loop Guru – outro artista chave da fusão *dance* multiculturalista branca da Nation – no *Astoria 2 Venue* de Londres, Das sentiu haver um contraste drástico e irônico entre o figurino “militar-combatente” e “roupas da selva” usados pelo Asian Dub Foundation e o visual asiático vestido pelos membros brancos do Loop Guru. Das parece ter se engajado no diálogo com membros do Transglobal Underground e apontou que a lacuna sentida por ele e pelo Asian Dub Foundation em relação ao Loop Guru tornou o diálogo impossível: “Nós não tivemos muita coisa para dizer, apenas estávamos lá, dividindo o mesmo espaço. Não nos falamos diretamente. Não tínhamos o que falar, mas as



peessoas disseram que eles até apresentaram coisas ao Loop Guru, mas eles estavam absortos [...] não se deram conta ou não estavam preparados para discuti-las”.

De tempo em tempo, nas entrevistas, Transglobal Underground tem sido confrontado com a acusação de estar se apropriando de identidades culturais exóticas para proveito próprio. A resposta comumente oferecida pelo grupo é a de que no mundo contemporâneo as identidades são instáveis. Natacha Atlas, face pública e cantora líder do grupo desde 1994, geralmente refere-se a sua própria origem mestiça (de ascendência judia e árabe, cresceu em Northampton, centro da Inglaterra, e em Bruxelas, na Bélgica) como evidência de que o grupo reflete tal hibridismo e as diversas identidades culturais (ver, por exemplo, Marsh, 1994).

Um jornalista colocou a questão da seguinte maneira: “O Transglobal Underground pode ser culpado de agir da maneira imperialista que [seus integrantes] abominam? No final das contas, se querem um canto tribal africano, por que não vão até a África e gravam? Isso não é um furto?” (Sutherland, 1994).²⁸ A resposta de Atlas a essa questão foi: “Tenho que ser híbrida (isso é o que eu sou, um híbrido dessas culturas, desses sangues) isso é porque a música também tem que ser híbrida”. Essa resposta rebateria a afirmação de que os estilos musicais não devem ser misturados; entretanto, não responde ao ponto apresentado pelo jornalista sobre trabalhar diretamente com músicos e não músicas *sampleadas*. Além disso, Transglobal Underground estava envolvido em uma querela significativa de questões sobre identidade étnica. Dos quatro membros permanentes da banda, somente o rosto de Natacha Atlas aparecia em fotografias públicas para os seus dois primeiros álbuns. Os outros três membros da banda usavam cópias de máscaras ritualísticas nepalesas para cobrirem suas faces. E também adotaram pseudônimos variados ao longo dos anos e acabaram por confundir quem era quem na banda. Uma estratégia deliberada, geralmente justificada pela banda como sendo um modo de desafiar o que entendiam ser o foco excessivo sobre a personalidade na música popular – retomando a crítica da autoria, quase pós-estruturalista, invocada por Loop Guru. Todavia, os pseudônimos adotados sugeriam fortemente que se tratava de negros. Porém, enquanto colaboraram com Atlas e com músicos negros tais como o *rapper* TUUP, o núcleo de três músicos era branco. O baixista Nick (que deixou a banda em 1997) usava o pseudônimo de Conde Dubulah – rememorando a tradição caribenha e afro-americana de nomear-se parodiando títulos aristocráticos (por exemplo: Príncipe Buster, Príncipe Far-I, Duque Ellington, Count Basie). A alusão “dub”, apropriada a um contra-baixista, reforça o sentido dessa linhagem. O baterista Hamilton Lee autodenominava-se Hamid Mantu, que possui um apelo distintamente árabe. O tecladista Tim Whelan algumas vezes aparece sob o nome de Attiah Ahlan (outras vezes usa

²⁸ Sutherland (1994); note que o autor acha que o *sample* “na, na, na” vem da África e não do Taiti.



um nome mais germânico: Alex Kassiak). As fotos publicitárias, antes de representar a identidade cultural “híbrida”, flertam com vários sentidos exóticos. A fotografia (de Mick Hutson) para publicidade do Transglobal Underground mistura diversos sinais visuais exóticos: os músicos brancos vestem máscaras nepalesas, enquanto a cantora Natacha Atlas (como era usual em fotos publicitárias) é a única integrante da banda sem máscara. Aspectos controversos têm perseguido Natacha Atlas pelo seu uso da dança do ventre e de figurinos árabes. Quando, na entrevista, levantei a questão de que ao encenar a dança do ventre ela poderia se remeter a certos estereótipos representativos das mulheres árabes, Atlas respondeu vigorosamente:

Isso parece ser mais um problema para outros do que é para mim. Eu fico um pouco doida com esse tipo de feminismo [...] quase como vindo de uma área onde elas querem apresentar coisas de uma maneira muito digna, certas dançarinas e certos jornalistas, alguns destes acontecem mesmo de ser asiáticos (ou o que quer que seja). Eles têm essa linha dura: “Bem, isso é apenas o figurino da dança do ventre, é somente outra exotização”. Mas a verdadeira realidade é esta: se você vai para o Cairo em um *nightclub* árabe real, caramba! Isto é o que você vai ver. Então, qual é o problema? [...] Então as pessoas dizem “isso é exotização, é exploração” Baboseira! Isso não é problema meu, é deles. Eu trabalhei em *nightclubs* árabes e conheço a realidade.

De fato, parece que a crítica a esse aspecto de Natacha Atlas e ao trabalho do Transglobal Underground foi consideravelmente silenciada. A imprensa musical demonstrou ser obviamente tendenciosa ao reproduzir fotos publicitárias apresentando Natacha Atlas escassamente vestida rodeada pelos homens da banda ocultados em suas máscaras exóticas escondendo sua branquitude.

E as críticas em relação ao exotismo de modo algum provêm somente dos músicos negros do selo, como Ani Das. Particularmente, Simon Underwood era um severo crítico da fusão étnica *dance*, como dito anteriormente. Do mesmo modo que Ani, Underwood era leal ao Transglobal Underground, e foi cordialmente satírico sobre os pseudônimos e máscaras, porém, com respeito ao fato deles tocarem com identidade étnica, posicionou-se de modo a minar sua autenticidade. Reservou um veneno especial para Loop Guru, além de geralmente expressar sincera impaciência pela recusa deste em colaborar ao invés de *samplear* e também por conta de seus trajes e música orientalistas.

Eu simplesmente tento abstrair quando vejo coisas como essas. Fico muito ofendido com eles. Estou tão chateado. E até onde sei, Loop



Guru ainda está seguindo por essa mesma trilha como sempre fez. Eles não estão interessados na colaboração com artistas. Estão interessados em pegar pedaços de música e usá-los para criar uma espécie de livro ilustrado do tipo *As Mil e Uma Noites*.

Mas a impaciência com a qual alguns da equipe da Nation falaram a respeito de Loop Guru pareceu-me, às vezes, ser um modo de evitar o confronto com problemas similares nas estratégias musicais e visuais do Transglobal Underground. Nós não devemos desconsiderar a influência exercida pelo fato de o Transglobal Underground ter sido de longe o grupo de maior vendagem do selo. Não há dúvida de que mesmo os membros mais críticos perceberam que o Transglobal Underground foi tendencioso ao se engajar em diálogos com a crítica e em colaborações com artistas diaspóricos. Loop Guru, por outro lado, foram levados cada vez mais ao ostracismo; assim, no início de 1995 saiu do selo. Na ocasião de minha entrevista, David Muddyman disse sentir que outros projetos eram priorizados no lugar do Loop Guru, e deu a entender um interesse especial que os proprietários do selo, Canoville e Nawaz, tinham, respectivamente, enquanto gerente do Transglobal Underground e artista do Fun-da-mental.

MODALIDADES DE IDENTIDADE NEGRA NA NATION

Até aqui me concentrei nas diferenças entre duas linhas de estratégias estéticas, políticas e musicais presentes na Nation Records. Aquela dos artistas do selo ligados à *world dance fusion*, de um lado, e de seus artistas asiáticos, do outro. No entanto, seria equivocado retratar esses grupos asiáticos como homogêneos e unidos em suas abordagens para com as políticas musicais. Posso aqui apenas esboçar brevemente alguns dos conflitos e contradições com as quais os músicos negros que trabalharam no selo se depararam. Todavia, duas questões principais avultam: as diferenças no que tange religião e nacionalismo, e as divergências a respeito das estratégias político-estéticas apropriadas, particularmente considerando o legado do *hip-hop*.

O duo de *hip-hop sikh* Hustlers HC (que terminou em 1997) às vezes achou o uso de religião (e nacionalismo) feito pelo Fun-da-mental imagetivamente divergente entre as bandas. Isso foi particularmente notório em certos eventos, nos quais Hustlers HC fazia a abertura para a apresentação do Fun-da-mental. No cenário de suas performances ao vivo, o Fun-da-mental ostentava um pano de fundo com a estrela e a lua crescente (a bandeira do Paquistão). Por causa disso, Hustlers foi questionado por jovens *sikh* por que, da mesma maneira, não se apresentava sob a bandeira do Kalistão, a área da Índia na qual os *sikhs* formam a maioria religiosa e onde os *sikhs* separatistas querem edificar um estado independente. Em um evento



asiático em particular, dado o fato deles se apresentarem imediatamente antes do Fun-da-mental e não haver tempo para mudar a decoração entre as performances, Hustlers acabou tocando sob os símbolos da estrela e Lua crescente, já pendurados como parte da decoração do palco, em tudo preparado para a entrada do Fun-da-mental. Após a apresentação, jovens *sikhs* aproximaram-se do Hustlers para questionar por que haviam feito isso. Para Hustlers tais experiências desagradáveis eram reminiscência do separatismo étnico existente entre anglo-asiáticos que experimentaram na época de faculdade. Aki Nawaz do Fun-da-mental pertence à antiga geração e nunca antes havia vivenciado diretamente a maneira como o intenso conflito religioso do sul da Ásia, do norte da África e de outros locais foram trasladados para o interior dos *campi* britânicos durante as décadas de 1980 e 1990.

Tão significantes quanto as diferentes atitudes da banda em direção à política e religião foram os distintos usos que fizeram do legado do *hip-hop*. Aki Nawaz tinha sido *punk* e descobrira o *rap* recentemente. Estava atraído para o *hip-hop* porque esse estilo permitiria veicular certas ideias políticas, que, por sua vez, deviam muito ao *punk*. Assim, o Fun-da-mental adotou um estilo *agit-prop*²⁹ comum às versões recentes do *punk* e do *rap* politizado.³⁰ Fun-da-mental encontrou espaço dentre as instituições de música branca para mensagens positivamente e desafiadoramente antirracistas. Figuraram proeminentemente na cobertura da imprensa musical em um avivamento da campanha antirracista após a eleição de um neonazista para a sede do governo local de *Isle of Dogs* (Inglaterra) em 1993.³¹ Todavia, enquanto Nawaz descobria tardiamente o *rap* e achava que “sua política era melhor resolvida do que sua música”, a fidelidade duradora do Hustlers HC à cultura *hip-hop* precede a onda cultural pedagógica emergente desde meados até o final da década de 1980.³² Um elemento do duo, Ski, uniu-se a uma equipe de *breakdancing* no início dos anos 1980 – maneira comum dos jovens anglo-asiáticos expressarem, nessa época, sua fidelidade à cultura negra afro-americana do *hip-hop*. Seu parceiro Paul

²⁹ *Agit-prop*: termo originário do *bolchevismo* russo composto da contração das palavras “agitação” e “propaganda”. Inicialmente, pretendia a disseminação de ideias do partido comunista. Nesse sentido, a agitação incitava as pessoas a fazer o que os líderes soviéticos esperavam que fizessem. Posteriormente, a expressão ganhou maior abrangência e passou a ter o sentido de disseminar qualquer ideologia ou conhecimento, como por exemplo, os agrícolas e medicinais [Nota dos tradutores].

³⁰ O pseudônimo de Nawaz para os créditos nas gravações era Propa-Ghandi.

³¹ Ver George (1994); uma matéria sobre Fun-da-mental que aponta uma característica alarmante do vídeo promocional para *Dog Tribe*, no qual Aki é mostrado como vítima de um espancamento racista. A mais proeminente cobertura da luta antirracista, embora à luz da vitória eleitoral neofascista do British National Party (BNP), foi o tema especial do *New Musical Express* (18 out. 1993) devotado à música e ao antirracismo, agendado para coincidir com uma marcha nas proximidades da sede do BNP, em um afastado subúrbio londrino. A cobertura da *New Musical Express* apresentou o *Transglobal Underground*, mas não os demais grupos negros da *Nation*. Conde Dubulah (Nick) fez a seguinte consideração: “somente por existir, nós estamos liquidando os gostos do BNP. Nós somos seu pior pesadelo, uma minissociedade multicultural se aglutinando, atirando todas as coisas para dentro da panela da fusão e fazendo uma bela música”.

³² Ver Toop (1991): os primeiros *rappers* eram animadores, embora as implicações dessa cultura emergente fossem políticas.



estava envolvido, em meados dos anos 1980, com o gerenciamento de um *sound system*.³³ Como muitos outros fãs do *hip-hop*, estavam impelidos à estética musical e aos aspectos culturais dessa forma, tanto quanto para as expressões diretas do ódio político contido em certas versões. Dada a grande fidelidade do Fun-da-mental para com o nacionalismo negro, é irônico que esse grupo tenha encontrado grande reconhecimento entre plateias e instituições brancas, enquanto Hustlers HC obteve reações muito mais positivas da turma do *hip-hop* anglo-caribenho.³⁴ Tais turmas tendem a ter um forte senso de hierarquia a respeito de quem melhor pode realizar e tocar *rap*: afro-americanos tendem a ser mais favorecidos, seguidos pelos anglo-afro-caribenhos. Assim, uma banda *sikh* britânica ganhar o respeito de uma turma de *hip-hop* afro-caribenho foi realmente uma façanha. Fun-da-mental, embora aparentemente respeitado por muitos jovens asiáticos, atraiu, principalmente, uma plateia branca para os seus trabalhos. Aki Nawaz era franco a respeito do fato de que a audiência para a politização do Fun-da-mental se compunha principalmente de jovens brancos: “acho bom que haja mais garotos brancos sendo influenciados por coisas como essa [...] acredito fortemente que mais dissidências e subversões virão do Oeste. Isto está realmente mais oprimido em sua vociferação e rebeldia do que em qualquer outro lugar”. Porém, a aceitação de formas do *hip-hop* com *raps* explicitamente “politizados” em detrimento de outras formas levanta questões cruciais e difíceis sobre a aceitação de formas culturais negras. Embora nos Estados Unidos a grande parcela de artistas de *rap* venda bem entre a audiência branca, na Europa o *rap* recebe ainda pouco prestígio e atenção crítica fora das comunidades diaspóricas, exceto quando a música é sentida como expressão de ódio político “autêntico”. Estariam os radicais brancos encontrando em bandas como o Public Enemy e Fun-da-mental um espelho de suas próprias agendas políticas e, consequentemente, negando o valor de ampla gama de temas e expressões musicais do *hip-hop* como um todo?³⁵ A aceitação exclusiva de versões politizadas do *rap* pode ser uma recusa em engajar-se no diálogo real com a grande diversidade de preocupações e vozes afro-americanas a serem encontradas na cultura *hip-hop*? Essa visão pode ser confirmada pelo fato de que o Fun-da-mental estava ganhando, consideravelmente, maior cobertura na imprensa britânica de *rock* do que qualquer outro artista de *rap*.

³³ *Sound system* é um equipamento massivo de alta fidelidade, gerenciado como um pequeno negócio, em que músicas gravadas podem ser mixadas com vocais ao vivo. É levado aos lugares pelos seus operadores para tocar música dançante em clubes de jovens, *blues parties* e nos demais eventos comunitários, desde casamentos e batizados até *sound clashes* (batalhas sonoras), em que duas ou mais aparelhagens de som competem em frente a uma multidão de modo a produzirem a mais original seleção de gravações e o maior volume sonoro. Os *sound system* foram inventados na Jamaica e desenvolveram distintas formas na Inglaterra. Ver Back (1998); para vívido detalhamento e contextualização etnográfica, ver Back (1996).

³⁴ Ver Reide (1994).

³⁵ Para um tratamento que reconhece tal gama ver as muitas referências ao *hip-hop* em Gilroy (1993).



Há um perigo, então, de que o *hip-hop* e a música das comunidades diaspóricas possam ser valoradas, primariamente, em termos de uma agenda esquerdista-liberal branca. A história do Asian Dub Foundation pode apresentar novo ângulo dessa situação. Desiludidos com a falta de impulsos promocionais na Nation, a banda deixou o selo em 1996. Havia conflitos sobre a mudança de nome. De acordo com Rich McLean, assessor de imprensa da Nation, aparentemente, a companhia sentiu que ao manter a palavra “Asian” [asiática] poderia circunscrever seu âmbito de atuação à *middle England*. Tendo conquistado uma sólida plateia na França, onde a Nation licenciou suas gravações para uma filial de Virginia, em 1997, a banda assinou com o selo *dance “ffrr”*, parte do conglomerado multinacional de entretenimento Polygram (que desde 1998 é propriedade da Seagram). O álbum que haviam lançado pela Nation em 1995, *Facts and Fictions*, foi remixado e relançado. Por volta de 1998, quando lançaram seu segundo álbum, *Rafi’s Revenge*, a banda foi ganhando enorme cobertura na imprensa e na mídia (embora até a presente data seja cedo para saber se essa publicidade se converteu em vendas). A banda tornou-se prisioneira do fenômeno da *new Asian cool*, o rótulo da mídia para sua própria cobertura em 1997 e 1998 de um número de artistas da nova onda anglo-asiática que, além de Asian Dub Foundation, incluíam Talvin Singh (ao mesmo tempo gerenciado por Kath Canoville e intimamente associado com a Nation no seu início), Cornershop e Nitin Sawhney. Inúmeros comentaristas asiáticos, incluídos os próprios músicos, preocupavam-se que esse rótulo *new Asian cool* poderia tornar as bandas uma mera mercadoria da moda e assim mais propensas a serem descartadas quando o próximo fenômeno de mídia aparecesse. Comentaristas corretamente têm aplaudido a maneira como esses novos artistas anglo-asiáticos transcenderam estereótipos do povo asiático como: “submissos, trabalhadores diligentes, passivos e conformistas” (cf. Huq, 1996, p. 63).³⁶ Entretanto, a sombra do exotismo nunca está realmente afastada quando a principal audiência para artistas asiáticos vem, sobretudo, da classe média branca.³⁷ De fato, o argumento de que tais artistas, como Asian Dub Foundation, representam a face “real” da juventude anglo-asiática contemporânea, contra estereótipo prévios, rapidamente tornou-se um clichê nele mesmo, afirmado rotineiramente em quase toda cobertura jornalística. Como no caso do *Fun-da-mental*, parece que muito da audiência do Asian Dub Foundation foi construída, principalmente, entre universitários brancos e foi associada à imprensa britânica de *rock indie* alternativo. Asian Dub Foundation dificilmente pode ser culpado por essa situação; tampouco é possível culpar sua audiência. Infelizmente, a situação sugere que artistas “híbridos” podem ser relativamente limitados em seus feitos culturais.

³⁶ Huq (1996, p.63); essa valorosa coleção fornece inúmeras e úteis análises e contextos da música popular anglo-asiática contemporânea, incluídos vários artistas da Nation aqui discutidos.

³⁷ Ver Wazir, 1997, p. 7.



Hustlers HC, que parecia distante dos dois principais aspectos definidores da Nation, sua *agit-prop* de raízes *punk* e o uso de fusões musicais para expressar aspectos da identidade cultural contemporânea, recebeu pouca cobertura e, consequentemente, debandou. Como principal associado da Nation, Simon Underwood fez o seguinte comentário enquanto ainda estava no selo: “o problema é: aonde você irá com eles? Acho que o racismo na indústria da música é tão denso e institucionalizado que é invisível. E está sufocado pelo fato de que a indústria da gravação levanta a maior parte de seu dinheiro fora da exploração de artistas negros, e isso estabelece os padrões do que é *hip* e do que não é *hip*”.³⁸ E Hustlers HC, consequentemente, não foi tido como *hip*, mesmo para a plateia branca, desinteressada das maiorias das formas de *hip-hop* ou para a audiência do *hip-hop*, não impressionada por artistas não americanos.

PODE O SUBALTERNO CANTAR?

A aclamação crítica (e, por enquanto, pelo apoio corporativo da Sony) que a música do Transglobal Underground tem recebido sugere haver, certamente, espaço para o multiculturalismo estético no mercado da música popular contemporânea. E parece que até mensagens explicitamente antirracistas nos trabalhos do Fun-da-mental e do Asian Dub Foundation podem encontrar audiência significativa. Em muitos aspectos, esse quadro apóia a visão ortodoxa das formas híbridas da cultura da música popular em escritos recentes. Comentaristas têm celebrado movimentos musicais subculturais e momentos que permitem a interação entre a juventude branca e negra. Uma série de excelentes estudos aborda de modo otimista a cultura da música popular como um espaço onde a diferença étnica pode ser negociada e até temporariamente superada.³⁹ Junto a isso, muitos aspectos do trabalho da Nation demonstram que companhias gravadoras independentes podem oferecer um fórum relativamente democrático para a produção cultural: na companhia, o debate sobre ideologias políticas e musicais foi saudável e animado e resultou em mudanças consideráveis nas suas práticas, inclusive num movimento em direção a uma perspectiva muito mais reflexiva da ética do *sampleamento*. Aos músicos negros foi dada uma plataforma para o questionamento articulado de suposições sobre a natureza da identidade cultural negra contemporânea, através de determinado esforço dos proprietários e funcionários da Nation para intervirem nas relações sociais exis-

³⁸ Uma equipe de *hip-hop* sul-africano, Prophets of City, levada para a Inglaterra pela Nation numa associação com Beggars Banquet, em 1995, enfrentou problemas similares, a despeito de algumas reações positivas da imprensa. Foram ignorados pelos negros britânicos fãs do *hip-hop*, que preferiam artistas norte-americanos. Por sua vez, o grupo branco *indie* estava alienado pelas associações do Prophets com aspectos da cultura *hip-hop* tais como, grafite e *breakdancing*, que formou somente uma parte relativamente marginal do modo como o *rap* foi recebido na Inglaterra.

³⁹ Por exemplo, Hebdige (1979), Jones (1988), Lipsitz (1994) e Back (1996).



tentes. O diálogo e cooperação foram frequentes, ao lado de desentendimentos e contendas que são característicos de muitos empreendimentos culturais.

Entretanto, muito do que aconteceu sugere haver limites para o potencial político do hibridismo na recente cultura da música popular e que aquela desigualdade social continua a ter suas consequências sentidas na produção cultural. Os usos bem intencionados do *sampleamento* dentre alguns artistas da Nation foram politicamente problemáticos em termos de como as sonoridades não ocidentais foram representadas nos textos. E a autoria dos músicos *sampleados* foi frequentemente ignorada pela ausência de citação e pela falta de pagamento. Discursos sobre o exotismo e representações visuais adicionaram o insulto à lista de danos causados. Formas musicais híbridas lutam para serem ouvidas, porém se afastam de categorias aceitáveis para intermediários culturais, como a imprensa da música independente e grandes companhias que trabalham com a Nation.

Até o presente, então, mesmo entre as instituições alternativas da música popular britânica, músicos negros conseguem encontrar espaço somente sob certas condições. Isso é o resultado da contínua separação e da desigualdade raciais. O problema se torna pior pela recusa em reconhecer essa situação dentre muitos daqueles que trabalham na indústria musical britânica, conduzindo à negligência de algumas difíceis questões político-musicais: a “branquitude” imperante nas gravadoras independentes e na cultura *rave*; a falta de respeito reservada por parte do público branco e negro aos músicos britânicos negros que trabalham na tradição *hip-hop*; a divisão tripartite racializada da imprensa, com a próspera imprensa (branca) do *rock* e *dance* e da agonizante imprensa (negra) do *r&b*; e as dificuldades enfrentadas pelas estações de rádio de música negra – para mencionar apenas alguns pontos críticos. Há limites para o que uma companhia gravadora independente pode conseguir, dentro de condições institucionais predominantes, num modo de consciência crescente e nos desafios de estruturas preponderantes de produção cultural (os objetivos declarados pela companhia). A companhia gravadora independente não é um refúgio da criatividade motivada eticamente, autônoma e apartada do nicho dos grandes negócios. Apenas sob uma perspectiva adequadamente crítica e ousada, visando a fornecer alternativas, quaisquer avanços poderão ser feitos na transformação das condições do fazer musical.



REFERÊNCIAS

- Back, Les. "Coughing Up Fire: Soundsystems in South-East London". In: *New Formations 2*, 1998, p. 141-152.
- Back, Les. *New Ethnicities and Urban Culture: Racisms and Multiculture in Young Lives*. London: UCL Press, 1996.
- Banerji, Sabita; Baumann, Gerd. "Bhangra 1984-8: Fusion and Professionalization in a Genre of South Asian Dance Music". In: Oliver, Paul (org.). *Black Music in Britain*. Milton Keynes: Open University Press, 1990, p. 137-152.
- Gates, Henry Louis. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. Nova York: Oxford University Press, 1988.
- George, Iestyn. "Let Sleeping Dogs Lie", *New Musical Express*, 7 mai. 1994.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic*. Londres: Verso, 1993.
- Harpin, Lee. "Head Cases". *The Face*, set. 1991, p. 10.
- Hebdige, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. Londres: Methuen, 1979.
- Hesmondhalgh, David. "Club Culture Goes Mental". *Popular Music*, v. 17, n. 2, 1998, p. 247-253.
- Hesmondhalgh, David. "Nation and Primitivism: Multiculturalism in Recent British Dance Music". In: Hautamäki, Tarja; Järveluoma, Helmi (orgs.). *Music on Show: Issues of Performance*. Tampere (Finlândia): University of Tampere, Department of Folk Tradition, 1998, p. 137-141.
- Hesmondhalgh, David. "The Cultural Politics of Dance Music", *Soundings*, v. 5, 1997, p. 167-178.
- Hesmondhalgh, David; Melville, Caspar. "Urban Breakbeat Culture: Repercussions of Hip Hop in the UK". In: Mitchell, Tony (org.). *Global Noise: Rap and Hip Hop Outside the USA*. Hanover: Wesleyan University Press, 2002.
- Huq, Rupa. "Asian Kool? Bhangra and Beyond". In: Sharma, Sanjay; Hutnyk, John; Sharma, Ashawani (orgs.). *Dis-Orienting Rhythms: The Politics of the New Asian Dance Music*. Londres: Zed Books, 1996.
- Jakubowski. "Global Pillage". *The Wire*, nov. 1994, p. 18.
- Jones, Simon. *Black Music, White Youth*. Basingstoke: Macmillan, 1988.
- Lee, Hamilton. Depoimento em *Muzik*, jun. 1995, p. 98.
- Lipsitz, George. *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*. Londres: Verso, 1994.
- Marcus, Tony. "Ethno Trance". *Mixmag*, mai. 1994, p. 44.



- Marcus, Tony. "On into'94". *New Musical Express*, 22 jan. 1994, p. 25.
- Marsh, Tim. "Never Mind the Warlocks". *Select*, jun. 1994.
- Paphides, Peter. Resenha de "Earth Tribe", Transglobal Underground. In: *Melody Maker*, 9 abr. 1994, p. 12.
- Porcello, Thomas. "The Ethics of Digital Audio-Sampling". *Popular Music*, v. 10, n. 1, 1991, p. 69-84.
- Push. "Turban Warriors". *Melody Maker*, 9 mai. 1992, p. 7.
- Reide, Paul. "Turban Species". *Hip-Hop Connection*, set. 1994.
- Reynolds, Simon. *Energy Flash: A Journey through Rave Music and Dance Culture*. Londres: Picador, 1998.
- Reynolds, Simon. *Generation Ecstasy*. Nova York: Routledge, 1999.
- Schumacher, Thomas G. "This is a Sampling Sport: Digital Sampling, Rap Music, and the Law in Cultural Production". *Media, Culture and Society*, v. 17, n. 2, 1995, p. 253-273.
- Sutherland, Steve. "Nile's House Party". *New Musical Express*, 12 mar. 1994, p. 32-33.
- Toop, David. *The Rap Attack 2*. Londres: Serpent's Tail, 1991.
- Wazir, Burhan. "Asian Pop Is Cool – with Everyone Except Asians". *The Observer Review Section*, 31 jan. 1997, p. 7.

Registros fonográficos (álbum, single, LP, CD)

- Asian Dub Foundation. *Facts and Fictions*. Álbum. Nation Records, NR54T/CD, 1995.
- Asian Dub Foundation. *Rafi's Revenge*. Álbum. FFRR Records, 556 006-1, 1998.
- Atlas, Natacha. *Diaspora*. Álbum. Nation, NAT47LP/CD, 1995.
- Fun-da-mental. *Righteous Preacher*. Single. Nation, NR12T, 1992.
- Fun-da-mental. *Wrath of a Black Man*. Single. Nation, NR17T/C, 1993.
- Fun-da-mental. *With Intent to Pervert the Cause of Injustice*. Álbum. Nation, NAT56, 1995.
- Transglobal Underground. *Temple Head*. Álbum. Nation, NR008T, 1991. Relançado em forma remixada pela BMG/Deconstruction Records, 1991. Lançado novamente sob o título *Temple Head '93/I, Voyager*. Nation, NR020T/CDNR020T/CD, 1993.
- Transglobal Underground. *Dream of 100 Nations*. Álbum. Nation, NR021, 1993.
- Transglobal Underground. *International Times*. Álbum. Nation, NATLP/CD/C38, 1994. 271



Transglobal Underground. *Rejoice, Rejoice*. Álbum. Nation, 1073CD, 1998.
Various Artistis. *Fuse I & II*. Álbum CD duplo. Nation, NATCD35, 1993.

DAVID HESMONDHALGH é professor de Mídia, Música e Cultura da Escola de Comunicação e Mídia da Universidade de Leeds, Reino Unido. Foi diretor do Instituto de Comunicação (2010-2013) e atualmente é Diretor do Centro de Pesquisa de Indústrias da Mídia da mesma universidade; é membro dos grupos de pesquisa “Produção Cultural e Políticas de Mídia” e “Cultura Visual e Digital”. Entre seus livros destacam-se *The Cultural Industries* (Sage, 2002), *Creative Labour* (Routledge, 2011), *Why Music Matters* (Wiley-Blackwell, 2013). Suas publicações estão disponíveis em <http://media.leeds.ac.uk/people/david-hesmondhalgh>. É avaliador externo do Departamento de Mídia e Comunicação da Escola de Economia e Ciência Política de Londres e membro do Painel 36 (Estudos de Mídia, Cultura e Comunicação; Sistemas de Informação e Bibliotecas) do Grupo de Excelência em Pesquisa (Research Excellence Framework) conduzido pelo Conselho de Ensino Superior da Inglaterra e País de Gales (Higher Education Funding Council of England and Wales).