



IDENTIDADE E DIFERENÇA NA CANÇÃO LATINO-AMERICANA

JÚLIO CÉSAR SUZUKI
VALTERLEI BORGES DE ARAÚJO
[ORGANIZADORES]



DOI: 10.11606/9788575063606

Júlio César Suzuki

Valterlei Borges de Araújo

[organizadores]

Identidade e diferença na canção latino-americana

FFLCH/USP

2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO - USP

Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS - FFLCH

Diretora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Armanda do Nascimento Arruda

Vice-diretor: Prof. Dr. Paulo Martins

COMITÊ EDITORIAL

Prof. Dr. Adebaro Alves dos Reis (IFPA)

Prof^ª. Dr^ª. Adriana Carvalho Silva (UFRRJ)

Prof. Dr. Adriano Rodrigues de Oliveira (UFG)

Prof. Dr. Agnaldo de Sousa Barbosa (UNESP)

Prof. Dr. Alécio Rodrigues de Oliveira (IFSP)

Prof^ª. Dr^ª. Ana Regina M. Dantas Barboza da Rocha Serafim (UPE)

Prof. Dr. Cesar de David (UFSM)

Prof. Dr. José Elias Pinheiro Neto (UEG)

Prof. Dr. Leandro de Paula Santos (UFBA)

Prof^ª. Dr^ª. Maria Jaqueline Elicher (UNIRIO)

Prof. Dr. Ricardo Júnior de Assis Fernandes (UEG)

Prof. Dr. Roni Mayer Lomba (UNIFAP)

Prof^ª. Dr^ª. Telma Mara Bittencourt Bassetti (UNIRIO)

Prof^ª. Dr^ª. Valéria Cristina Pereira da Silva (UFG)

Catálogo na Publicação (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

I19 Identidade e diferença na canção latino-americana [recurso eletrônico] / Júlio César Suzuki, Valterlei Borges de Araújo (organizadores). -- São Paulo : FFLCH/USP, 2019.

3.218 KB; PDF.

ISBN 978-85-7506-360-6

DOI: 10.11606/9788575063606

1. Canção – América Latina (aspectos culturais) (aspectos sociais). 2. Identidade cultural. I. Suzuki, Júlio César, *coord.* II. Araújo, Valterlei Borges de, *coord.*

CDD 780.98

Elaborada por Maria Imaculada da Conceição – CRB-8/6409

Capa: Fernanda Lima

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais.

SUMÁRIO

Identidade e diferença na canção latino-americana: uma apresentação	5
Júlio César Suzuki e Valterlei Borges de Araújo	
Caetano Veloso e a canção hispano-americana: tradição e renovação em <i>Fina estampa</i>	9
Cláudia Neiva de Matos	
Agora vou mudar minha conduta: poesia como falamos, poesia como somos	33
Ênio Bernardes de Andrade	
A pluralidade una de José Miguel Wisnik	49
Ivan de Bruyn Ferraz	
Ambivalência do conceito de hibridismo na canção latino-americana: a cultura contemporânea entre paradigmas de aderência e ruptura	69
João Vicente Ribas	
Rasuras no fandom em #AnittalsOverParty: proposta para uma sistematização dos afetos na ruptura de coerência expressiva da cantora no Twitter	89
Jonas Pilz	
“Canta Pernambuco”: as “identidades” nas canções de Deusdete Ferro	110
Marília Paula dos Santos	
Audio-políticas y bio-políticas de las músicas afrodiaspóricas contemporáneas en Colombia	125
Mateo Pazos Cárdenas	
Cantando com narcos: corridos, narcocultura e sua expansão no continente	145
Mateus Fernandes de Lima	
Apontamentos sobre narrativa oral, identidade, machismos e feminismos no compuesto <i>Mateo Gamarra</i>	158
Miguel Eduardo Díaz Antar e Yonara Dantas de Oliveira	
“A minha última canção”: a maturidade na obra recente de Chico Buarque	180
Sérgio Bento	

IDENTIDADE E DIFERENÇA NA CANÇÃO LATINO-AMERICANA: UMA APRESENTAÇÃO

A América Latina é um caudal de múltiplas origens, com cores e sonoridades fascinantes e criativas. Suas línguas e dialetos produzem expressões extremamente ricas em termos de musicalidades e entonações.

A partir da influência de diversas etnias, principalmente africanas e europeias, hibridizadas com as ameríndias, produziu-se uma riqueza ímpar na definição do cancionero latino-americano, cujas mensagens possuem força e expressão próprias de um mundo em conflito cotidiano em que os sujeitos estão sempre em busca de algo: de si, do Outro, de um sentimento perdido ou nunca vivido, da paz.

As leituras presentes nesta coletânea revelam importantes diferenças na canção latino-americana, mas também a identidade que une as suas formas de expressão, sobretudo marcadas por sociedades com grandes diferenças sociais em que grupos subalternizados têm dificuldades para encontrar caminhos de se fazer ouvir. O cancionero latino-americano é, assim, um de seus intérpretes.

É na seara da difícil leitura das múltiplas possibilidades de constituição do cancionero latino-americano que se localizam as contribuições realizadas nesta coletânea: *Identidade e diferença na canção latino-americana*, cujos autores são oriundos de instituições universitárias da Colômbia e de três das regiões brasileiras: Nordeste, Sul e Sudeste.

Caetano Veloso e a canção hispano-americana: tradição e renovação em *Fina estampa*, de Cláudia Neiva de Matos (UFF), faz uma atenta leitura (e escuta) do álbum *Fina estampa* de Caetano Veloso, lançado em 1994. A autora aponta como o intérprete brasileiro, gravando em espanhol, conseguiu reinventar grandes clássicos do cancionero latino-americano se atendo ao essencial: canto e melodia. Com isso, *Fina estampa* traz uma importante contribuição ao romper com muitos dos estereótipos ligados à canção do nosso continente.

Agora vou mudar minha conduta: poesia como falamos, poesia como somos, de Ênio Bernardes de Andrade (UFU), apresenta uma reflexão a partir da canção *Com que*

roupa?, de Noel Rosa. O autor busca compreender a construção identitária da obra de Noel de Rosa a partir da incorporação da fala cotidiana nas letras das canções – algo novo naquele período. Para isso busca auxílio especialmente nos escritos e no pensamento do modernista Oswald de Andrade.

A pluralidade una de José Miguel Wisnik, de Ivan de Bruyn Ferraz (UNIFESP), faz uma análise da obra cancional do professor e pesquisador José Miguel Wisnik, que tende a ficar em segundo plano, dada sua importante contribuição nos estudos sobre música popular. O trabalho de Ferraz lança luz sobre a composição cancional de Wisnik, buscando apontar nas letras das canções as discussões sobre *identidade nacional*, tema muito abordado nos escritos acadêmicos de Wisnik - e, por isso mesmo, algumas vezes contestado.

Ambivalência do conceito de hibridismo na canção latino-americana: a cultura contemporânea entre paradigmas de aderência e ruptura, de João Vicente Ribas (PUCRS), apresenta uma análise crítica sobre o conceito de *hibridismo*. Para tanto, dialoga com autores dos estudos de cultura para compreender diversos pontos de vista. Partindo dos estudos comparativos e da trajetória singular da canção latino-americana, Ribas propõe duas categorias de hibridismo: o hibridismo *aderente* e o hibridismo *generativo*.

Rasuras no fandom em #AnittasOverParty: proposta para uma sistematização dos afetos na ruptura de coerência expressiva da cantora no Twitter, de Jonas Pilz (UFF), faz uma análise sobre a ausência de posicionamento da cantora Anitta durante dois acontecimentos políticos no ano de 2018. O público da cantora – muitos oriundos das periferias brasileiras e do movimento LGBTI – cobrou esse posicionamento nas redes sociais, gerando o que Pilz chama de *rasuras* nas narrativas, além de perda de capital político e identitário da artista.

“Canta Pernambuco”: as “identidades” nas canções de Deusdete Ferro, de Marília Paula dos Santos (UFPB), apresenta a obra da compositora Deusdete Ferro e sua estreita relação com o estado de Pernambuco. A partir da trajetória de vida e da análise de algumas composições, Santos traça paralelos com as múltiplas identidades

pernambucanas - musicais, sociais, simbólicas - e a obra de Deusdete Ferro, presente nos discos gravados pelo grupo Bellas Marias.

Audio-políticas y bio-políticas de las músicas afrodiaspóricas contemporáneas en Colombia, de Mateo Pazos Cárdenas (Universidad Nacional de Colombia), analisa, a partir dos conceitos de audio-política e bio-política, dois tipos de canções afrodiaspóricas colombianas: a *champeta* e a *salsa choke*. Na Colômbia estão presentes especialmente na Costa Caribe e na região do Pacífico - regiões fortemente influenciadas pelas tradições afrodescendentes – e em pouco tempo alcançaram a mídia e se tornaram ritmos populares em todas as camadas sociais e econômicas da Colômbia.

Cantando com narcos: corridos, narcocultura e sua expansão no continente, de Mateus Fernandes de Lima (USP), é um estudo sobre os *corridos*, gênero musical que virou uma das marcas identitárias do narcotráfico latino-americano. Com grande repercussão e popularidade em países como México e Colômbia, os *corridos* abordam o universo do crime e do narcotráfico, o que pesquisadores latino-americanos estão chamando de narcocultura, isto é, a produção cultural associada à temática dos narcotraficantes.

Apontamentos sobre narrativa oral, identidade, machismos e feminismos no compuesto Mateo Gamarra, de Miguel Eduardo Diaz Antar (USP) e Yonara Dantas de Oliveira (USP), faz uma análise do *compuesto*, um tipo de crônica narrativa que relata fatos que causaram comoção social na sociedade paraguaia. Os autores focam sua análise em um dos *compuestos* mais populares no Paraguai: *Mateo Gamarra*, que narra um assassinato ocorrido nos anos 1930. Para tanto, recorrem a diferentes gravações e fazem um levantamento histórico sobre esse *compuesto*, abordando questões identitárias presentes na canção, ao mesmo tempo em que revelam um pouco do cancionário paraguaio.

“A minha última canção”: a maturidade na obra recente de Chico Buarque, de Sérgio Bento (UFU), analisa a obra musical do cantor e compositor Chico Buarque lançada no século XXI. Para tanto, recorre a três discos - *Carioca* (2006), *Chico* (2011) e *Caravanas* (2017) – refletindo sobre as seguintes temáticas: o fim da canção, a representação do

amor no contemporâneo e a exploração da memória. Trata-se, portanto, de uma reflexão sobre as obras recentes de Chico Buarque, ainda pouco discutidas.

A partir desta seleção, com pesquisadores de distintas áreas, esperamos contribuir com a discussão sobre *identidade* e *diferença* nos estudos sobre música popular latino-americana.

Júlio César Suzuki¹

Valterlei Borges de Araújo²

[organizadores]

¹ Graduado em Geografia (UFMT), com mestrado e doutorado em Geografia Humana (USP). Professor Doutor junto ao Departamento de Geografia da FFLCH/USP e ao PROLAM/USP. É pesquisador associado da Biblioteca Brasileira Mindlin/USP. Contato: jcsuzuki@usp.br

² Doutor em Estudos de Literatura (Literatura Comparada) pela Universidade Federal Fluminense – UFF, Brasil. Autor do livro *Novos modelos de produção musical e consumo* (Eduff, 2014). Atualmente desenvolve pesquisa de Pós-Doutorado no PROLAM/USP. Contato: val.borges@gmail.com

CAETANO VELOSO E A CANÇÃO HISPANO-AMERICANA:**tradição e renovação em *Fina estampa*****Cláudia Neiva de Matos**³

Universidade Federal Fluminense

Doutora em Letras

laparole@terra.com.br

Some of these songs have been dulled by rote repetition and over-singing. Perhaps it just takes an artist like Veloso, who understands the value of what not to do, to make them new. (Fernando Gonzalez)

Resumo: lançado por Caetano Veloso em 1994, o CD *Fina estampa* reúne 15 canções hispano-americanas: na maioria, *standards* dos anos 1940 e 50, revisitados pelo cantor com profunda adesão estética às melodias, aos textos e ao próprio idioma espanhol, porém sem repetir as linhas mais tradicionais dos registros dessas canções. Em abordagem comparativa, considero o conjunto de canções de autores ou temas hispano-americanos gravados por Caetano; a história da recepção da canção hispano-americana no Brasil; e as gravações anteriores, por outros intérpretes, das canções de *Fina estampa*. Com isso, tento perceber como, de modo discreto e singular, o álbum propõe um tratamento diferenciado e, portanto, um novo modo de conceber e fruir a música latino-americana, ultrapassando estereótipos e informando uma reorganização do gosto concernente a essa música.

Palavras-chave: canção hispano-americana; Caetano Veloso; *Fina estampa*.

Resumen: grabado por Caetano Veloso en 1994, el CD *Fina estampa* reúne 15 canciones hispanoamericanas: la mayoría son *standards* de los años 1940-50, revisitados por el cantante con profunda adhesión estética a las melodías, los textos y el propio idioma español, pero sin repetir las líneas más tradicionales de los registros de esas canciones. Propongo un enfoque comparativo que toma en cuenta las canciones de autores o temas hispanoamericanos grabadas por Caetano; la historia de la recepción de la canción hispanoamericana en Brasil; y las grabaciones anteriores, por otros intérpretes, de las canciones de *Fina estampa*. Por esta vía trato de entender como, de modo discreto y particular, el álbum ofrece un tratamiento diferente, una nueva forma de concebir y disfrutar de la música latinoamericana, superando los estereotipos e informando una reorganización del gusto relativo a esa música.

Palabras clave: canción hispanoamericana; Caetano Veloso; *Fina estampa*.

Caetano cantor

Desde que despontou na cena poético-musical brasileira nos anos 1960, Caetano Veloso manteve sua atividade de compositor em alto nível de qualidade e

³ Agradeço ao CNPq pela concessão de Bolsa de produtividade em pesquisa, que contribuiu para a realização deste trabalho.

constância produtiva. Fez isso explorando diferentes caminhos, gêneros, estilos, referências. Tal diversidade configura sua poética, projeta e desenha sua *persona* artística: “ser querer ser merecer ser um camaleão”. E isso se dá num trajeto todo balizado pelas vozes, linguagens e saberes da canção popular: “Rapte-me, camaleoa / adapte-me ao seu ne me quitte pas⁴” (“Rapte-me camaleoa”, de Caetano Veloso, em *Outras palavras*, 1981).

O artista camaleão capta, rapta e adapta à sua linguagem poético-musical o que encontra nas canções alheias. Na arte de Caetano, Eucanaã Ferraz destaca o caráter comunicativo da *fala*, com sua “base contratual coletiva e ampla” (FERRAZ, 2003, p.13), o que sustenta “uma rara aptidão para o discurso público” (FERRAZ, 2003, p.12).

Radicalmente singular, esta *fala* absorve, consigna e desenvolve inúmeros marcos exteriores, efêmeros. E quanto mais se afirma o eu, mais se desenha seu interlocutor e o contexto. Mais o diálogo se erotiza. (FERRAZ, 2003, p.13)

Na música popular, a vocação para a interação e o diálogo se traduz frequentemente na prática intensiva da composição em parceria, com colaboradores constantes ou variados. Não é o que se verifica na obra do compositor Caetano Veloso, onde a autoria individual predomina largamente sobre a criação em parceria. Entretanto, o diálogo e a interação com outros criadores estão presentes no denso trânsito de remissões e citações que percorre suas canções. Elementos incorporados à poética verbal são fartamente colhidos no repertório da literatura e de outros campos de produção cultural. Mas é sobretudo ao acervo geral da canção popular brasileira que a obra de Caetano remete, mediante as várias dimensões da linguagem cancional: letras, melodias e modos de cantar. Desse modo, pode-se dizer que, a seu modo, Caetano operou em parceria com uma ampla e variada gama de cancionistas.

Os parágrafos acima, que tratam sobretudo de Caetano enquanto compositor, pretendem ilustrar um processo criativo que se estende, como veremos, à atuação de

⁴ “Ne me quitte pas” é o título da famosíssima canção de Jacques Brel, gravada por numerosos intérpretes.

Caetano enquanto cantor. E é neste aspecto de sua arte que pretendo concentrar as atenções do presente artigo.

Como intérprete, Caetano elaborou ao longo dos anos uma competência técnica que combina equilibradamente várias virtudes: voz educada e dicção apurada; timbre, sustentação, inflexão, emissão, tudo é explorado com empenho e consciência. Entre os recursos característicos do cantor, por exemplo, estão os falsetes hábeis e ricos de lirismo como o de “Eu sei que vou te amar” (de Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, em *Muito*, 1978). E outros há, mais sutis, matizando suas leituras das próprias e alheias canções. O domínio dos recursos vocais e a qualidade estilística parecem ter-se apurado ao longo dos anos, e sua capacidade vocal parece ter sido menos afetada pelo envelhecimento do que a da maioria dos outros cantores de sua geração⁵.

Sem o mesmo brilho dos 40 anos, década de vida que os especialistas dizem ser o auge do vigor vocal, ele tem usado bem o vibrato espaçado que criou cantando em regiões de tonalidades confortáveis. “É hoje a melhor voz de sua geração”, diz Homem de Mello (MARIA, 2018).

Mas a eficácia estética e comunicativa do canto só é alcançada quando o domínio dos recursos vocais serve a uma performance ativa, capaz de propor ou sugerir sentidos, sempre em conjunção com as várias dimensões da canção: as que se exibem no registro sonoro (letra, melodia, acompanhamento instrumental), bem como as que a canção evoca ou suscita pela sua inserção histórica e cultural (gênero musical, recepção, versões anteriores etc.). Os modos e estilos de cantar são construções situadas numa história compartilhada, da qual se alimentam e para a qual contribuem. Tal como se dá no plano das letras e das músicas, a performance vocal de Caetano frequentemente se refere, com mais ou menos explicitude, a outras vozes e outros intérpretes; desse modo, o cantor revela-se enquanto espectador e ouvinte participante do mundo e do som ao redor.

⁵ O próprio Caetano, porém, não deixa de reconhecer as perdas impostas pela idade, sobre as quais afirma: “São músculos. As cordas vocais vão ficando flácidas, você passa a não ter mais controle sobre elas, ficam trêmulas, a respiração não é a mesma. Envelhecimento é isso” (VELOSO, *apud* MARIA, 2018).

Essa atenção prazerosa motiva muitos registros no repertório de Caetano. A letra de “Pra ninguém” (de Caetano Veloso, em *Livro*, 1997) consiste, quase exclusivamente, numa longa lista de 26 nomes de intérpretes, cada um seguido de uma canção. Uma “lista acrítica” (nas palavras do próprio Caetano⁶) porém nem um pouco óbvia, feita por um ouvinte contumaz e enlevado, e somente interrompida pelo breve refrão que consagra, acima de todos, o canto sublime de João Gilberto.

Nana cantando “Nesse mesmo lugar”
 Tim Maia cantando “Arrastão”
 Bethânia cantando “A primeira manhã”
 Djavan cantando “Drão”
 Chico cantando “Exaltação à Mangueira”
 Paulinho, “Sonho de um carnaval”
 Gal cantando “Candeias”
 E Elis, “Como nossos pais”
 [...]
 Melhor do que isso só mesmo o silêncio
 Melhor do que o silêncio só João [...]

O título da canção, “Pra ninguém”, me intriga um pouco, por não ter uma conexão imediata com o texto que segue. Mas é talvez possível conectá-lo com o texto de outra canção do baiano, lançada 20 anos antes, que pode soar como introdução à lista oferecida pelo ouvinte-cantor:

[...] Alguém cantando é bom de se ouvir
 Alguém cantando alguma canção
 A voz de alguém nessa imensidão
 A voz de alguém que canta
 A voz de um certo alguém
 Que canta como que pra ninguém [...]
 (“Alguém cantando”, de Caetano Veloso, em *Bicho*, 1977)

Para Ferraz, a utopia da *fala* de Caetano “seria fundar no seu próprio ato uma espécie de *escuta total*”, que convida “a existências livres, empenhadas no exercício contínuo da aprendizagem.” (FERRAZ, 2003, p.12). A riqueza e o apuro da *escuta* cancional de Caetano, que alimentam sua arte de compor, fundamentam também a

⁶ Fala de Caetano em pequeno vídeo do Youtube, sobre a letra de “Pra ninguém”. O texto completo é: “Pra ninguém’ é uma lista do que eu gosto, e de uma maneira bem... não é crítica, é uma lista acrítica, quase... Porque, finalmente, João acima de tudo é a atitude crítica que rege tudo o mais, até o gosto acrítico.” (Caetano Veloso | Sobre as Letras | Pra Ninguém. <https://www.youtube.com/watch?v=79L0TYLW9-w>)

sua arte de cantar. Esta resulta igualmente de uma interação estética – notadamente quando Caetano interpreta canções de outros autores. São canções que ele *escutou* antes de cantar, canções colhidas nos mais diversos repertórios, estilos e épocas. Clássicos do samba e da bossa nova, Lennon & McCartney, grandes nomes da MPB (Jorge Ben, Antonio Carlos Jobim), poetas sofisticados (Péricles Cavalcanti, os irmãos Campos) ou popularescos. Em todos os casos, a canção na voz de Caetano ganha sentido adicional, gerado no cotejo, consciente ou não, com versões anteriores.

No contexto do Tropicalismo, a releitura de sucessos populares como “Coração materno” (de Vicente Celestino, em *Tropicália*, 1969) pode ter recorrido, vez por outra, a inflexões parodísticas. Mas o procedimento mais frequente, nas obras alheias regravadas pelo baiano, parece ser a interpretação séria, intensa, concentrada e às vezes melancólica, que valoriza a poética verbal de peças originalmente marcadas pelo apelo rítmico e dançante. É o que se dá com “Asa branca” (de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, em *Caetano Veloso*, 1971), “Mora na filosofia” (de Monsueto e Arnaldo Passos, em *Transa*, 1972), “Help” (de Lennon e McCartney, em *Joia*, 1975), “Jorge da Capadócia” (de Jorge Ben, em *Qualquer coisa*, 1975), “Kalu” (de Humberto Teixeira, em *Totalmente de mais*, 1986), “Billie Jean” (de Michael Jackson, em *Caetano Veloso*, 1986), “Baião da Penha” (de Guio de Moraes e David Nasser, em “Circuladô”, 1991) etc.

Entre os compositores brasileiros seus contemporâneos, Caetano elegeu peças de variados matizes, indo da MPB refinada a gêneros e repertórios popularescos, muitos deles subalternizados pelo gosto ilustrado. Transformou em jóias de fino lavor peças cancionais que, no seu estado “bruto”, consideradas bregas ou banais, não tinham logrado aceitação entre ouvidos mais “cultos”. Como os dois sucessos de Peninha, “Sonhos” (em *Cores, nomes*, 1982) e “Sozinho” (em *Prenda minha*, 1999).

Também resgatou, com precisão e mão leve, canções do passado, algumas de voga fugaz e já esquecidas, para apresentá-las aos ouvintes do presente em surpreendentes e apuradas roupagens. Lembro-me bem do meu encantamento ao escutá-lo cantar, num show em 1974, o lindo xote “Felicidade” de Lupicínio Rodrigues, numa versão especialmente dolente e tristonha. E recordo da notícia que, naquele

momento, me deu um amigo, sentado atrás de mim no chão do corredor do teatro lotado: “Sabia que Lupicínio morreu?”

“Felicidade” foi registrada, no mesmo ano, no álbum *Temporada de verão ao vivo na Bahia*, que Caetano compartilhou com Gilberto Gil e Gal Costa. Mas ele também nos ofereceu velhas canções que não chegou a gravar; apenas cantou-as em shows e outros eventos. Não conheço registro seu em disco, por exemplo, do samba-canção “Cabelos brancos” (de Marino Pinto e Herivelto Martins)⁷, que ele apresentou, acompanhando-se ao violão, no especial de TV produzido por ocasião de seus 50 anos, em 1992, na TV Manchete, com direção de Walter Salles.

Fina estampa

Além de compositores brasileiros das mais variadas cepas e cronologias, Caetano gravou muitas canções estrangeiras, em espanhol, inglês, italiano e francês. Os dois primeiros idiomas são frequentes em sua obra⁸, e mereceram álbuns específicos: *Fina estampa* (1994), *Fina estampa ao vivo* (1995) e *Foreign sound* (2004).

Algumas das questões e tópicos tratados até aqui servirão agora para ilustrar uma aproximação crítica do álbum *Fina estampa*, no qual se encena a relação entre a experiência de Caetano Veloso enquanto ouvinte e sua atuação enquanto intérprete da canção hispano-americana no Brasil. Segundo Santuza Cambraia Naves (2015, p.100), “a estética de Caetano é bastante referenciada a textos preexistentes, o que tem a ver não só com o procedimento metalinguístico que ele utiliza [...] como também com a atitude incorporativa que ele assume com relação a diferentes tradições.” E com *Fina estampa*, em 1994, “Caetano radicaliza – e atualiza – esse procedimento incorporativo com relação à tradição” (NAVES, 2015, p.102).

Como se manifesta, no álbum, o processo apontado por Santuza? À primeira escuta de *Fina estampa*, nada *salta* aos ouvidos na escolha das canções e no tratamento que elas recebem. Pelo equilíbrio estético, por não ostentar traços

⁷ “Cabelos brancos” foi lançado em 1949 pelos Quatro Ases e um Coringa, e regravado por Nelson Gonçalves, Sílvio Caldas, Roberto Silva e outros.

⁸ Caetano também compôs em inglês, como as canções de *Caetano Veloso* (1971) e *Transa* (1972).

salientes, não exibir grandes gestos musicais ou performáticos, o álbum parece ter um feitiço vagamente “clássico”. E de fato, vale por uma verdadeira aula – uma classe – de canção latino-americana.

Eis o repertório:

Título	Autores	Procedência	Ano de lançamento
1 Rumba azul	Armando Orefiche, Enrico Vasquez	Cuba	1942
2 Pecado	Carlos Bahr, Pontier y Francini	Argentina	1950
3 Maria Bonita	Agustín Lara	México	1941
4 Contigo en la distancia	César Portillo de La Luz	Cuba	1952
5 Recuerdos de Ypacarai	Zulema de Mirkin, Demetrio Ortiz	Paraguai	1953
6 Fina estampa	Chabuca Granda	Peru	1956
7 Capullito de Aleli	Rafael Hernández	Porto Rico	1931
8 Un vestido y un amor	Fito Paez	Argentina	1992
9 Maria la O	Ernesto Lecuona	Cuba	1931
10 Tonada de luna llena	Simón Díaz	Venezuela	1961
11 Mi cocodrilo verde	José Dolores Quiñones	Cuba	? (anos 1950)
12 Lamento borincano	Rafael Hernández	Porto Rico	1930
13 Vete de mi	Virgilio Expósito, Homero Expósito	Argentina	1958
14 La golondrina	N.Serradel, N.Zamacois	México	1860; 1ª gravação 1906
15 Vuelvo al sur	Fernando Solanas, Astor Piazzolla, R. Goyaneche	Argentina	1988

O repertório reúne nacionalidades, autores, estilos, sotaques diversos, porém ligados no tempo, no espaço e na cultura: as décadas de 1930, 40 e 50; o território geopolítico da América Latina; o idioma hispano-americano. Ligados também, como se depreende de relatos e comentários do próprio artista, a uma experiência de ouvinte: a de Caetano menino e adolescente, em Santo Amaro, Estado da Bahia.

Na maior parte das faixas, Caetano retoma canções velhas conhecidas no Brasil, como “Contigo en la distancia” (de César Portillo de La Luz, Cuba, composta em 1947), grande sucesso gravado e regravado por inúmeros intérpretes desde os anos 1950; ou “Maria La O” (de Ernesto Leucona, Cuba, 1931), lançada no Brasil por Francisco Alves em 1948. Elas desfilam embaladas por uma interpretação afetuosa e reverente que parece valorizá-las no que têm de mais nítido, estabilizado, fundamental. São

apresentadas numa forma redonda, bem acabada, a qual, sem necessariamente reproduzir o estilo de seus registros mais tradicionais, parece sempre respeitá-los, dando-lhes, de certa forma, sequência.

Segundo o artista, a maioria dessas canções são *standards* que circulavam nas ondas de rádio e repercutiam nas vozes familiares de sua infância e juventude:

O que importa [...] – e o que define o perfil desta “fina estampa” –, é que, apesar de ser aparentemente um gesto dirigido para fora das fronteiras brasileiras, para fora da minha língua e da minha cultura, trata-se antes de um movimento para dentro de minha memória mais íntima e para o interior do Brasil: na cidadezinha de Santo Amaro, na Bahia, onde nasci e vivi até os dezoito anos, ouviam-se, nos anos 40 e 50, canções cubanas, mexicanas, argentinas, paraguaias ou porto-riquenhas, que marcaram a formação de toda uma geração” (VELOSO, 2005, p.178).

Trata-se pois de um disco profundamente pessoal e, ao mesmo tempo, representativo de uma grande comunidade estética que é a da canção latino-americana, abrangendo os cancionistas e ouvintes hispano-americanos e brasileiros. Um vasto diálogo de vozes e ouvidos que ele segue com interesse e no qual deseja afirmar sua presença: “Para mim, o destino ideal deste disco é aprofundar o diálogo com algumas pessoas que, espalhadas pela América Espanhola, vêm há algum tempo generosamente prestando atenção à minha música” (VELOSO, 2005, p.178).

Além de ser um disco do cancionista Caetano Veloso, *Fina estampa* é o disco de um ouvinte convertido em cantor, cujos gestos vocais revelam o fundamento de uma memória auditiva extensa e plural. A história do álbum vem de longe. Para melhor percebê-la, proponho situá-la em algumas séries históricas e estéticas, a saber: a série das canções de autoria ou temática latino-americana até então gravadas por Caetano; a série dos momentos de forte presença da canção hispano-americana no mercado, gosto e cultura do Brasil; e a série das numerosas gravações anteriores, por muitos outros intérpretes, das canções reunidas em *Fina estampa*.

Esses exercícios de contextualização podem ajudar-nos a perceber como, de modo discreto e singular, o álbum propõe um tratamento diferenciado, e portanto uma nova maneira de conceber e fruir a música latino-americana, ultrapassando

estereótipos, estimulando e informando – notadamente para o público brasileiro – uma reorganização do gosto concernente a essa música.

A referência latino-americana comparece desde os primeiros álbuns de Caetano, mas inicialmente ela é tratada, como outros materiais da canção tropicalista, com as perspectivas e os processos da antropofagia cultural, do pastiche e da paródia; são procedimentos de hibridismo explícito, apontados por Antonio R. Esteves em “Imagens e jeitos do Caribe em Caetano Veloso”. Um deles é a mistura idiomática de português com espanhol, em canções compostas por brasileiros sobre motivos hispano-americanos, como “Soy loco por ti América” (de Gilberto Gil e Capinam, em *Caetano Veloso*, 1968) e “Quero ir a Cuba” (de Caetano Veloso, em *Uns*, 1983), ou em versões como “As três caravelas” (de A. Algueró Jr. e G. Moreu, em *Tropicália*, 1969⁹).

Já em *Fina estampa*, não se acha nenhum vestígio desses processos hibridizantes. Ao contrário, sentimos ali a *inteireza* expressiva de uma voz que parece plenamente identificar-se com a língua e a linguagem daquelas canções, tais como, enunciadas pelos seus criadores latino-americanos, tocaram um dia, de modo imediato e íntimo, os ouvidos e a alma desse baiano de boa memória: “[As canções] são ‘minhas’, estão ligadas a recordações de família e de amizade que me dão uma espécie de direito sobre elas – e sem dúvida lhes dão um imenso poder sobre mim” (VELOSO, 2005, p.178).

No tempo dessas canções, de fato existia muita “circulação direta” de música latino-americana no Brasil, facilitada pela proximidade geográfica e cultural.

As sucessivas modas dos países da costa atlântica chegavam com fluidez e fincaram raízes: o tango, o bolero, a rumba, o mambo, o cha-cha-cha, consumidos na forma inocente, vital, sem intelectualizar, do mesmo jeito que se ouvia a totalidade da música popular (“Loco por ti, América”, 2003, s/p).

⁹ Uma versão da canção feita por João de Barro fora lançada por Emilinha Borba em julho-agosto de 1957. Caetano grava a letra de Braguinha com algumas modificações, deixando alguns termos no espanhol original.

Podemos acreditar que foi assim que essas canções foram escutadas e fruídas, no passado, pelo menino Caetano. Porém a sua retomada no presente não tem nada de inocente. Ela se dá com gestos sutis que transformam ao repetir, combinando emulação e reciclagem. É isso que produz a nuance, a elegância da nuance. O artista maduro apodera-se dessa linguagem e dela se veste com apuro, com pose. O modelito é antigo, mas traz algo de diferente, algo que contrasta com outras imagens de latinidade às quais nos habituamos.

Talvez a primeira figura cantante brasileira a ser associada à latino-americanidade tenha sido Carmen Miranda, pela via da indústria midiática norte-americana, principalmente o cinema, que fez dela um híbrido de baiana e rumbeira. É com essa roupagem que Carmen é uma referência importante na obra de Caetano. Os trejeitos da “Pequena notável” incorporam-se à sua imagem cênica e performática a partir de sua volta do exílio londrino, em 1972. Santuza Cambraia Naves comenta o impacto, em boa parte negativo, que essa nova imagem do artista causou no público que aguardava, com expectativa, seu retorno à cena brasileira. Afirmada também em canções como “A filha da Chiquita Bacana” (Caetano Veloso, em *Muitos carnavais*, 1977), essa faceta vai recuar para segundo plano nas décadas seguintes. E está completamente ausente de *Fina estampa*, como ausentes estão a provocação, as tentações do típico e do pitoresco, a estridência e o colorido carnavalescos, os gestos hispano-americanos que eram “basicamente caricaturas”¹⁰.

¹⁰ A expressão está num artigo sem registro de autoria na revista online *Continente*. A respeito de “Soy loco por ti, América”, observa-se: “Sem menosprezar a fertilidade cultural dessa estranha homenagem ao Che Guevara, os gestos hispano-americanos são basicamente caricaturas (basta reparar na parte do órgão elétrico do acompanhamento ou observar que a figura instrumental dos cortes é a vinheta publicitária da Varig)” (“Loco por ti, América”, 2003, s/p).



Fig. 1. *Fina estampa*

É um figurino anti-Carmen Miranda que se exhibe na capa do CD: um belo senhor em sua sala assentado, corpo de costas e rosto de perfil, em trajes finos e discretamente *démodé*, o rosto iluminado que contempla algo fora ou além da foto, e pensativo leva a mão ao queixo. Um verdadeiro *caballero de fina estampa*, como o da canção que dá título ao disco. Chiquita Bacana, que se vestia “com a casca de uma banana nanica”¹¹, deu lugar inapelavelmente a um chique de estirpe, autêntico e vernacular, celebração da elegância latino-americana, com direito ao verde vivo da camisa e neutralização do excêntrico, para além de qualquer folclore.

A nova imagem de Caetano insere-se coerentemente nas propostas e formas artísticas e intelectuais que marcam sua atuação na época. Não por acaso, três anos depois, confirmando sua faceta de escritor e pensador, ele lançaria o volumoso *Verdade tropical*. Nesse livro, evidencia-se que, pelo menos nos últimos tempos, o artista praticou a rememoração, a reflexão e a elaboração da sua bagagem de vida, principalmente vida cultural. Um movimento semelhante é o que produz *Fina*

¹¹ “Chiquita Bacana”, marchinha de Alberto Ribeiro e João de Barro, 1949: “Chiquita Bacana lá da Martinica / Se veste com uma casca de banana nanica.”

estampa; e que também se reencontra, de modo mais disperso e diversificado, no resto de quase toda a sua trajetória.

Caetano sempre foi um artista mutante, que absorveu e transformou diferentes momentos da cultura e da canção popular, colhidos tanto no passado quanto no presente vivo. Sua longa e produtiva trajetória de criação oferece cenas e sequências variadas, às vezes contrastantes.

Em “Caetano Veloso: e onde queres romântico, burguês”, Santuza Cambraia Naves percorre a carreira do artista assinalando esse processo de constante mutação. Contrasta, por exemplo, o Caetano que volta do exílio em 1971 e o que o público esperava dele; bem como o Caetano dos anos 1990 com o da tradição tropicalista. A autora começa seu texto recordando que em 1998, no espetáculo *Livro vivo*, um espectador gritou a certa altura: “Tira a gravata, Caetano!” (NAVES, 2015, p.99). Segundo Santuza, a gravata simbolizava a nova *persona* que Caetano vinha apresentando ao público nos tempos recentes. Desde meados dos anos 90, sua imagem vinha ganhando um visual mais *clean*, que podia ser visto como uma dose de “caretice”. Em lugar da imagem tropicalista construída com fragmentos, “Caetano cada vez mais incorpora o *caballero de fina estampa*” (NAVES, 2015, p.100).

O artista explicita essa busca de elegância e dignidade na realização de um “disco tão requintado e delicadamente orquestrado por Jacques Morelenbaum (em sua primeira colaboração com Caetano) – e em que [ele próprio] canta com tanto cuidado” (VELOSO, 2005, p.180). Com Morelenbaum o cantor divide generosamente o êxito do projeto:

“A seriedade, a competência e a carga de emoção que ele colocou nos arranjos dizem mais sobre o empenho de dignificação da postura cultural latino-americana do que milhões de palavras ou atos políticos” (VELOSO, 2005, p.181).

O canto, a língua, a voz

Na atitude assumida pelo intérprete perante a arte cancional latino-americana, reverência e emulação expressam-se, antes de mais nada, no uso da língua original, pronunciada com apuro, saboreada na variedade de suas virtudes, acentos e detalhes.

O mergulho na música dos *hermanos* é antes de mais nada um mergulho no idioma espanhol, que aparece no disco engalado de muitas de suas belezas.

No *release* do álbum, o autor destaca o lugar central do idioma como um caminho para a canção, assim como a canção foi um caminho para chegar ao idioma: “Se hoje sou capaz, às vezes, até mesmo de conversar em espanhol [...], devo-o aos boleros, e às rancheiras, às rumbas e aos tangos, aos merengues e às guarânias” (VELOSO, 2005, p.178).

Tudo o que a canção ensina: a música do outro, a voz do outro, a língua do outro. A emulação é a primeira instância do processo pelo qual nos apoderamos de uma canção. Esse percurso de aprendizagem avança ainda na preocupação em estabelecer o texto mais correto para as letras e lograr a pronúncia perfeita. O cantor se entrega com prazer à tarefa, que lhe oferece ademais acesso a uma “área de maior poder, que é a língua espanhola” (VELOSO, 2005, p.159)¹². O fino trato com as línguas é uma conduta intelectual e artística característica de Caetano, que se confirma na perfeita dicção idiomática praticada ao cantar em inglês, francês, italiano e até o português lusitano (cf. “Estranha forma de vida”, de Amália Rodrigues e A. Duarte, em *Totalmente Demais*, 1986). A recusa do sotaque se contrapõe ao exotismo de dicções como as de Nat King Cole cantando em espanhol ou Carmen Miranda cantando em inglês.

Se buscamos na trajetória de Caetano pontos de inflexão que balizam o processo criativo que resultará em *Fina estampa*, é possível situar um dos primeiros já em 1969, com “Cambalache” (de Enrique S. Discépolo, 1934; em *Caetano Veloso*, 1969), primeira faixa que ele grava inteiramente em espanhol.

Também há quem prefira destacar “Tu me acostubraste” (de F. Dominguez, 1957; em *Araçá azul*), que Caetano grava em 1973. Esteves comenta o estranhamento provocado pela “presença de um bolero clássico num disco tão experimental que às vezes beira o *nonsense* como é *Araçá azul*”; bem como a interpretação discreta de

¹² O comentário está no *release* escrito pelo artista para o disco *A foreign sound*, de 2004: “Quando fiz *Fina estampa* (1995), já pensava na questão de mexer em uma área de maior poder, que é a língua espanhola.”

Caetano, que canta “de maneira bastante suave, acompanhado apenas por um violão, um piano e um assobio”; e, apesar do trecho em falsete, “mantém as características básicas do bolero, tradicional forma romântica e sentimental de origem caribenha e bastante popular em toda a América Latina, incluído o Brasil” (ESTEVES, 2008, p.206-207).

Na verdade, o trecho em falsete, secundarizado por Esteves, tem presença muito marcante na performance que Caetano oferece de “Tu me acostubraste”. Naves associa esse gesto vocal do intérprete a uma problematização das figuras de gênero que ele estaria operando naquela época e que se manifestaria também, por exemplo, nas performances cênicas evocadoras de Carmen Miranda. Segundo a autora, uma sugestão de “transcendência dos papéis masculino/feminino” (NAVES, 2015, p.103), instaurando certa ambiguidade e indiferenciação quanto à identidade sexual, marca a postura e a obra de Caetano desde o início dos anos 70. Para Santuza, com o falsete de “Tu me acostubraste”, Caetano está “parodiando a maneira feminina de interpretar” (NAVES, 2015, p.103). Na minha escuta, porém, a questão de gênero não é ali tão relevante. O falsete é principalmente um traço de estilo e uma conquista técnica que amplia a gama de efeitos e a extensão das alturas alcançáveis pelo intérprete. Creio que Caetano começa a exercitar ali um dispositivo estético da voz cancional que nunca mais deixaria de cultivar, com grande êxito de beleza e expressão.

Um dos momentos mais impactantes de *Fina estampa* recorre amplamente ao falsete: é a linda “Tonada de la luna llena”, do venezuelano Simón Díaz. No cotejo com a maioria do repertório do álbum, a canção é relativamente recente – primeiro registro em 1961 – e pouco conhecida. Acompanhado por sopros suaves e pungentes, Caetano transita do falsete bem sustentado para registros mais graves, para logo depois alçar-se novamente aos agudos, em consonância com a melodia da canção mas também com os movimentos da belíssima letra. Entre cenários e seres altos (a própria lua cheia, o gavião) e baixos (o rio, as galinhas), projetam-se imagens que associam contrastes e convergências (“luna luna luna llena... menguante...”), sensações oníricas e gestos cotidianos, emoções extremadas e objetos banais.

Em outros momentos do álbum, o falsete comparece mais pontualmente, para possibilitar a ascensão da voz a notas mais altas de melodias às vezes exigentes, como a mexicana “La golondrina”, a mais antiga do álbum, dedicada pelo cantor à sua mãe Dona Canô. A criação de “La golondrina” remonta a 1862, portanto antes da própria fonografia. O primeiro registro é de 1906, por “Señor Francisco” (Emilio de Gogorza). Foi regravada inúmeras vezes por inúmeros intérpretes, entre eles Nat King Cole. Muitas dessas gravações são puramente instrumentais, e a autoria da canção é frequentemente atribuída apenas a Narciso Serradel, mexicano exilado na França no início dos anos 1860, no quadro da invasão francesa no México. “La golondrina”, que canta a dor do pássaro afastado de seu ninho e do sujeito saudoso da terra natal, tornou-se uma espécie de “Canção do exílio” mexicana. Houve mais de uma versão da letra; o encarte de *Fina estampa* aponta, ao lado do compositor Serradel, o poeta francês Niceto Zamacois, cujo texto foi vertido para o espanhol por Francisco Martínez de la Rosa.

Um cantor latino-americano

A música hispano-americana tinha já uma longa tradição de presença entre nós. Seu primeiro momento de forte presença no Brasil foram os anos 1940-50. O público daquele tempo era atraído pelo apelo dançante de boleros e tangos, assim como por seu caráter sentimental e dramático, sublinhado nas letras vertidas para o português, nas interpretações teatrais e nas exibições vocais guiadas pelos padrões do *bel canto*.

Esse estilo enfático, derramado e doído foi mais tarde rejeitado pelo gosto ilustrado que entronizou a bossa nova¹³. Quando, um pouco adiante, a MPB dos anos 1970 resgatou o bolero, foi principalmente como música dançante, já aliviada de sua sobrecarga sentimental e temperada de humor, como no emblemático “Dois pra lá dois pra cá”, de João Bosco e Aldir Blanc, lançado em 1974 por Elis Regina.

¹³ A bossa nova, de certo modo, virou as costas à América Latina. Mesmo o *João Gilberto en México*, que o cantor gravou em 1970 e onde figuram “Besame mucho” (C. Velasquez), “Farolito” (A. Lara) e “Eclipse” (E. Lecuona), resulta de um caminho que passa pelos Estados Unidos.

Embora o repertório de *Fina estampa* contenha boleros, rumbas e outras músicas dançantes, a interpretação serena e os matizes rítmicos atenuam o apelo pulsante ou, como diria Mário de Andrade, dinamogênico. O convite ao baile é bastante mitigado, bem como certa nota de humor e brincadeira festiva atribuída à boa parte da música latino-americana e dos seus intérpretes.

Outro marco importante da nossa relação com a canção popular latino-americana foi a canção engajada dos anos 1960-70. Paula (2011, p.1) propõe que a “temática em torno da ideia de América Latina foi tema dos mais relevantes para a cultura brasileira durante os anos 1960 e 1970, sendo a música popular um dos vetores sintomáticos desta investida.” Destacam-se então a “nueva canción” surgida no contexto das ditaduras nascentes no Cone Sul, e a “nueva trova” cubana. Artistas como Mercedes Sosa, Violeta Parra, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés¹⁴ tornam-se conhecidos, tendo sua obra gravada por cantores brasileiros e fazendo trabalhos em conjunto com Chico Buarque de Hollanda e outros.

É nesse quadro que Belchior compõe e lança “Apenas um rapaz latino-americano” (em *Alucinação*, 1976). Na letra, o saber-se latino-americano é algo ligado à memória de canções do rádio e do disco; mas não as que Caetano escutava em Santo Amaro, nem mesmo necessariamente canções hispano-americanas. O que esse “rapaz latino-americano” “vindo do interior” guarda na lembrança é a mensagem de um compositor brasileiro e baiano – o próprio Caetano, apenas quatro anos mais velho do que Belchior mas já evocado por ele como “antigo”, como parte de uma tradição que Belchior acolhe:

[...] trago de cabeça uma canção do rádio
Em que um antigo compositor baiano me dizia
Tudo é divino, tudo é maravilhoso

... mas que não deixa de questionar:

Isso é somente uma canção
A vida realmente é diferente, quer dizer
A vida é muito pior

¹⁴ Eles estão entre os “35 músicos que despertaram o sentimento latino-americano nos brasileiros” elencados por Nacho Lemus (2016, s/p).

A menção ao compositor baiano, feita logo após o verso/título que consagra a identidade latino-americana do rapaz/cantor, certamente é perpassada, ainda que vagamente, pela conexão estabelecida entre Caetano e o repertório hispano-americano, que na época ele já começara a explorar. Entretanto, a perspectiva de Belchior não se alinha à de Caetano, nem à visão de mundo tropicalista mencionada no seu texto. “Divino maravilhoso”, de Gilberto Gil e Caetano Veloso, fora gravada por Gal Costa em 1969, em *Gal Costa*, seu primeiro álbum individual. Ela participara, um ano antes, do álbum coletivo *Tropicália ou Panis et Circensis*, disco-manifesto do Tropicalismo, no qual Caetano cantava, entre outras faixas, “Coração materno” (de Vicente Celestino) e “Três caravelas” (versão de João de Barro para “Tres carabelas”, de Algueró Jr. e Moreau).

Já a canção de Belchior, produzida na fase mais pesada da ditadura militar, tinge de ceticismo o encantamento que podem causar as canções, assumindo um olhar de viés político e crítico que interdita o abandono lírico:

Não me peça que lhe faça uma canção como se deve
Correta, branca, suave, muito limpa, muito leve
Sons, palavras, são navalhas
E eu não posso cantar como convém
Sem querer ferir ninguém
[...]
Eu sou apenas um rapaz
Latino-Americano
Sem dinheiro no banco
Sem parentes importantes
E vindo do interior
Mas sei que nada é divino
Nada, nada é maravilhoso
Nada, nada é secreto
Nada, nada é misterioso, não

O já citado artigo de Paula sobre a presença da América Latina em nossa música popular abre-se falando dessa emblemática canção de Belchior como expressão da tendência, então marcante na canção brasileira, a reconhecer e buscar uma identidade latino-americana. Essa busca, segundo o autor, era movida pela

adesão consciente a alguns pressupostos: primeiro, o ato de compartilhar certos elementos socializadores; segundo, a identificação de um passado comum, marcado pela dominação

colonial; terceiro, um presente sem plenitude, sintetizado pelo imperialismo e pelas lutas figurativamente acionadas pelas canções de protesto; e por último a adesão a um horizonte comum, muito bem demarcado nos discursos engajados da época (PAULA, 2001, p.1-2).

Essa postura não deixa rastros em *Fina estampa*, onde o apelo político é ausente ou muito tênue¹⁵. A ausência no álbum de ícones da canção engajada, como a chilena Violeta Parra e os cubanos Silvio Rodriguez e Pablo Milanés, é comentada pelo próprio Caetano no *release do disco*; a seu ver, isso torna-o, de certo modo, “incompleto”.

Renovando a história das canções

Vimos que o álbum *Fina Estampa* não propõe, não opera, certos estereótipos comumente ligados à ideia de música latino-americana: nem o da canção militante nem o da música dançante brejeira e bem-humorada.

O que ele faz é pescar no passado velhas canções hispano-americanas, trazê-las de volta de um modo bonito e discreto, aparentemente isento de novidade, rupturas ou atritos estéticos. Já se comentou que, assim, o artista se estaria alinhando com o passado; e que o passado era, justamente, uma dimensão que teria ficado, desde os anos 1960, nostalgicamente associada à cultura musical dos *vecinos*:

O hispânico fica relegado, desde a perspectiva brasileira, fundamentalmente a associações nostálgicas. Deixa de existir um ‘agora’ hispano-americano, e qualquer incursão nesse território se converte na evocação de uma época passada (“Loco por ti América”, 2003, s/p).

No entanto, sente-se que há uma tonalidade nova na paleta de antigas canções ressurgidas na voz de Caetano. De fato, o álbum representou uma grande *novidade* para a maioria da minha geração, desdobrando uma nova perspectiva para ouvir a

¹⁵ A única canção do disco com potencial de sentido político, engajado, seria “Lamento boricano” (Rafael Hernández, Porto Rico, 1930). Mas a interpretação altamente emotiva de Caetano desvia o foco do sentido político para o drama pessoal do *jibarito* (camponês das montanhas). A última estrofe, relativa à Borinquen (nome original de Porto Rico), fica em segundo plano.

música latino-americana, estimulando e informando uma reorganização do gosto concernente a essa música.

Naquele final do século XX, gostar de boleros, tangos, rumbas e *tonadas* não era, para consumidores educados, moeda corrente. Tínhamos dançado parte daquele repertório nas gafieiras dos anos 1980. Mas, apesar desta e de outras vogas anteriores de alguns ritmos latinos, havia uma mais ou menos sutil barreira de ideologia e gosto a ser atravessada para curtir um repertório frequentemente considerado brega ou antiquado (a não ser, talvez, que tivesse implicação política). Caetano ajudou a franquear essa barreira, como ajudou a gostar das canções de Peninha. Foi em grande parte através dele que acessamos esse repertório e aprendemos a amá-lo.

Porque é nos ouvidos e na alma do ouvinte que uma canção existe de fato. Para ouvidos brasileiros (mas não somente), Caetano deu àquelas peças do seu museu musical íntimo um tratamento sutilmente novo.

O que se passou então no trajeto das canções que Caetano ouviu nos anos 1950 para as que ele canta nos 90?

Os diferenciais podem ser verificados se comparamos suas performances em *Fina estampa* com outras performances e registros das mesmas canções – inclusive aquelas que as tornaram conhecidas, e provavelmente foram escutadas pelo próprio Caetano, ainda criança e adolescente.

A maioria das canções tem uma extensa história de numerosos registros. Escutei muitos deles, como nos casos de “Lamento Borincano” (de Rafael Hernández, Porto Rico, 1930; escutei 16 versões), “Contigo en la distancia” (de César Portillo de la Luz, Cuba, 1952; 15 versões) e “La Golondrina” (de N. Serradel e N. Zamacois, México, 1860, 1ª gravação em 1906; 19 versões). A menos registrada seria “Mi cocodrilo verde” (de José Dolores Quiñones, Cuba), que Celia Cruz gravara em 1960 com a Sonora Matancera.¹⁶

¹⁶ Celia Cruz e Caetano chegariam a trabalhar juntos. Caetano tornou a canção bem mais famosa do que era. Aliás, o *Fina estampa* teve bastante audibilidade internacional.

Naturalmente, os estilos dessas interpretações são muitíssimo variados; mas, numa visão de conjunto, é possível apontar pelo menos duas tendências marcantes e reiteradas, ambas concorrendo para configurar/concretizar uma certa imagem da canção latino-americana:

(a) a exploração do estímulo à dança. As qualidades dançantes da música latina foram intensamente destacadas na mídia fonográfica e cinematográfica norte-americana, com forte ajuda da difusão cinematográfica. A nossa Carmen Miranda foi um dos ícones desse processo. No campo mais estritamente musical, seria preciso destacar o Trio mexicano Los Panchos. Muitas das canções latino-americanas dos anos 1940-50 foram gravadas em versões puramente instrumentais, com orquestras e *big bands*, voltadas para a dança de salão, frequentemente tirando partido dos traços pitorescos da música. Evidentemente, nessas versões instrumentais, a letra desaparecia, e com ela a língua espanhola.

Mas também se gravavam algumas versões para o inglês. E quando intérpretes norte-americanos cantavam a canção em espanhol, davam-lhe um tratamento algo turístico e pitoresco, como fez muitas vezes Nat King Cole em suas memoráveis gravações temperadas de sotaque norte-americano¹⁷. Cole talvez tenha sido o mais prestigioso cantor norte-americano a se dedicar sistematicamente à canção hispano-americana na língua original. Lançou três álbuns com esse repertório: *Cole en español* (1958), cujo acompanhamento orquestral foi gravado em Havana, para depois acrescentar-se, em Los Angeles, a voz do cantor; *A mis amigos* (1959), gravado no Rio de Janeiro com músicos locais e incluindo quatro canções brasileiras (uma delas em versão espanhola: “Nadie me ama” / “Ninguém me ama”, de Antonio Maria e Fernando Lobo); *More Cole español* (1962), gravado no México. A maioria das faixas em todos os três LPs têm forte apelo rítmico e dançante, animado ou romântico. A pronúncia descuidada dos idiomas latinos parece acrescentar uma espécie de tempero exótico (e *fake*) às canções, ao mesmo passo que secundariza radicalmente sua mensagem verbal. Comparando a performance do cantor em *More Cole español* ao

¹⁷ Não que todos os registros se encaixem nesses modelos. Há casos subversivos, como o de Bola de Nieve. E alguns investiram mais fundo na exploração musical das composições, criando belas versões jazzísticas.

precedente *A mis amigos*, escreveu William Ruhlmann: “Ele continuava a soar como se nem sempre soubesse o que estava cantando, e ainda parecia estar trabalhando em sua pronúncia, mas em *More Cole español* ele estava claramente divertindo-se muito mais.”¹⁸

(b) a exploração exagerada e ostensiva da performance vocal, característica da estética de boleros e tangos interpretados pelos próprios cantores latinos nas décadas de 1930, 40 e 50. Os arroubos vocais de graves e agudos iluminavam dramaticamente a letra; mas, ao mesmo tempo, faziam com que esta recuasse para segundo plano, ofuscada por uma emissão pro-operística da voz, em acordo com a estética do *bel canto* prestigiada na primeira metade do século. É o caso de intérpretes como Lucho Gatica (nascido no Chile mas estabelecido no México desde o fim da década de 1950) e Gregorio Barrios (nascido na Espanha, mas tendo feito carreira na Argentina e depois no Brasil).

Num caso como no outro, na face festeira e animada da música latino-americana como na sua face dramática e sentimental, o estilo enfático do estímulo ao corpo e à alma também se manifestava nos instrumentos, na percussão das rumbas como no bandoneón dos tangos; agitava o motor rítmico e estendia as curvas melódicas.

Muitas dessas canções foram praticadas em ambos os formatos: o de peça rítmica para o estímulo corporal, para a dança e a festa, e o de peça lírico-dramática para a fruição vocomusical e o estímulo emocional. É o caso de “Lamento borincano” (de Rafael Hernández, Porto Rico, 1930), “Recuerdos de Ypacarai” (de Zulema de Mirkin e Demetrio Ortiz, Paraguai, 1953) e “La Golondrina” (de N. Serradel e N. Zamacois, México, 1860).

¹⁸ “He still didn't sound like he always knew what he was singing, and he still seemed to be working on his pronunciation, but on *More Cole Español* he was clearly having a lot more fun.” Tradução minha.

Em relação a ambas as tradições, e lidando com diferentes repertórios e gêneros, as canções recebem de Caetano um tratamento que se distingue pela *redução radical da ênfase*, resultando em alterações funcionais e estéticas:

(1) atenua-se a marca rítmica e portanto, como já disse, o apelo dançante da música; isso ajuda a dirigir a atenção para a voz e o texto.

(2) atenuam-se a dramaticidade e ornamentação interpretativas, bem como a ostentação da performance vocal, em prol do lirismo e da clareza da palavra poética.

Controlando a ênfase rítmica e vocal, as versões de Caetano optam por uma suavidade que “contempla” a canção e celebra-lhe a *poesia*, fazendo as palavras desfilarem no tapete voador da melodia. Estimula que se dê atenção às palavras, à cena e ao sentido da canção.

A redução da marca rítmica também esbate a conexão com um gênero delineado (bolero, tango, rumba etc.), ao mesmo passo que dá visibilidade/audibilidade à linha melódica e à letra, consagrando assim a peça como *canção*. Uma canção que todo mundo pode cantar, não apenas quem tenha os requebros de Celia Cruz ou o vozeirão de Lucho Gatica. Mais do que à dança ou ao enternecimento, o disco é um convite ao canto. De todos os discos que conheço, é o que me motivou a tirar mais canções ao violão. É um disco para quem gosta de ouvir e de cantar.

Aprendemos com Caetano a cantar essas canções que ele aprendeu ainda menino e mais tarde reciclou com procedimentos que foram em boa parte aprendidos com a bossa-nova de João Gilberto¹⁹. Como é bem sabido, a redução da ênfase foi uma das principais lições legadas pela bossa nova. Assim, com *Fina estampa*, Caetano resgata um repertório alienado pela bossa nova, porém com uma dicção (in)formada em parte pela própria bossa nova. Sem esquecer que o próprio João Gilberto já

¹⁹ Na sua já citada evocação do show *Livro vivo* (aquele da gravata), de 1998, Santuza C. Naves (2015, p.100) comenta que “tão logo o compositor entrou no palco, [percebeu] que seu figurino era uma homenagem explícita a João Gilberto – do terno escuro ao recurso à cena do banquinho e violão.”

apontara para este veio, em 1970, ao gravar “Besame mucho” (em *João Gilberto en México*), talvez o maior *standard* do bolero latino-americano.

Essas conexões foram ademais sugeridas, mais de uma vez, pelo próprio artista, como nesta fala que precede “Lábios que eu beijei”, no CD que registra ao vivo o show *Fina estampa*:

Isso de cantar em línguas estrangeiras e na frente de públicos estrangeiros, isso nasce de uma necessidade que a gente tem de chegar perto do outro, até mesmo de ser o outro, de ver o outro de um ponto de vista que não seja o da língua portuguesa [...] Mas a única coisa que eu posso assegurar é que, onde quer que eu vá [...], vai comigo a minha versão particular, muito complexa, do que seja o desenvolvimento da música popular brasileira.[...] Essa versão [...] pode ser sucintamente descrita como a paixão que o canto de Orlando Silva desencadeou em João Gilberto, levando-o a criar uma forma de música popular brasileira moderna que influenciou o mundo todo e revolucionou o Brasil (VELOSO, 1995).

Um deslocamento do lugar de escuta pode ser um modo interessante de ilustrar, sob novo ângulo, estas observações sobre a presença da canção hispano-americana no Brasil. Para encerrá-las, reproduzo depoimento de uma chilena que vive há muitos anos no Brasil e reencontra antigas canções de seu idioma nativo na interpretação de Caetano:

A princípio, *Fina Estampa* dá um estranhamento para quem já conhecia as versões mais tradicionais. Caetano me chega com as músicas que eu já conhecia de modo diferente. O acompanhamento instrumental, que é característico de outras versões, está diminuído, há uma economia. Poucos instrumentos acompanham a voz e a interpretação é tão bela que você se deixa inundar. A música penetra teu interior, e onde está o silêncio, está o espaço, as amplitudes do continente americano. Ao tirar os lindos adornos, Caetano vai para o essencial, como se dissesse: “Atenção: escuta esta história.” E a gente escuta, e conhece a Maria La O, a Maria Bonita, Tonada de la luna llena, Lamento borincano...” (Flor Opazo, 2016)²⁰.

²⁰ Agradeço a Flor Opazo pela gentil contribuição.

REFERÊNCIAS

“Loco por ti, América”. 2003. Revista *Continente*. 01/06/2003. Disponível em: <http://www.revistacontinente.com.br/secoes/966-revista/musica/17988-Loco-por-ti,-Am%C3%A9rica.html>. Acesso em: 30 nov. 2018.

ESTEVES, Antonio R. Imagens e jeitos do Caribe em Caetano Veloso. *Revista Brasileira do Caribe*, vol. IX, n° 17. Brasília, jul./dez. 2008. P. 197-234. Disponível em: <http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/view/2376>. Acesso em: 4 dez. 2018.

FERRAZ, Eucanaã. “Cinema falado, poema cantado”. In VELOSO, Caetano. *Letra só*. FERRAZ, Eucanaã (Sel. e org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

LEMUS, Nacho. 35 músicos que despertaram o sentimento latino-americano nos brasileiros. In *site GGN – O Jornal de todos os Brasis*. 2016. Disponível em: <http://jornalggn.com.br/noticia/35-musicos-que-despertaram-o-sentimento-latino-americano-nos-brasileiros>. Acesso em: 03 dez. 2018.

MARIA, Julio. Como envelheceram as vozes da geração de Caetano, Chico e Gil, que já passou dos 70. *O Estado de São Paulo*, 17 Junho 2018. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,como-envelheceram-as-vozes-da-geracao-de-caetano-chico-e-gil-que-ja-passou-dos-70,70002352956>. Acesso em: 10 dez. 2018.

NAVES, Santuza Cambraia. “Caetano Veloso: e onde queres romântico, burguês”. In: _____. *A canção brasileira: leituras do Brasil através da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

PAULA, Marcelo Ferraz de. A América Latina na Música Popular Brasileira: dois idiomas e um coro-canção. *Darandina*, vol. 4, n.1. Revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras / UFJF. Julho 2011. p.1-18. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/anteriores/v4n1/arr/>. Acesso em: 10 dez. 2018.

RUHLMANN, William. *Review de More Cole Español*. (original 1962). *Site AllMusic*. Disponível em: <https://www.allmusic.com/album/more-cole-espa%C3%B1ol-mw0000842571>. Acesso em: 20 dez. 2018.

VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. FERRAZ, Eucanaã (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Discografia

VELOSO, Caetano. *Fina estampa*. PolyGram, 1994.

VELOSO, Caetano. *Fina estampa ao vivo*. PolyGram, 1995.

AGORA VOU MUDAR MINHA CONDUTA:**poesia como falamos, poesia como somos****Ênio Bernardes de Andrade**

Universidade Federal de Uberlândia

Mestre em Estudos Literários

eniobernardes7@gmail.com

Resumo: esta pesquisa propõe, a partir da canção *Com que roupa?*, de Noel Rosa, uma reflexão sobre a mudança de conduta na poesia cantada e escrita no Brasil, em um processo de construção de identidade por meio da incorporação da fala cotidiana. A obra do compositor é apresentada, neste sentido, como concretização improvável do projeto de uma poesia "como falamos", promulgado por Oswald de Andrade no *Manifesto da poesia Pau-Brasil*.

Palavras-chave: canção; poesia; recepção; Noel Rosa; Oswald de Andrade.

Abstract: this research proposes a reflection on the conduct changing in chanted poetry and written in Brazil from the song *Com que roupa?* by Noel Rosa in a process of identity construction through the incorporation of everyday speech. The composer's work is presented in this case as an unlikely concretization of the "as we speak" project of poetry promulgated by Oswald de Andrade in the *Manifesto da poesia Pau-Brasil*.

Keywords: song; poetry; reception; Noel Rosa; Oswald de Andrade.

1. Que música é esta, Noel?

Muito antes de se tornar um sambista consagrado, muito antes de se pensar como um compositor de sucesso, Noel Rosa, moleque de classe média, morador do bairro carioca de Vila Isabel na década de 1920, gastava boa parte do seu tempo se divertindo ao violão, recriando músicas que debochavam de músicas conhecidas... Antes de se tornar um profissional do samba, Noel Rosa gostava de brincar de fazer paródias. É o que nos contam João Máximo e Carlos Didier na extensa biografia a ele dedicada (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 66).

A paródia talvez fosse, antes de tudo, uma molecagem, um jeito de zombar de alguma coisa muito séria, um reflexo da personalidade de Noel, que incorporava, desde cedo, a vida boêmia do malandro do Rio, sendo ele um dos artistas que ajudaria

a consolidar este personagem arquetípico no imaginário de nossa identidade nacional: o brasileiro, o carioca, o malandro.

A paródia poderia ser também um exercício de aprendizagem para a arte de compor canções, na qual Noel Rosa viria a ser tornar um mestre criador. Quando ia (re)criar uma paródia, a melodia já estava pronta e consolidada, e bastava propor novos jogos de palavras, as quais ganhavam novas interpretações temperadas pelos efeitos de humor. O exercício criativo e recreativo consistia em fazer caber as sílabas das palavras nas notas da melodia, integrando-as ao princípio argumentativo embutido na melodia (perguntas, afirmações, conclusões, suspensões), subvertendo o sentido da obra original. Para quem viria a compor quase trezentas canções em uma vida curta, dado sua morte prematura por tuberculose aos 26 anos, no ano de 1937, parece ter sido uma prática bastante profícua.

Mas um aspecto provável, uma vez que não temos acesso a essas criações do aspirante a compositor, é que as paródias, além de divertidas e irreverentes, davam às canções uma nova dimensão: ficavam mais fáceis de ser cantadas. Mais fluentes, mais diretas. Além de fazer galhofa do que não devia, Noel Rosa convertia o texto original – sisudo e formal – para a linguagem cotidiana.

E assim, uma peça difícil poderia se concretizar em um canto que carregava em si a naturalidade de quem fala, despojadamente. Não por acaso, entre os objetos preferidos de parodização do aprendiz de compositor estavam *La Marsellaise* e o Hino Nacional Brasileiro, sobre o qual Noel gostava "de solar a seu modo, mudando-lhe o andamento, fazendo sobre a melodia improvisações as mais curiosas" (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 98).

No ano de 1931, aos 21 anos, Noel Rosa, conhecido nas rodas boêmias do Rio de Janeiro por sua presença mais que constante, ou como o discreto violonista de queixo defeituoso do grupo Bando dos Tangarás, estreia como estrela do carnaval carioca com seu primeiro grande sucesso, o samba *Com que roupa?*, até hoje um dos mais populares do nosso cancionário, quiçá quase tão conhecido quanto o Hino Nacional Brasileiro.

Antes da gravação da canção, composta em 1929 (uma de suas primeiras composições propriamente ditas, aos 19 anos), Noel a apresentou ao maestro Homero Dornellas, afim de que este a transcrevesse em partitura. Homero logo chamou a

atenção do compositor: "essa música não pode ser publicada (...). Isso não é samba, é o Hino Nacional Brasileiro" (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 121).

É verdade, talvez a semelhança melódica passe despercebida ao ouvinte desavisado em função dos diferentes contextos musicais, mas o fato é que *Com que roupa?* se apresenta, de imediato, como intertexto paródico da música de Francisco Manuel da Silva com letra de Joaquim Osório Duque Estrada, o nosso Hino Nacional Brasileiro. Mas ao invés de louvar a pátria amada, estamos diante de um samba sobre o "Brasil de tanga", segundo o próprio Noel, como apontam seus biógrafos ao narrar o episódio em que o futuro Poeta da Vila, ainda no processo de criação do que viria ser seu primeiro sucesso, o apresenta a seu tio Eduardo:

– *Que música é esta, Noel?*

– *Um samba que acabo de fazer. É sobre o Brasil. O Brasil de tanga.*

Noel explica que seus versos procuram retratar, ainda que metaforicamente, um país ilhado em pobreza, a fome e a miséria alastrando-se como praga. A vida já era difícil por aqui. Imagine agora, que o desmoronamento da Bolsa de Nova Iorque ameaça mergulhar não só o Brasil, mas o mundo inteiro, numa crise dos diabos. É de um país à beira da indigência, desnudado pela penúria, maltrapilho, de tanga, que Noel fala em seu samba. A tio Eduardo, contudo, tranquiliza:

– *Mas eu não sou bobo de ficar dizendo essas coisas por aí* (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 116).

Se a construção da paródia foi consciente ou não, Noel nunca contou a ninguém. Mas é pouco provável que não soubesse com o que estava lidando, antes mesmo do alerta do maestro. Para evitar a gravação de uma melodia idêntica à do hino, Homero Dornellas aplicou uma sutil alteração no percurso melódico do verso inicial, invertendo algumas notas: o início passando de uma curva melódica ascendente para uma figura descendente. Garantia-se o ineditismo, e talvez a prevenção de uma postura declarada de incorreção cívica. Assim chegou-se à forma final daquele que seria o cartão de visitas de Noel Rosa na história de nosso cancionário, com a letra:

Agora vou mudar minha conduta
Eu vou pra luta
Pois eu quero me aprumar.
Vou tratar você com a força bruta
Pra poder me reabilitar,
Pois esta vida não está sopa
E eu pergunto: com que roupa?

Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?

Agora eu não ando mais fagueiro
Pois o dinheiro
Não é fácil de ganhar.
Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro
Não consigo ter nem pra gastar,
Eu já corri de vento em popa
Mas agora com que roupa?

Eu hoje estou pulando como sapo
Pra ver se escapo
Desta praga de urubu.
Já estou coberto de farrapo
Eu vou acabar ficando nu,
Meu terno já virou estopa
E eu nem sei mais com que roupa.
(ROSA, 2000, p. 10)

É interessante observar, desde já, que a escritura desta letra, ou a de qualquer outra, não corresponde à própria canção. Na transcrição do texto, não se insinua a semelhança com o Hino Nacional Brasileiro, não aparece a melodia, não ressoa a voz do intérprete com suas nuances entoativas, nem a base instrumental. Não está neste texto o molejo do samba, não sentimos vontade de dançar. Nem há o canto do refrão em coro, na balbúrdia do carnaval (apesar de, para quem já ouviu, ser impossível a leitura do texto sem a memória da canção).

Mas é preciso, desde já, destacar que a letra da canção não é a canção, e que uma análise isolada do texto seria uma abstração que trataria de um outro objeto, diferente da própria canção: esta não se concretiza no papel, e sim no som, no corpo que canta, no corpo que recebe; é captada pelo ouvido, não pela visão; é entoada na voz, num contexto de instrumentação que também constrói sentidos. Como afirma Ruth Finnegan, a canção não se materializa no texto ou na melodia, e sim na voz em performance:

Aqui, a voz é mais que mero condutor de textualidades preexistentes, sejam verbais ou musicais. De um modo frequentemente negligenciado em relatos acadêmicos, (...), a voz é, ela mesma, em sua presença melódica, rítmica e modulada, parte da substância. Pois

a "letra" de uma canção em certo sentido não existe a menos e até que seja pronunciada, cantada, trazida à tona com os devidos ritmos, entonações, timbres, pausas; tampouco a canção tem "música" até que soe na voz. Aqui, canção e poesia oral significam ativação corporificada da voz humana – fala, canto, entoação, em solo, em coro, harmonizada, *a capella*, amplificada, distorcida, mutuamente afetada por diferentes formas de instrumentação, ao vivo, gravada –, todo um arsenal de variadas apresentações para o ouvido humano. Ao considerar a palavra cantada, precisamos estar atentos para a atuação vocal do intérprete, sejam os sussurros ao microfone de alguns cantores modernos, as distorções elaboradas de forma tão eficaz em alguns estilos, os sons "puros" dos coros das catedrais inglesas, técnicas de gravação e edição em estúdio (...) – e muito, muito mais (FINNEGAN, 2008, p. 24).

Os versos da canção de Noel Rosa foram feitos para ser cantados, numa junção de música e poesia que se atualiza a cada vez que são entoados, ouvidos, dançados. E guardados na memória, para serem, infinitas vezes, entoados, ouvidos, dançados, mesmo em silêncio. Isso não quer dizer que o Poeta da Vila não fazia poesia. Sim, fazia, e bem. Uma poesia de palavras cantadas. Diferente da poesia das palavras escritas.

Dito isso, atentemo-nos de início somente ao primeiro verso da canção: "agora vou mudar minha conduta". Trata-se de um verso simples e direto, que materializa a fala de uma pessoa para outra, cantado malandramente sobre uma melodia que brinca com o Hino Nacional Brasileiro. É acompanhado, na versão original interpretada pelo compositor, por violões e bandolins, instrumentos bastante populares. O verso introduz uma ideia de mudança de atitude. No contexto da canção, uma mudança não muito confiável, dado o ambiente festivo do samba, dada a fala mole do intérprete, dada a subversão a um ícone que deveria ser respeitado com toda seriedade – o hino da pátria.

Entretanto, se considerarmos o marco que esta composição representa, num momento inaugural daquela que viria ser a década de ouro da canção urbana radiofônica nacional, talvez o verso possa ser interpretado como uma mudança de postura da própria linguagem do samba, juntando o que vinha do morro ao modo como se falava na cidade, numa conversa simples e fluente, em voz pequena, propagando-se pelo rádio e pelo canto coletivo do carnaval.

Se era intenção de Noel mudar a conduta do samba quando compôs *Com que roupa?*, não sabemos. Mas este samba pode ser, de fato, apontado como um divisor

de águas na construção da identidade da canção popular urbana brasileira. A palavra chave para definir Noel parecia ser originalidade. Em sua biografia, consta uma das críticas escritas da época, na revista *Phono-Arte* de dezembro de 1930, assinada por Cruz Cordeiro:

Ao nosso ver, a grande aceitação do samba de Noel, que todo o Rio já sabe de cor, reside na originalidade da letra e no sabor esquisito do ritmo, dentro do qual a letra está magnificamente enquadrada. Reparem os amadores como cabem dentro da música e do ritmo aquelas rimas acentuadas e nítidas de "conduta", "luta" e "bruta", ou então de "sopa", "roupa" e "estopa". Existe também na peça a originalidade de seu autor ter encontrado coisa de pleno agrado popular, a começar pelo próprio título da composição sem necessidade de recorrer a assuntos já explorados de "orgia", "malandro", "carinho", "nota", etc., etc. (CORDEIRO apud MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 156).

Esta percepção de originalidade do autor prenuncia que sim, Noel Rosa representa uma mudança de conduta na história da canção brasileira. Nas letras, no jeito de cantar, na estrutura da composição, no jeito de amarrar tudo isso com a máxima naturalidade. O arranjo instrumental também está entre as novidades de Noel, uma vez que, em sua maioria, o canto nas gravações era acompanhado por orquestras, cujos arranjos eram escritos quase sempre pelos mesmos autores. Bem diferente dos violões e bandolins de *Com que roupa?*, que reproduziam o que já era mais que comum no cotidiano da música.

Quanto à estrutura de refrão e estrofes, Noel utiliza o estilo nascente do samba batucado do Estácio, herdeiro dos "sambas de roda, em que um estribilho fixo era cantado por todos enquanto um solista fazia os improvisos com letras variantes" (PINTO, 2012, p. 36). É o que se verifica neste primeiro sucesso de Noel e em tantas de suas demais composições: um refrão – que mesmo gravado em solo é receptivo para o canto coletivo – seguido de segundas e terceiras partes, com melodia simétrica e variações na letra, a qual se reconstrói a cada estrofe pelo recurso do paralelismo.

Assim, a originalidade de Noel Rosa está em, ao invés de tentar elevar sua música pela voz operística, pelo acompanhamento orquestral, pelas letras rebuscadas, conduzir seu canto despojado para dentro da realidade do dia a dia, acompanhado dos mesmos instrumentos do botequim, falando a língua das ruas com versos críticos e bem humorados, rompendo barreiras entre o morro e a cidade. Um canto que acolhe

a fala e os temas do cotidiano, e que é, assim, recebido de braços abertos e rebolado na cintura por cada pessoa, em sua individualidade, transformando-se em coro e dança coletivos.

Ouvindo a gravação original de *Com que roupa?* conhecemos Noel Rosa, antes de tudo, por sua voz. Uma voz pequena, próxima da fala, oposta ao canto grandiloquente valorizado nos tempos de Noel. Como afirma Paul Zumthor (2010, p. 9), "a voz é uma *coisa*: descrevem-se suas qualidades materiais, o tom, o timbre, o alcance, a altura, o registro... e a cada uma delas o costume liga um valor simbólico". Implicando valores simbólicos, uma voz pequena é coerente com um personagem como o apresentado em *Com que roupa?*: maltrapilho, esfarrapado, sem dinheiro, de tanga. Não um cantor-personagem pomposo, garboso e bem sucedido, que se dirige ao objeto do enunciado em tom de devoção grandiloquente. Como observou Mayra Pinto,

o fato de o próprio Noel ter interpretado o samba [*Com que roupa?*] é um aspecto nada desprezível dessa voz que se caracteriza por uma relação permanente de oposição aos valores dominantes – naquele momento, Francisco Alves era o modelo de intérprete: tinha uma voz potente, cuja interpretação em tom operístico era bastante apreciada. Noel, ao contrário, tem uma voz pequena, ainda tímida no primeiro disco, mas já segura no segundo [no qual está gravado *Com que roupa?*], capaz de interpretar com expressividade, com todas as nuances exigidas pelo tom irônico, a voz queixosa do pobre malandro esfarrapado (PINTO, 2012. p. 34).

O jeito de cantar *Com que roupa?* carrega muito do jeito de Noel. O sotaque carioca, o temperamento brincalhão e provocador, a aversão ao mundo institucionalizado do trabalho, a falta de dinheiro, o desfavorecimento social, a filiação ao universo da malandragem, a boemia. Não só o jeito de Noel – o sujeito biográfico –, mas a identidade de um personagem típico do Rio de Janeiro no início XX: o malandro, ao mesmo tempo sem dinheiro e festivo. A expressão *Com que roupa?* é um "eufemismo da expressão *com que dinheiro?*" (ROSA, 2000, p. 10). Sem dinheiro é como está e como se sente o brasileiro popular da época (e de hoje), o que gera um sentimento de identidade entre o público que certamente colaborou para o sucesso do samba: uma identificação muito mais ajustada do que com a imagem da pátria amada mãe gentil. Nada como cantar uma verdade com a qual nos identificamos, do

jeito como falamos. O povo está sem dinheiro, mas quer ir pra festa, pro samba, pro carnaval.

2. Como falamos

Noel Rosa foi um compositor e intérprete de canções, linguagem distinta da poesia do livro. Mas isso não impede que estabeleçamos relações intersemióticas com poetas cujas obras se fixaram na escritura da página. O verso-lema de abertura do samba noelino – "agora vou mudar minha conduta" – em sua simplicidade direta e assertiva, pode ser aproximado, numa abertura do campo desta reflexão, à discursividade de um outro poeta, este da escrita, que havia vociferado coisas do tipo anos antes, em 1922, durante a Semana de Arte Moderna, marco de instauração do Modernismo brasileiro.

Este outro poeta bem poderia ter sido Oswald de Andrade, um dos líderes do movimento, combatente mordaz da poesia instituída pela estética romântico-parnasiana então vigente, da qual o famoso "ouviram do Ipiranga as margens plácidas", com suas inversões sintáticas e ornamentos retóricos, pode ser tomado como ícone representativo. "Agora vou mudar minha conduta", poderia ter bradado Oswald de Andrade, personificando a construção de identidade renovada da própria poesia brasileira. Para isso, nada melhor que zombar do padrão poético institucionalizado, nada melhor que o símbolo máximo da respeitosa poesia da pátria, nada melhor que o Hino Nacional Brasileiro.

A Semana de 22 havia sido deflagrada nove anos antes do aparecimento do compositor Noel Rosa, envolvendo, além de Oswald de Andrade, nomes como Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Heitor Villa-Lobos. Um acontecimento que, a longo prazo, de fato mudaria a conduta da produção artística brasileira (tanto que tais artistas são, hoje, obrigatórios para o estudo e compreensão de nossa história artística e cultural). Mas que, edificado principalmente entre a intelectualidade paulistana, não chegou a ressoar entre as camadas populares do país nos anos seguintes, como por exemplo, nos bairros e morros do Rio de Janeiro de quase dez anos depois, quando e onde transitava o sambista Noel, em um contexto no qual ainda imperava uma visão de "boa poesia", afinada a uma estética romântico-parnasiana:

Nos salões das elites, à beira-mar, a "nata" da sociedade carioca recitava os poetas românticos europeus e os grandes nomes do Simbolismo francês (Rimbaud, Verlaine, Mallarmé), ignorando totalmente as "novidades" que haviam escandalizado a burguesia paulistana na badalada Semana de 22 e relegando a segundo plano os autores nacionais, inclusive Bilac e Raimundo Correia. Nos chalés da zona Norte, entretanto, onde vivem diferentes estratos da classe média, a poesia nacional ocupa lugar de destaque e Bilac é seu maior expoente, havendo também espaço para a lírica doméstica - os "versos improvisados ao luar" (LEITÃO, 2001, p.70).

Entretanto, mesmo em espaços e tempos aparentemente distintos, é possível estabelecer anseios e práticas comuns no sentido da renovação da identidade brasileira, invertendo valores instituídos muitas vezes por meio paródia. O livro de poesias *Pau-Brasil*, em que Oswald de Andrade põe em prática seus preceitos renovadores para a linguagem poética, inicia-se recontando a história nacional em poemas curtíssimos, parodiando os relatos oficiais, a exemplo da famosa carta de Pero Vaz de Caminha, como em *As meninas da gare*:

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
Com cabelos mui pretos pelas espáduas
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tínhamos nenhuma vergonha
(ANDRADE, 2000, p. 69-70).

A paródia, recurso caro a Oswald e Noel, se caracteriza por configurar uma espécie de mundo às avessas. Como é de sua natureza, remete a duas realidades: a renovada, por ela criada, e a antiga, a qual é parodiada, dessacralizada (SANT'ANNA 1991, p. 13-14). Promove uma mudança de conduta. Em *Com que roupa?*, a seriedade do hino é chacoalhada em samba carnavalesco. Em *As meninas da gare*, a narrativa da história do Brasil incorpora o desejo sexual, explicitado em contraponto ao moralismo velado da ética cristã. Um mundo novo, invertido, que contrapõe o discurso, a ética e estética dominantes, institucionalizadas e sacralizadas. Noel zombando do hino, Oswald rindo da história. Uma mudança de conduta e de identidade, que passa, nos dois autores, por uma atitude em relação à língua e à linguagem. Ao invés da formalidade pomposa e dos ornamentos, a simplicidade direta característica do português falado no Brasil.

Ninguém melhor que o próprio Noel para esclarecer este posicionamento, como aparece nesta elucidativa entrevista do compositor ao jornal *Diário Carioca*, em janeiro de 1936:

o samba evoluiu. A rudimentar voz do morro transformou-se, aos poucos, numa autêntica expressão artística, produto exclusivo da nossa sensibilidade. A poesia espontânea do nosso povo levou a melhor na luta contra o feitiço do academismo a que os intelectuais do Brasil viveram durante muitos anos ingloriamente escravizados. Poetas autênticos, anquilosados no manejo do soneto, depauperados pela torturante lapidação de decassílabos e alexandrinos sonoros, sentiram em tempo a verdade. E o samba tomou conta de alguns deles. Orestes Barbosa entregou-se à nossa poesia popular com verdadeira paixão. E apresentou sambas e canções do outro mundo. O gosto do público foi se aprimorando. Outros poetas vieram dizer, em linguagem limpa e bonita, coisas maravilhosas. Mais recentemente, Jorge Faraj, outro que abandonou os alexandrinos, tirou a prova dos nove com *Telefone do Amor*. Esse bonito sambacanção, comovente romance de amor musicado por Benedito Lacerda, acabou com as últimas dúvidas. É preciso, porém, acentuar que esses poetas tiveram que se modificar, abandonando uma porção de preconceitos literários. Influíram sobre o público, mas foram, também, por ele influenciados. Da ação recíproca dessas duas tendências, resultou a elevação do samba, como expressão de arte, e resultou na humanização de poetas condenados a estacionar pelo sortilégio do academismo. Não duvido que Bilac, se fosse vivo, tomasse o bonde do samba... (ROSA apud MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 246).

Dada já em tom reflexivo por um compositor maduro de 25 anos, tendo vivido os últimos cinco no universo do rádio e do samba, esse trecho de entrevista esclarece aspectos essenciais para a compreensão da poética noelina. Temos aí a noção do samba, da linguagem da canção como expressão artística, opondo-se portanto a uma ideia de que se trata de manifestação popular menor. A linguagem cancional do samba, para Noel, inscreve-se no território da linguagem da poesia, o que se percebe pela contraposição que estabelece ante a estética do padrão poético vigente até então. E ao ser aclamada pelo público, tal poesia vence a luta contra o requinte da oratória acadêmica. Voz do morro, voz do povo, desobrigando a linguagem poética das amarras da forma fixa imperantes nos sonetos, nos alexandrinos, nos ornamentos, na retórica. Em oposição ao "sortilégio do academismo", a deflagração de uma linguagem "limpa e bonita", a humanizar o poeta, a romper com os preconceitos literários. Os

sambistas desenquadrados da sociedade e do verso se fazem ouvidos com o produto da própria sensibilidade.

É perceptível na fala de Noel Rosa a confluência com muitas das bandeiras levantadas por Oswald de Andrade. A poesia "simples" almejada por Noel compartilha de diversos aspectos das propostas oswaldianas contidas nas "intuições" (NUNES, 1978, p. XVI) de seus manifestos. Um dos traços mais claros é a contraposição a um modelo de poesia vigente. Oswald de Andrade, assim como Noel Rosa, mirava suas armas contra uma certa seriedade instituída, personificada na forma rígida do poema parnasiano, em uma visão acadêmica e doutora, estéril e distante da fala e da vida do brasileiro.

Noel se reporta aos poetas "depauperados pela torturante lapidação de decassílabos e alexandrinos sonoros". Para Oswald, no período da explosão modernista, "a literatura e as artes eram o que havia de frustrado e cadavérico. Um longo reinado içara sem contestação, ao topo das gloriólas, a dupla Bilac-Coelho Neto" (ANDRADE, 1992, p. 120). Noel afirmava que o samba humanizava os poetas desumanizados pelo academismo. Para Oswald, em trecho irônico de seu primeiro manifesto, "só não se inventou uma máquina de fazer versos – já havia o poeta parnasiano" (ANDRADE, 1978, p. 7).

A proposição de novas soluções para a poesia, da escrita ou do canto, também se aproxima. Poesia "como falamos", promulgava Oswald de Andrade em seu *Manifesto da poesia Pau-Brasil*, vislumbrando a construção de uma nova poesia, despida do espírito ornamental e oratório vigente. Construindo a identidade pela linguagem, a edificação de uma poesia "como falamos" corresponde à materialização, no texto poético, do jeito de ser do brasileiro: uma poesia "como somos" (ANDRADE, 1978, p. 6). Esta proposição, diretriz prática para a aplicação de uma ruptura ante ao parnasiano imperante no início do século XX, parece materializar-se com precisão no cancionário noelino. Ouvindo *Com que roupa?* ou outros sambas como *Conversa de botequim*, *Gago apaixonado* e *Palpite infeliz*, perceberemos sempre uma intenção de fala subentendida no texto cantado, o que é coerente com a construção poética, em versos simples, diretos, como o "agora vou mudar minha conduta" que introduz Noel na cena artística nacional.

A expressão *Com que roupa?* é fala do povo e com a qual o povo se identifica. É a construção melódica que sustenta o texto, oscilando com malemolência sobre o tempo rítmico, nos faz sentir a prosódia da fala solta do dia a dia, possibilitando ao intérprete a construção de um canto entoado com a naturalidade de quem simplesmente diz alguma coisa, cantando. Estamos diante de uma traço fundamental não somente de Noel Rosa, mas de toda canção popular urbana brasileira edificada no século XX, a qual o Poeta da Vila ajudou a consolidar.

Como aponta Luiz Tatit (2004, p. 41), "o canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala". O compositor e semioticista desenvolve uma teoria original para a compreensão da linguagem da canção, por ele percebida "como produto de uma dicção", em que se verifica uma "fala camuflada em tensões melódicas" (TATIT, 1996, p. 12). Assim, para Tatit o recurso maior do "cancionista" – termo por ele criado para definir o criador de canções – "é o processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto" (TATIT, 1996, p. 9). Trata-se de uma visão que nos faz lançar outro olhar (um outro ouvido) sobre as canções: o compositor quando cria, o cantor quando canta, é como se estivessem falando.

Essa fala camuflada é bastante perceptível na obra de um compositor como Noel Rosa, que criava um espaço ficcional em suas composições motivado pela própria vivência, dirigindo-se a (falando com) um interlocutor, fosse este a amada ou a odiada, o garçom, o rival. No intérprete Noel Rosa, com sua voz pequena e entoações articuladas mais para a compreensão do que é dito – cantado – do que para o exibicionismo dos recursos vocais, é ainda mais clara sua intenção (não necessariamente consciente) de estar falando aquilo que canta, de estar camuflando a fala no canto.

A teoria de Luiz Tatit – de uma fala camuflada no canto – e a noção de concretização pela voz – materializada e recebida em performance – dão sinais de como a canção popular se apresenta como campo fértil para os propósitos poéticos de Oswald de Andrade, tendo em vista a edificação de uma poesia "como falamos" (embora o universo cancional não estivesse na mira do modernista). Se para a eficácia da canção a sua dimensão de fala camuflada é o ponto de equilíbrio entre as tensões musicais e poéticas, e se a canção se materializa pela voz e pelo corpo

performatizados, estamos em um ambiente mais que propício para a consolidação do projeto oswaldiano de uma poesia da fala do brasileiro comum.

Essa materialização vai além do que foi projetado por Oswald de Andrade, não se limitando a incorporar ao texto escrito a "reabilitação do nosso falar cotidiano" (PRADO, 2000, p. 59): a poesia é incorporada à própria voz, à fala do canto, concretizando-se não como uma escrita que se assemelha ao que é dito, mas em uma voz que canta como quem fala, e que é recebida, assim como a fala, pelo ouvido. Esta voz poética concretizada é, ao mesmo tempo, música, fala, interlocução, ficção, espaço, audição: performance. Tudo com muita naturalidade. "Como somos" (ANDRADE, 1978, p. 6).

3. Samba do hino

No campo das comparações entre canção e poesia escrita, é oportuno observar que, no caso da travessura de Noel Rosa com o Hino Nacional Brasileiro, tornar um verso espelho invertido do outro iria além dos artifícios possíveis a Oswald de Andrade, uma vez que, somente escrito, o texto da canção não travaria qualquer relação com o hinário. A construção paródica se estrutura formalmente na melodia, própria da linguagem musical, estendendo-se ao conteúdo da letra – o Brasil de tanga em oposição à pátria amada – e ao canto do intérprete Noel Rosa, com sua voz pequena capaz de materializar o humor e a ironia pelo jeito de cantar, em contraposição à solenidade operística.

Neste jeito de cantar, a interferência de Noel Rosa sobre o trecho do hino não se limita à mudança da letra e nas sutis inversões melódicas: há uma alteração do acento rítmico que possibilita a transformação do hino em samba, soando este com a naturalidade e a ginga que lhe são características. José Miguel Wisnik demonstra como este deslocamento do acento rítmico das notas da melodia estabelece o desvio que permite à diferença gracejar da semelhança. Propõe, inclusive, o lúdico e esclarecedor exercício de se cantar o verso do samba com o acento rítmico do hino, e o texto do hino como se fosse samba. O efeito de humor provocado por este desajuste é tecnicamente explicado pela distribuição das notas no tempo rítmico. No hino, "os acentos métricos convergem sobre os tempos fortes do compasso de maneira inequívoca, como golpes de martelo que disciplinam seu movimento regular". No

acento sincopado do samba, que constrói seu movimento ao fugir da marcação quadrada do tempo forte, "o corpo oscila e preenche o vazio das síncopas contrapondo às palavras a presença de uma ação intermitente e não-dita" (WISNIK 2004, p. 202-203).

Ao subverter a forma do hino, tirando-o da dureza do tempo forte para a malemolência do tempo sincopado, Noel Rosa concretiza a inversão do gesto e a resposta do corpo: o Hino Nacional Brasileiro, feito para ser ouvido em postura ereta, fixa, travada, desumanizada; o samba, para ser recebido em rebolado, desconcerto e prazer, convocando "as hostes aguerridas do Riso e da Loucura", como escrevera Oswald de Andrade em seu *Carnaval* (ANDRADE, 2000, p. 107). Uma inversão de identidade por meio da performance, envolvendo texto, música e gesto, tanto na emissão do canto quanto na recepção pelo corpo.

Uma vez que a musicalidade da fala cotidiana é solta, divergente de um tempo rítmico duro e marcado como o do hino, os versos da canção de Noel se encaixam com fluidez diante da liberdade possibilitada pelos jogos de deslocamento rítmico, aproximando-se da naturalidade do jeito de falar. A melodia livre, evocando a prosódia da fala, se torna campo fértil para incorporar um texto poético direto que contraria a lógica do rebuscamento formal vigente, aplicando um padrão poético convergente com a língua falada pelo povo brasileiro nas ruas.

Se, pela própria construção sintática, dizer "agora vou mudar minha conduta" é muito mais fácil que "ouviram do Ipiranga as margens plácidas", o encaixe dos versos em seus respectivos movimentos rítmicos e melódicos são esclarecedores no que se refere aos posicionamentos característicos do samba e do hino, respectivamente: incontinência *versus* continência; informalidade *versus* formalidade; deboche *versus* respeito. Mudança de conduta, mudança de identidade. Estamos diante de uma visão de mundo, a de Noel Rosa, sambista malandro que não se enquadra nos padrões sociais institucionalizados, os quais lhe servem como objeto de escárnio. Postura em muito convergente com a do dândi aristocrata Oswald de Andrade, homem sem profissão, cuja poética se delineia como revide rebelde contra a vida doutora dos parnasianos e da alta sociedade, da qual era filho.

O recursos musicais e interpretativos utilizados por Noel Rosa na construção dos efeitos paródicos oferecem alguns indicativos para a diferença de trato do uso da

linguagem poética quando amalgamada ao espectro musical e à materialização viva do canto pela voz: variáveis melódicas, rítmicas, entoativas, harmônicas, de instrumentação, intensidade, duração, tonalidade; implicações distintas na performance receptiva de quem ouve e sente.

Mas este campo de diferenças não constitui barreira para a abertura de um campo de semelhanças. E este território, iluminado pelo verso de abertura do primeiro sucesso do sambista, pode nos oferecer uma pista para a observação da obra de Noel Rosa à luz do projeto poético instaurado pelo Modernismo na poesia brasileira, especialmente em Oswald de Andrade. O despojamento paródico com o qual Noel Rosa entra em campo na história da canção brasileira, chacoalhando a rigidez do hinário respeitoso, transparece a confluência entre as perspectivas estética e ética das obras destes dois autores da primeira metade do século XX no Brasil, que, por caminhos diversos, colaboraram para a mudança de conduta da poesia – cantada ou escrita – em nosso país.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, 2000.

ANDRADE, Oswald de. *Estética e política*. Pesquisa, organização, introdução, notas, e estabelecimento do texto de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992.

ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? Tradução de MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. In: MATOS, Cláudia Neiva de, TRAVASSOS, Elizabeth, MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

LEITÃO, Luiz Ricardo. *Noel Rosa: poeta da vila, cronista do Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Editora Universidade Federal de Brasília: Linha Gráfica Editora, 1990.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

PINTO, Mayra. *Noel Rosa: o humor na canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

PRADO, Paulo. *Poesia Pau-Brasil*. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, 2000.

ROSA, Noel. *Noel pela primeira vez: discografia completa*. JUBRAN, Omar (Org). Funarte/Velas, 2000. Caixa com 14 CDs e um livreto.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1991.

WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In: WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

A PLURALIDADE UNA DE JOSÉ MIGUEL WISNIK

Ivan de Bruyn Ferraz

Universidade Federal de São Paulo

Doutorando em Filosofia

ivandebryun@hotmail.com

Resumo: pioneiro e grande influenciador dos estudos acadêmicos em música popular no Brasil, José Miguel Wisnik vem sendo contestado, nesse campo, por muitos que o consideram demasiadamente apegado ao combalido conceito de “identidade nacional”. É fato que o músico e literato opta por certa singularidade brasileira, mas o que haveria de singularidade no país – ao menos daquilo que valeria a pena preservar – seria justamente seu caráter plural, demonstrado em alguns campos da cultura nacional e, em especial, na música popular, que teria sido responsável por uma quebra de barreiras bastante prezada pelo autor, sobretudo por sua capacidade de comunicação entre lógicas múltiplas. Essa característica, básica para a concepção de Wisnik, parece ser mimetizada em seus textos e aparece reduplicada em seu trabalho cancional. Demonstrá-lo, principalmente através deste último, é o objetivo deste artigo.

Palavras-chave: música popular; Brasil; José Miguel Wisnik.

Resumen: uno de los primeros académicos a tratar de la música popular en Brasil, José Miguel Wisnik ha sido cuestionado por muchos que lo consideran demasiado apegado al combalido concepto de "identidad nacional". No cabe duda de que el músico y literato opta por cierta singularidad brasileña, pero lo que habría de singularidad en el país -al menos de lo que valdría la pena preservar- sería justamente su carácter plural, demostrado en algunos campos de la cultura nacional, y especialmente en la música popular, sobre todo por su capacidad de comunicación entre lógicas múltiples. Esta característica, básica para la concepción de Wisnik, parece ser mimetizada en sus textos y se repite en su trabajo con canciones. Demostrarlo, principalmente a través de este último, es el objetivo de este artículo.

Palabras-clave: música popular; Brasil; José Miguel Wisnik.

Pioneiro e grande influenciador dos estudos em música popular no Brasil, José Miguel Wisnik vem sendo contestado, nesse campo, por muitos que o consideram demasiadamente apegado ao combalido conceito de “identidade nacional”. Júlio Diniz (2016, p. 152), por exemplo, afirma que “a busca de identidade se faz por uma política de apagamento de diferenças e apaziguamento de conflitos, exaltando, como deseja o olhar utópico de Zé Miguel Wisnik, o triunfo da gaia ciência”. Se por um lado parece difícil negar que a resultante da soma de seus escritos de fato aponta nessa direção, parece-nos necessário reconhecer, por outro, que esse resultado se dá de maneira um

tanto dolorosa, não tão simples ou cega aos desenvolvimentos recentes das ciências humanas. A utopia sabe-se utopia, e apegase a ela por não ver solução melhor.

Em tempos de globalização e diante do declínio das narrativas fundadoras e concepções mais generalizantes, termos como “diferença” e “diversidade” ganharam um sentido inequivocamente positivo. O paradoxo que permite ainda a Wisnik o apego à decadente ideia de nação é, justamente, o fato de que a construção da cultura nacional (assim como tantas outras na América Latina) se baseou – quer se o considere como dado, ideologia ou ambos –, justamente, na ideia de diversidade. Não lhe escapa, no entanto, o desafio básico de mantê-la enquanto qual, evitando que adquira um caráter de verniz homogeneizador de contradições gritantes. O pensamento pela chave do nacional, para muitos, não pode hoje representar senão anacronismo. Nesse sentido, talvez se possa tachar Wisnik de teimoso, mas não de desconhecimento do quadro contemporâneo. A manutenção de uma ideia de “Brasil” como ponto de encontro e de fuga de seus ensaios surge como opção possível entre outras, mais desejável e quiçá mais promissora que outras. Para ele, no início do século, teria vindo à tona, no país, “atualizada em novos termos, uma velha violência contaminante, capaz de confundir a ordem e a delinquência, de esgarçar as relações sociais, e de marchar como desordem em progresso” (WISNIK, 2004b, p. 530). No entanto, completa que, se

Para alguns, esse estado de coisas, junto com o desmanche das entidades nacionais, e suas fronteiras econômicas, faz da experiência da humanidade brasileira uma ruína. Para mim, não. Sem nostalgia, e com a paixão da realidade, acho que é em confronto incontornável com ela que se continuam a colocar as questões (ibidem, loc. cit.).

É fato que Wisnik opta pela singularidade brasileira, mas o que haveria de singularidade nela – ao menos daquilo que valeria a pena preservar – seria justamente seu caráter plural, demonstrado em alguns campos da cultura nacional e, em especial, na música popular, que teria sido responsável por uma quebra de barreiras bastante prezada pelo autor, sobretudo por sua capacidade de comunicação entre lógicas múltiplas. Já se notou que, de certa maneira, seus textos a respeito não deixam de

mimetizar essa característica.²¹ Gostaríamos de demonstrar, aqui, que isso se reduplica também em sua obra cancional. Vejamos como.

Pedro Meira Monteiro, apresentando Wisnik a alunos de Princeton que assistiriam a uma palestra deste, parte de uma canção (“Acalanto”, parceria de Wisnik com Arthur Nestrovski) para esboçar uma interpretação, ou ao menos uma introdução à sua obra.²² Num dado momento, Monteiro afirma que “o acalanto pode ser a lembrança de que o poder do canto só se sustenta no túbio instante em que soa a voz”. A associação entre canto e instantaneidade serve a Monteiro para aproximar Wisnik de Hans Ulrich Gumbrecht, que havia participado daquele mesmo ciclo de palestras. Se, para ambos, se poderia afirmar que “a canção só é quando se canta”, haveria no entanto uma diferença relevante. Vale a pena reproduzir este longo trecho:

Suponho que a ideia de uma canção que apenas exista enquanto se a canta é razão total de júbilo para Gumbrecht, mas não assim no horizonte de José Miguel Wisnik, [...], a instantaneidade do canto, que é uma forma de falar dessa ausência de futuro não é percebida como império desmedido do momento. O momento, [...], pressupõe o desenlace, a resolução. Gumbrecht se regozija diante da ausência desse desenlace; ausência que, para ele, é a crise de toda metafísica e o nascimento de um novo cronótopo que leva à pura produção do instante. Já para Wisnik, tenho a impressão que tudo se dá num tom menos vitorioso, mais tateante, em que a ausência desse futuro não é a afirmação de fé no instante; a fé leva a outra coisa, que é ainda a promessa do canto e a promessa do evento. Mas não se trata, [...], de um modo idealista que vê o evento como necessária revelação; ninguém sabe, antes de um evento, se haverá de fato revelação. Não há revelação fora do canto [...] ou então, dito de outra forma, o canto de José Miguel Wisnik é uma forma de revelar o instante, naquilo que ele tem de mais rico e de mais pobre, também. Mais rico: a manutenção da vibração e a sensação de vida. Mais pobre: sua impotência diante do futuro que é a prova de sua mortalidade.

Essa espécie de duplicidade constatada por Monteiro – entre alegria e melancolia, poder e impotência do cantar, celebração do momento e daquilo que o torna possível, entretanto consciente de sua fragilidade, apontando para uma

²¹ Como por exemplo, de maneira bastante crítica, Manoel Dourado Bastos (2009, p.115-116), que o acusa de uma espécie de “postura eufórica”, “aderente ao objeto”, da qual resultaria “certa derogativa metafísica da história”: “saímos da experiência histórica concreta e chegamos à sua percepção poética como a ‘multiplicidade de tempos’ em que, tudo isso posto, não há contradições nem tensão”.

²² Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=uLW0djOY3R0>>. Acesso em: 10 abr. 2018. O título da conferência de Wisnik, realizada em 01 mai. 2012, era “A parada do pensamento: suspensão, manifestação e resistência do pensar. Silêncio, voz e fala”. Todas as citações a respeito transcritas a partir desse registro.

esperança incerta que não deixa de evocar a melancolia no próprio instante em que se canta – é uma constante em todos aqueles que se propõem a analisar a obra musical de Wisnik. Para Noemi Jaffe (2002, p. 147), “não adianta. Fica sempre ressoando uma tristeza nas canções de José Miguel Wisnik. [...] Junto com o desejo de alegria, mora a melancolia”. Em diversas canções, haveria, segundo ela, “uma promessa de felicidade, como Zé Miguel sempre gosta de falar”, na qual, no entanto, “a promessa é mais vivida que a própria felicidade”. E esse “antegozo de uma plenitude possível” é ligado diretamente pela autora à ideia de que “da audição de suas canções pula uma saudade” (idem, *ibidem*, loc. cit.). Esse mesmo registro ambíguo a misturar paradoxalmente o que aponta para o passado com o que aponta para o futuro como se fossem a mesma coisa é também uma das chaves para a interpretação que Arthur Nestrovski (2004, p. 17) faz da obra de Wisnik, se utilizando exatamente dos mesmos termos: “Promessa e saudade, [...], alimentam as canções de Zé Miguel, como dois preciosos venenos remédios – se é que não são o mesmo, trocando eficácias segundo a circunstância”. Ou ainda: “as promessas se renovam na medida de sua incompletude, e a saudade pode ser um dom” (idem, *ibidem*, loc. cit.)

Ambas as análises, como se nota, misturam os trabalhos intelectual e musical do professor compositor. Para Jaffe (op. cit., p. 149), “ouvindo Zé Miguel cantar ou ser cantado, [...] ouvem-se junto seus labirintos de pensamento, seus livros e suas aulas de literatura brasileira na USP”. Nestrovski leva esse ponto ainda mais longe, mimetizando a própria linguagem plena de contrastes e ambiguidades do intelectual (o que se nota claramente já a partir das citações anteriores) para visualizar um conjunto em que canção, Brasil, e toda a obra de Wisnik aparecem como partes de um mesmo todo, “indecifrável equilíbrio de opostos, em que os sinais se trocam e se completam, ganhando acento conforme o seu recado”, a canção sendo vista como “nada menos do que uma forma de entender o Brasil”, e isso apontando também para o “inverso do inverso”, posto que “certas coisas do Brasil só se deixam entender pela canção. Por exemplo, nas canções de Zé Miguel” (op. cit., p. 7).

Jaffe tem razão quando constata que Wisnik tem apreço pela expressão “promessa de felicidade”. Ela aparece em Stendhal como definição do belo, é apropriada, de diferentes maneiras, por Nietzsche e Adorno também para tratar de

questões estéticas, mas a referência principal para Wisnik é provavelmente o uso que faz do termo o filósofo Lorenzo Mammì, utilizando-o para definir a bossa nova, em oposição ao jazz: “se o jazz é vontade de potência, a bossa nova é promessa de felicidade”²³ (MAMMÌ, 2017, p. 28). Para Wisnik (2004b, p. 223), essa fórmula “tem um valor de condensação inestimável para o entendimento da música brasileira dentro e fora do Brasil”, por revelar “a marca utópica ambivalente que a bossa nova denuncia na sua relação com o Brasil: *o não realizado que nela se realiza como canção*. Ou, então, *a falta que se constitui, ainda assim, num modelo: avesso do avesso do problema brasileiro, que permanece aqui como incógnita*” (idem, ibidem, p. 223-224, grifos do autor). Não é difícil associar a ambivalência descrita pelo literato com as três interpretações de sua obra pelas quais passamos. Tampouco de constatar que a “promessa de felicidade” ultrapassa, para ele, a descrição daquele movimento musical, carregando em si pistas para uma compreensão do Brasil, de sua música e de suas potencialidades. No epílogo de “Veneno remédio” (2008, p. 429, grifo do autor), é o futebol brasileiro que aparece, aos olhos do mundo, como “*promessa de felicidade que se cumpre*”, e em seguida é colocado, ao lado da música popular, como espécie de “*emplastro Brás-Cubas que deu certo*”, a aliviar nossa melancólica humanidade (idem, ibidem, p. 430, grifo do autor). Note-se: sem que o país tenha dado certo.

Em seu texto, Lorenzo Mammì (op. cit., p. 18-19), associando a bossa nova ao momento de modernização e otimismo que o país vivia no final dos anos 1950, observava que ela “não foi apenas o produto de um momento feliz da história brasileira”, mas sim que ela seria esse mesmo momento, “sua eternização, e com isso a possibilidade perpétua de retomar os fios interrompidos”, de maneira que, ainda “que esteja ligada a um processo histórico que fracassou, seu êxito independe daquele fracasso”. É essa visão que parece estar em jogo na apropriação do termo “promessa de felicidade” por parte de Wisnik, e daí a possibilidade de ampliá-lo para além da bossa nova. Em um texto cujo tema era a música popular de São Paulo, Wisnik deixa escapar, de maneira lateral, dentro de um raciocínio que tinha outro alvo, a seguinte

²³ Talvez melhor dizendo: o fato de reencontrar no texto de Mammì a mesma expressão – de já longa carreira no âmbito intelectual – que recentemente havia sido empregada por Caetano Veloso em uma canção (“Lindeza”); configuração que não podia deixar de tornar-se luminosa para a concepção wisnikiana das interações entre popular e erudito no Brasil.

premissa: “toda canção contracena com o desejo ou a promessa de felicidade (e este é o mito maior da canção no Brasil)” (WISNIK, 2004b, p. 309). Ou ainda, de maneira mais direta e desenvolvida, finalizando uma resenha a respeito do volume 4 do “Cancioneiro Jobim” – cujo prefácio era assinado por Mammì (2017, p. 38-47), que ali retomava e desenvolvia temas lançados no texto anterior a que nos referimos – Wisnik relembra a distinção feita por Mammì entre a “vontade de potência” e a “promessa de felicidade”, e se apoiava na constatação do filósofo de que algo desse período ainda sobreviveria para então fazer considerações pessoais bastante reveladoras de sua posição, em especial naquilo em que a canção extrapolaria, entre nós, seu campo habitual:

[...] Mas a industrialização brutal, a violência crescente e a vulgarização obrigada, que se seguiram e que em princípio anulariam os conteúdos etéreos e aparentes desse lirismo, não impedem, segundo Mammì, que algo da generosa potência que há nele continue a ressurgir teimosamente, num espaço amplo e pouco determinado que vai das músicas, dos livros e das artes aos campos de futebol. Qual é a natureza dessa teima: pura insistência inconsistente e vã ou força profunda da singularidade plural da cultura? Eu não tenho dúvida em apostar na segunda alternativa. Se for para jogar Tom Jobim fora, e com ele tudo o que de melhor se produziu no Brasil, é preciso desistir também de qualquer projeto de educação, de desconcentração de renda, de equacionamento da economia no quadro interno e externo, de desarmar o circuito vicioso da violência e da desordem em progresso (WISNIK, 2001b).

Se no texto anterior Mammì levantava a “possibilidade perpétua de tomar os fios interrompidos”, tomava estes em mãos no novo texto e conectava-os diretamente a manifestações posteriores dentro e fora do âmbito da música popular;²⁴ esse movimento e sua valorização são identificados, num passo além dado por Wisnik, com a possibilidade de o país finalmente superar suas mazelas. O que nos deixa poucas

²⁴ “O país entrava na era dos consumos sem ter passado pela fase heroica e sombria da industrialização. Por um breve momento encarnou a esperança de uma modernidade leve – [...]. Tom Jobim foi a expressão mais popular, e talvez a mais adequada, dessa ambição. A partir de 1964, a utopia foi aparentemente enterrada por uma industrialização brutal e totalitária, mas continuou e continua ressurgindo teimosa, nas músicas, nos livros, nos projetos arquitetônicos, nas obras de arte, nos campos de futebol” (MAMMÌ, 2017, p. 46). A descrição que Wisnik fez do texto em seu artigo é quase literal, como se nota; e a maneira como tal trecho se adequa perfeitamente a algumas tradicionais argumentações de Wisnik a respeito da música no Brasil faz pensar no movimento oposto: não é nem um pouco improvável que o trabalho do músico e literato seja um dos elementos levados em conta pelo filósofo para afirmar que algo da utopia encarnada pela bossa nova teimaria em ressurgir.

dúvidas a respeito do holismo de sua visão,²⁵ e da importância da “promessa de felicidade” – com toda sua ambivalência – dentro dela; o que não poderia deixar de surtir efeito também em sua obra musical, seja qual for o hemisfério do cérebro envolvido no processo.

Donde não se pode deduzir, evidentemente, que Wisnik apenas reedite procedimentos da bossa nova em suas canções, como meio de avivar a brasa prometida pela música e aviltada pelos fatos. Nem tampouco que elementos daquele movimento não estejam presentes nela; estão, a começar pelas “concordâncias figurativas entre verso, melodia e harmonia” (NESTROVSKI, op. cit., p. 10). A economia elegante dos arranjos, a influência da música erudita em melodias e harmonias bastante elaboradas, a discrição de sua voz, sua “obsessão pelas palavras, que pronuncia de modo rigoroso, quase geométrico” (SANCHES, 2000) certamente o aproximam de Tom Jobim e João Gilberto. A multiplicidade de gêneros com que trabalha, a enorme quantidade de citações e referências, contudo, o aproximam do movimento complementar-oposto do tropicalismo. Ao menos parte da densidade das canções de Wisnik poderia ser explicada por esse duplo movimento, interno e externo, trabalhando simultaneamente tanto dentro da linguagem musical – como fez a bossa nova – quanto colocando-a reflexivamente em contato com o mundo – como fez o tropicalismo. Mistura que talvez só pudesse mesmo ser catalisada em ambiente paulistano, mais um ingrediente a ser lembrado, a ressaltar que a mistura de tudo com tudo se faz, por outro lado, de um ponto de vista único e bastante específico, paradoxalmente empenhado em fazer pontes e quebrar barreiras. Em grandes linhas, se poderia afirmar que a ambiguidade característica dos textos de Wisnik é também característica de sua música, e que essa correspondência remete diretamente à experiência brasileira, de modo geral, e também aos cânones da música brasileira de forma específica, o pessimismo alegre e o otimismo trágico pesando em suas

²⁵ Reforcemos esse ponto com mais duas citações: “[...] uma coalisão de interesses me leva, de fato, ao ensaísmo de interpretação da cultura, cujo ponto de encontro e de fuga é o Brasil” (2004b, p. 527); “As questões que aparecem na literatura ou na música (e também fazendo canções, ou escrevendo) são questões que estão, de algum jeito, intimamente relacionadas. Há afinidades entre elas, através das diferenças. Para mim, é como uma coisa que fosse vista com um ou outro olho tapado; depois, quando se olha com os dois olhos, aquilo ganha mais profundidade, e uma possível perspectiva que antes não tinha” (ibidem, p. 447-448).

entranhas,²⁶ carregando uma tradição que se manifesta ali de maneira algo labiríntica, apontando sempre para um inefável contra o qual se debate e que, se nunca se desvela, ao menos promete; e acredita, todavia, que ainda é possível manter a promessa, embora o tempo torne cada vez mais pesado o não transbordamento do Brasil da canção para o Brasil real. Até porque, depreende-se da citação anterior, não há plano B.

O próprio compositor admite (2004b, p. 463) que sente e se fortalece do fato de que a canção “existe meio a contrapelo do mundo, mas [...] extrai sua força disso mesmo”. A alegria e a melancolia como faces da mesma moeda, isso valendo não só para suas canções (mesmo que nestas talvez se note uma força maior em torná-lo explícito), mas sim como fator intrínseco ao que entende ser a própria música: “[...] aquilo que se perde irremediavelmente – olha para trás sem medo, ‘encara sem receio o escuro e o nunca mais’ – mas de que se extrai sempre uma aceitação afirmativa. Que eu diria que é da natureza da música. E ligada a essa questão de fazer canções” (ibidem, p. 464).

A citação dentro da citação é de uma canção do próprio Wisnik, “Orfeu”. Exemplo claro de manifestação específica dessa espécie de dicotomia uma que se encontra por toda sua obra, mas mais do que isso: até por certa correspondência com sua biografia, a figura mitológica é chave constante para a compreensão do músico. Arthur Nestrovski (op. cit., p. 10) não hesita em chamá-lo de “outro Orfeu, capaz de se inventar, afinal, como alguém que põe a lira no céu”, e isso “com uma coragem e uma saúde que se farão ouvir para sempre, até no fundo da maior tristeza”. Deixando que os contrastes, espelhamentos e ambiguidades tão típicos de Wisnik penetrem livremente no texto em que pretende interpretá-lo, Nestrovski apoia-se no personagem mitológico como que para lançar frequências que façam com que as diversas facetas de Wisnik vibrem em harmonia com sua música e iluminem a possível complexidade, abrangência e unidade de sua obra. Como por exemplo quando afirma

²⁶ As expressões “otimismo trágico” e “pessimismo alegre” foram criadas por Caetano Veloso para descrever a bossa nova e o tropicalismo, respectivamente. A respeito deles, Wisnik (2004b, p. 225) afirma: “Otimismo e pessimismo não devem, pois, ser tomados aqui como mera contraposição dual de ânimos positivos e negativos. Em vez disso, otimismo (trágico) e pessimismo (alegre) são cifras de uma relação ambivalente com o destino brasileiro que a canção sustenta na frágil oscilação entre a palavra cantada e a palavra falada.”

que suas canções, se por um lado não podem deixar de ser consideradas tristes, seriam também “como a solução alquímica para transformar a tristeza num dos elementos apenas de uma fusão maior. Cada canção precisa descobrir o modo de fazer de seu veneno seu remédio. Cada canção salva Orfeu, como se a própria música agora fosse sua dor e sua cura” (idem, *ibidem*, p. 12). Note-se: do núcleo mais íntimo do compositor, ressurgem o mito, nele o contraste entre a constatável tristeza e seu oposto “maior” ao qual aludiria, tudo isso (des)velado sob a expressão que, remetendo também à Grécia antiga, serve a Wisnik tanto como chave para entender o Brasil quanto como espécie de metodologia para a compreensão de seus mais variados fenômenos culturais.²⁷

O próprio Wisnik (2004b, p. 502) se autodenomina “órfico”, ao menos ao se comparar com o “dionisíaco” Zé Celso Martinez Corrêa: “Eu faço canções, canções ligadas às emoções profundas. Existe um parentesco simbólico entre Orfeu e Dionísio: um é transformação do outro. Mas o orfismo é uma forma do dionisismo que se vê, de algum modo, não digo aplacada, mas tornada aplacadora”. Em declaração dada muitos anos antes (in: GONÇALVES, 1987), explicava que Orfeu seria o cantor “que é capaz de fazer o dia nascer, comover as pedras, harmonizar os contrários e promover a concordância das diferenças”, e convocava outra figura, além do deus grego, para melhor localizá-lo: “Na geometria simbólica Orfeu é uma figura de centro, poderia estar entre Dionísio e Cristo, e nessa posição de centro pode-se promover a concordância das diferenças” (in: idem, *ibidem*). Tratava-se, à época, de um depoimento a respeito da postura então adotada por Gilberto Gil. Por tudo o que vimos até aqui, parece bastante razoável considerá-la aplicável também a Wisnik. Por toda sua concepção preta de contrastes e espelhamentos, trazendo a diferença no cerne e fazendo na mestiçagem a aposta, nos textos acadêmicos, mas também em suas canções. Já quando começava a apresentá-las em público, afirmava: “[...] eu

²⁷ Procurando recapitular, ao final da entrevista que encerra “Sem receita”, aspectos essenciais da obra de Wisnik, João Camillo Penna (in: WISNIK, 2004b, p. 526) apresenta a seguinte síntese: “O lugar onde se cruzam os três campos – música, literatura e futebol – é uma reflexão sobre o Brasil. Nos três campos se formula uma proposta para o Brasil, articulada ao mesmo tempo enquanto sintaxe intrínseca e imanente a cada objeto [...]. A maneira como o método de leitura imanente se configura em pensamento sobre o Brasil – o salto entre a singularidade e a generalidade – lembra o método candidiano de análise literária, porém com uma grande e bastante significativa diferença: a ambiguidade constitutiva do veneno-remédio. É em torno dessa ambiguidade (ou ambivalência) que vai se afirmando de forma cada vez mais decisiva uma ‘metodologia’”.

tenho um interesse universal pela música e convivo com repertórios variados. Essa diversidade está na origem de meu processo de criação musical e poética. Eu procuro uma conversa entre as músicas e por dentro delas” (in: CALADO, 1990). E completava ainda, enumerando da seguinte forma suas maiores influências musicais: “Chopin, Tom Jobim, Steve Wonder, Caetano Veloso, Arrigo Barnabé, Steve Reich, Chico Buarque, Cole Porter, Caetano Veloso, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Thelonious Monk, Caetano Veloso e Debussy” (in: idem, *ibidem*).

Dáí que, ao lado de Orfeu, talvez a postura musical (e intelectual) de Wisnik possa ser ainda melhor captada por outra imagem que ele já atribuíra não a Gilberto Gil, mas a Caetano Veloso: a do *aleph*, “um ponto onde todas as coisas se cruzam”²⁸ (Wisnik, in: FOLHA, 1981). Reformulando: a levamos a sério sua declaração de que “tudo que faço é música, inclusive dar aulas. Meu jeito de associar ideias é musical” (in: ALVES JR., 2003), talvez possamos considerar que para ele a música (e a canção em especial) é o *aleph*, do qual seu trabalho procura ser o médium: reproduzindo incansavelmente a diversidade, mas esta concentrada em um ponto, aquele a partir do qual quiçá seja possível “ver sentido em tudo”²⁹. Em “O som e o sentido” (2001, p. 214, grifo do autor), ao tratar da canção, afirma que, nela, a convergência entre palavras e música criaria “o lugar onde se embala um *ego* difuso, irradiado por todos os pontos e intensidades da voz”, de onde elas absorveriam “frações do momento histórico, os gestos e o imaginário, as pulsões latentes e as contradições, das quais ficam impregnadas, e que poderão ser moduladas em novos momentos, por novas interpretações”. *Ego e difuso*: o ponto que deveria concentrar uma personalidade se apresentando também como espalhado, dilatado, quiçá não nítido. A voz que concentra *e* o mundo que por ela passa. Se quisermos passar do que diz genericamente Wisnik sobre a canção e sobre seu próprio método “musical” a partir do qual associa ideias, para uma aplicação particular de como isso se encontra em sua

²⁸ “O Aleph” é o título de um conto de Jorge Luis Borges, e também do livro em que foi lançado, em 1949. Nele, no porão de uma casa em Buenos Aires, haveria “um dos pontos do espaço que contém todos os pontos” (BORGES, 1998, p. 693). Vale aqui lembrar que, após contemplá-lo, o protagonista do conto (Borges), sente “infinita veneração, infinita lástima” (idem, *ibidem*, p. 696). A imagem aparece mais uma vez aplicada a Caetano Veloso no texto de introdução escrito por Wisnik (2011, p. 14) para o segundo volume de seu *Songbook*. Em seu livro mais recente (2018), Wisnik associa a formulação totalizante do *aleph* de Borges à “máquina do mundo”, de Drummond. Também chega a levantar, de maneira mais sutil e lateral, a hipótese da ligação da imagem a Pelé (WISNIK, 2008, p. 39).

²⁹ “Tendência incurável” assumida pelo próprio Wisnik (2008, p. 39).

própria música, aqueles dois lados estarão talvez bem captados na seguinte fórmula de Nestrovski (op. cit., p. 12): “Nada vem do nada na arte de Zé Miguel, também tudo leva a tudo”. Convivência e harmonização de opostos que suas canções carregam na melancolia-alegre (que espanta a tristeza no mesmo movimento que a faz presente), no otimismo trágico e pessimismo alegre de que se sabem herdeiras e a partir dos quais cumprem em manter a promessa ainda não cumprida (em época que para muitos isso só poderá torná-la inutilmente mais *comprida*), na mistura entre popular e erudito que encarnam (e que para o compositor traduz em boa parte a experiência cultural brasileira), e ainda na diversidade de outras referências que suas melodias e letras percorrem.³⁰

Além de todas que levantamos até aqui, inúmeras seriam ainda as referências possíveis em apoio a esse caráter “alefórico” (com o perdão do palavrão) de Wisnik que assinalamos, a promover no cruzamento dos mais diversos e conflitantes pontos a concordância das diferenças, mantendo-as intactas, porém aplacadas. Um breve passeio por seus discos solo de canções o confirma. Enquanto preparava o primeiro (1993), afirmava (in: CALADO, 1992) que buscava depurar uma ideia central de seu primeiro show, “a junção do pesado e do leve. Poeticamente, esse assunto está em muitas letras, além de aparecer também em termos sonoros”. Com ele pronto, perguntado sobre seu estilo, disse que resultava da ligação entre as referências (apud: GARCIA, 1993). Em outra ocasião, que procurou nele “fazer uma ponte com o Rio de Janeiro” (in: CALADO, 1993). Caetano Veloso (1993) escreveu uma crítica bastante positiva a respeito, que tinha como título “A ponte Bahia-São Paulo está de pé”. No álbum seguinte (2000), a ponte com o Rio estava já no título, e suas canções partiam dela para passar direta ou indiretamente por ao menos 7 países e voltar, ao fim, para

³⁰ Não se deve desprezar aqui, a influência de Caetano Veloso: “O movimento Tropicalista foi fundamental na minha formação. E Caetano Veloso tem uma poética muito ligada a um conhecimento dos repertórios e à citação na música popular, explícitas ou implícitas. Eu acho que isso é uma influência. E eu me sinto à vontade ou com vontade de fazer isso” (Wisnik, in: OLIVEIRA, 2016). Por outro/mesmo lado, esse tipo de procedimento talvez encontre em São Paulo seu terreno mais fértil. Conforme constata Lorenzo Mammì (2017, p. 88): “Beatles e Noel Rosa, cinema francês e bossa nova: tudo vem junto e faz sentido junto. Em São Paulo a música popular encontra a poesia concreta, a música nova erudita, o teatro de vanguarda, os movimentos estudantis. [...] sem eles, não dá para entender a assim chamada vanguarda paulista. Esta é essencialmente irônica [...] em sentido humorístico, [...]; mas irônica também ao se colocar numa rede infinita de referências [...]”.

São Paulo³¹ (e, nesse jogo entre ir e vir, ganham relevância os palíndromos de “Relp”). À época de sua divulgação, uma matéria a respeito saiu com o título “Wisnik faz canções para ‘abrasileirar’ São Paulo” (O ESTADO, 2001). Nela, o músico esclarecia que “o disco propõe [...] uma conversa com os gêneros. Misturei samba e choro, samba paulista e carioca, baladas e traços experimentais. Todas as músicas estão em situação de diálogo”. Se este era São Paulo-Rio, o seguinte (2003) seria, de acordo com Wisnik, quase São Paulo-Bahia (in: OLIVEIRA, 2016). O que é dizer pouco: para Pedro Alexandre Sanches (2003), o álbum “se esparrama pelo resto do Brasil”. A crítica de Mauro Dias (2003) a ele se intitulava “Jogos de ida-e-volta”. Finalmente, o disco de 2011: um álbum duplo de nome “Indivisível”, contendo canções compostas entre 2004 e 2010 que iam “do lírico ao engraçado, da canção inclassificável ao samba, sem pensar na unidade do disco” (Wisnik, in: MESQUITA, 2011), porém concebido “como se fosse tudo uma coisa só” (idem, in: YASSUDA, 2011); o que em Wisnik não pode deixar de ser descrito por duplos espelhados, desde os discos baseados um no violão, outro no piano, ao elaborado projeto gráfico concebido por Elaine Ramos, que parece traduzi-lo à perfeição: os dois discos unidos por um ímã invisível, um com capa azul brilhante e encarte pardo fosco, o outro com capa pardo fosco e encarte azul brilhante – escolhas que procuravam refletir o contraste entre a crueza dos arranjos e o refinamento das canções e execuções – tudo recoberto por grafismos das iniciais do autor, parecendo fios a amarrar o todo.

Acrescente-se à lista a trilha sonora criada para o mineiro Grupo Corpo – em parceria com aquele a quem o próprio Wisnik chamara de aleph – e teremos uma ideia do quão longe, vertical e horizontalmente, pode pretender chegar a música a partir de tal ponto de intersecção:

O questionamento existencial – “onqotô?”, “para onde vou?” (“pronqovô?”) e “quem eu sou” (“quemqosô?”) – marca a inquietação dos gestos de busca da coreografia que Rodrigo Pederneiras desenvolveu a partir da trilha sonora de Caetano Veloso e José Miguel Wisnik, criada, entre outras reflexões, a partir da ideia contida na frase de Nelson Rodrigues sobre a clássica rivalidade do

³¹ “São Paulo Rio” é a primeira canção do disco. Portugal e Cabo Verde estão na letra de “Terra estrangeira”, Irã e Iraque na de “O tapete”. A Rússia comparece em “O sol enganador” e “Efeito samba”. Há ainda a citação de versos de Heine em “Viúvo”, de Verlaine em “Outono”, referência a Beethoven em “Para Elisa” e versos baseados em Eurípedes em “Comida e bebida”. A viagem se encerra no “Anhangabaú da felicidade” de “Inverno”.

futebol carioca, “O Fla-flu começou 40 minutos antes do nada”. [...] Wisnik ressalta que “onqotô” tanto parece uma palavra africana quanto oriental e indígena, como se rodasse por toda parte [...] (ARAÚJO, L., 2005).

Noemi Jaffe (op. cit., p. 147) descreve as canções de Wisnik como melodias estranhas, que “vêm e vão para não se sabe onde, andam por cantos inesperados, russos, orientais, franceses ou brasileiros. [...] vêm de um lugar distante no passado, no futuro, entram por buracos contemporâneos, com letras tantas vezes paradoxais e cifradas, [...]”. Labiríntica diversidade a unir espaços e tempos estranhos entre si, mas partindo de uma mesma base: “tudo isso tem a ver com ser paulista” (idem, ibidem, p. 149). Caetano Veloso (op. cit.) parece concordar, e atribuir à própria condição paulista a possibilidade da grande elaboração não soar artificial: “ele é paulista, nada mais natural para ele do que uma elaboração mental. Mas é tudo espontâneo”.

Também Nestrovski (op. cit., p. 11) aponta em Wisnik o uso de um “bem curtido idioma pós-tropicalista, a combinação brasileira de referências contrastantes, sem sugestão de artifício”. Tudo isso reforça aquilo que o estilo de Wisnik carrega, diremos, externamente. No entanto, como vimos, sua “dicção” (para usarmos o termo que Luiz Tatit aplica ao estilo dos cancionistas) carrega também uma dimensão, diremos, mais interna, na qual certa quebra de barreiras também dá o tom. Daí o diretor artístico da OSESP apontar também, como características constantes de suas composições, “a construção de caminhos harmônicos irregulares, onde o que de hábito indicaria certa sequência acaba se desviando por alguma tangente, ou se alinhando em vizinhanças insólitas” (ibidem, loc. cit.) e “uma poesia muito particular das dissonâncias” (ibidem, p. 13), entendendo-as não apenas no habitual sentido harmônico, mas também relacionadas ao conteúdo das letras e às irregularidades métricas.

Uma música evocada imediatamente como exemplo é “São Paulo - Rio”, parceria com Paulo Neves. A canção fora “inspirada numa tempestade que inundou o túnel do Anhangabaú e fez a cidade parar” (NESTROVSKI, op. cit., p. 13), mas se desenvolve numa atmosfera bem mais alegre que trágica, uma alegria que não deixa de demonstrar em linhas e entrelinhas suas dissonâncias. Para Nestrovski (ibidem, loc.

cit.), ela seria um bom ponto de partida para falar destas, já que “transformar a catástrofe em comédia – São Paulo riu – pode ser tomado como mais uma expressão do veneno remédio, administrado em grandes doses líquidas”. Também Noemi Jaffe (op. cit., p. 147) considera a canção emblemática do repertório wisnikiano, exemplo da melancolia vivendo na alegria, e extrapola a dualidade para termos mais genéricos, quando leva em conta a canção, o disco em que ela se insere e ao qual dá o título e ainda a obra de Wisnik como um todo:

São Paulo-Rio começa com um sonho de São Paulo rindo como ri o Rio e termina com a São Paulo de verdade, no inverno do Anhangabaú, [...] Um paulista, [...], que sonha com a promessa de felicidade – a promessa é São Paulo, a felicidade é o Rio. Mas, por opção ou porque é inevitável, ele fica com a primeira (JAFJE, op. cit., p. 148).

Também Pedro Alexandre Sanches (2000), em sua crítica ao disco, via a canção como exemplo de certo “impasse entre o discurso abrangente e os fatos restritivos” que atribuía a todo álbum, posto que pregaria, “por poesia e metáfora, a necessidade de Rio e São Paulo se aceitarem e se complementarem melhor. As palavras ardem, as cidades seguem rivais” (idem, *ibidem*). Todas as análises insistindo no evidente dualismo, notemos, embora por vezes – quiçá por falta de espaço ou mesmo pertinência de um aprofundamento nas circunstâncias em que foram feitas – congelando-o sem levar até o fim as possibilidades de espelhamentos que menos procuram resolver a situação real que demonstrar teso o arco da promessa em sua irresolução. Para isso, interessa observar com mais cuidado o casamento da letra com a música. Ora: numa primeira visão, temos realmente uma estrutura que parece seguir o que Tatit chamou de tematização:³² o andamento razoavelmente acelerado, a repetição de desenhos melódicos – em especial frases que começam com uma ascensão gradual (tom ou semitom) de sete notas, repetem insistentemente a altura mais aguda daquela sequência (ao menos sete vezes) antes de finalizarem em torno dela, determinando o caráter dos tonemas (a figura se repete seis vezes, e não será vão assinalar desde já sua semelhança com uma onda) – a disseminação ágil dos acentos reduzindo a permanência vocálica; tudo isso contribuindo com estímulos

³² Para a análise que se segue, nos utilizamos da transcrição da canção para partitura feita por Kristoff Silva (in: WISNIK, 2004a, p. 98-99).

somáticos, de fato propício à celebração, ou exaltação de um tema; no caso, o encontro entre as metrópoles.

Mas aí entram as dissonâncias e as “dissonâncias”. A começar pelo fato de a melodia estar quase toda em tercinas. Algo do apelo somático aí se desfaz: o ritmo bem marcado, que poderia até remeter a uma marchinha, frequentemente não coincide com a melodia, o que certamente tolheria o ímpeto (comum às canções temáticas) que um eventual público poderia ter de cantar e bater palmas ou dançar ao mesmo tempo. O encontro ali, mas, como aquele entre as cidades, mais prometido que realizado. Tomemos os tonemas: as duas primeiras frases melódicas ocupam cada uma cinco compassos, formando desenhos idênticos (com as características que descrevemos no parágrafo anterior) até diferirem na finalização, no quarto e quinto compassos (o último de cada uma possui apenas a nota que finaliza a frase, na cabeça do tempo): o quarto compasso da primeira frase é alterado (2/4, em lugar de 4/4) e sua finalização é ascendente (voltando à altura mais aguda daquela mesma nota que se repetira diversas vezes), o quarto compasso da segunda é normal, e o tonema que a finaliza é descendente (finalizando um tom e meio abaixo do último). A alteração do compasso é já certamente uma daquelas dissonâncias métricas de que nos falava Netrovski, não à toa chegando com a “água” e o “sal”. No mais, os versos que preenchem esses trechos apresentam o enredo, e o contraste entre os tonemas finais pode ser interpretado mais como complemento: o primeiro deixando em suspenso a narração, dando a entender que ela continua (eis os versos que preenchem a primeira frase: “Sonhei que deu no jornal / Que São São Paulo estava / Coberta de água e sal”), o segundo completando de maneira asseverativa a descrição (“Pela mais branca das ondas / De um mar de Safira / Não era mentira / E nem carnaval”). Num plano mais geral, no entanto, será preciso admitir que essas duas primeiras frases revelam já um desenho ascendente (ambas começam em sol, a primeira termina uma sexta acima, a segunda, uma quarta, ambas percorrendo a tessitura sem realizar nenhum grande salto), que deixa no ar certa tensão.

Sensação que se acentua na terceira frase musical, que repete desenho bastante semelhante ao das anteriores, mas iniciando e terminando a ascensão gradual inicial cinco semitons acima, finalizando de maneira descendente mas ainda

assim numa nota acima da nota mais alta das frases anteriores. A repetição assegura o reconhecimento e certa continuidade do quadro, as elevações constantes deixam algo em suspenso que pede resolução, e a letra parece refletir exatamente isso: podemos nos assegurar de que não se trata de catástrofe, mas isso aumenta o mistério: “Também não era milagre / Desastre ecológico / Nem nada igual”.

A quarta frase musical continua o movimento para quebrar com ele: começa (um tom acima da frase anterior) com uma sequência semelhante, mas interrompe o movimento ascendente (ritmicamente o desenho é ainda o mesmo) na quinta nota, desce dois tons na seguinte (dó-sol sustenido, maior intervalo até então), sobe na seguinte três semitons (sol sustenido-si) para então iniciar um movimento decisivamente descendente, mais abrupto e extenso que os ascendentes anteriores (percorre-se um intervalo de nona passando por seis notas em um compasso) e finalizar, abandonando por ora as tercinas, oscilando as frequências de maneira bem mais decisiva que nas anteriores, mas num movimento que não deixa de sugerir diminuição, posto que os saltos para cima e para baixo vão ficando menores, com notas mais longas (do terceiro para o quarto compasso – a frase inteira possui cinco – temos um salto ascendente de sétima; o quarto compasso é preenchido por apenas duas notas, a anterior sendo sucedida por outra uma sexta abaixo, a nota que finaliza a frase – única desse quinto compasso – uma quarta acima da última). A descrição do movimento sugere um evidente quebrar da onda que desde o início parecia vir se acumulando, e a letra não deixa por menos: “E quando a onda baixou / A cidade ficou / Normal”. Nem tão “normal”, vejamos; se fica claro o desenho da onda se formando e se acumulando nas três primeiras frases para desabar na quarta, as notas que acompanham as palavras “ficou normal” saem do padrão de até então, “entrando no eixo” no que se refere ao abandono das tercinas (voz e palmas finalmente se encontrariam mais confortavelmente), saindo dele no que se refere aos grandes intervalos e alternância de direção: dissonância (literal na nota sol da sílaba “cou”, quarta do acorde de Dm7/11 e em destaque pela duração maior que as anteriores e pela breve pausa que a sucede) a demonstrar ou que nem tudo está normal, ou que o normal de São Paulo é um tanto esquisito, ou ambos.

Contudo, mesmo grandes, os intervalos vão diminuindo, como dissemos, o que também sugere uma acomodação, a maré voltando para formar uma nova onda que, de fato, vem: a melodia e a harmonia que vão do compasso 1 ao 12 são idênticas às que vão do 19 ao 30. As duas primeiras frases musicais, portanto, se repetem tal e qual, e o que dissemos sobre elas vale também agora: há uma descrição que assevera o ocorrido ao mesmo tempo em que acumula tensão, apenas a descrição agora recaindo no pós-onda (definitivamente, fora do normal): “Só que do chão vinha a calma / Da lama do mangue / Da alga e da estrela-do-mar / E a maresia acendia / Uma coisa alegria / Que a espuma da onda / Espalhou pelo ar”. A frase seguinte é também melodicamente praticamente igual à terceira, e o efeito é o mesmo, continuidade do quadro com aumento da tensão; a descrição segue, mas toca num ponto mais delicado, o próprio paulistano – e não apenas o ambiente – se vê irremediavelmente contaminado por certa “carioquice”: “Tamanho banho era um beijo / De cheiro e desejo / Em cada pessoa daquele lugar”. Como se nota, o texto dessa parte é seis sílabas poéticas mais longo que o que vimos acompanhar a terceira frase musical, e exatamente aí também a diferença musical entre elas: temos agora um compasso a mais, inserido no meio da frase – a anterior ocupava quatro compassos, esta cinco – que talvez fosse melhor descrito como um prolongamento do segundo (salvo a alteração do acorde – que contudo mantém a tônica – são idênticos, preenchidos por seis notas em tercinas na mesma altura de lá) por necessidade expressiva; não parece casual que ele se insira no momento em que o beijo de cheiro e desejo atinge *cada pessoa* do lugar: é muita gente para que se tenha que obedecer o limite auto imposto na primeira parte, típica “dissonância métrica” que Nestrovski constatou ser constante no repertório de Wisnik.

Algo semelhante ocorre na finalização da música. Os compassos 15 e 16 são idênticos musicalmente aos compassos 34 e 35: o que equivale a dizer que o mesmo desmoronamento da onda se repete tal e qual. No terceiro compasso, no entanto, apesar da nítida oscilação, as tercinas continuam e os intervalos são mínimos (semitom acima ou abaixo). Se por um lado o movimento soa como uma aproximação pontual do procedimento figurativo (as suaves idas e vindas imitando a instabilidade da fala e dando fluência ao texto), o desenho dos três compassos seguintes (a frase anterior

tinha apenas quatro, essa possui seis) sugerem que passávamos apenas pela acomodação da última onda antes que uma maior chegasse: há no quarto compasso um íngreme movimento descendente (uma sétima passando por quatro notas) e o início da subida que se efetivará nos dois compassos finais. O texto até aí é: “E nesse dia saiu na primeira edição / De todos os jornais do Brasil:”, também a letra, portanto, criando expectativa para o desfecho final. O quinto compasso da frase abandona novamente as tercinas e pela primeira vez se vê totalmente preenchido por duas mínimas em ascensão (mi-sol sustenido) que se conclui no último compasso numa longa semibreve em si, que condensa justamente o trocadilho do título: “São Paulo Rio”. A conclusão, portanto, agita a última onda e deixa-a em suspenso, num tonema ascendente cuja longa duração das notas sugere que pela frente poderia vir a maior de todas; antes que conclusão, a música termina numa espécie de interrogação, a acentuar o desajuste, levado à máxima potência pela enorme nota do fim, que, não bastasse o texto de duplo sentido, crava-se na dissonância plena: nona do acorde de lá menor; o que contraria não apenas o ouvido comum, mas ultrapassa internamente os limites estabelecidos ao longo da própria música (todas as frases descritas anteriormente terminavam em notas que estavam na tônica ou na terça do acorde que as acompanhava). Desse modo, a vontade do ajuste convive com a consciência do desajuste;³³ não se trata exatamente de uma oposição que se coloca *entre* a canção e a realidade, mas antes uma oposição entre desejo e realidade que a música incorpora *internamente*; o que nos parece menos uma (falta de) escolha pelo ponto de vista da tristeza paulistana a vislumbrar a felicidade carioca que um habitar em ambas (mesmo que inevitavelmente a partir de São Paulo), lugar que só existe de fato enquanto promessa, mas que, consciente disso, não o esconde: escancara-o em ondas (d)e dissonâncias.

³³ Neste ponto é pertinente citar a seguinte declaração dada por Wisnik (in: O ESTADO, 2001) quando perguntado a respeito dessa canção: “[...] é uma coisa contra o bairrismo, contra uma atitude meio paulista. Existe algo em São Paulo que alimenta o desprezo pelo Brasil. Acima de São Paulo você tem regiões que estão plugadas no inconsciente do Brasil, algo colonial que, para o bem e para o mal, e é o que se tem como idéia da nação brasileira. Em São Paulo existe gente que se sente como se a cidade estivesse livre disso, desprezando aquilo que o Brasil tem. Como se esse modo de ser brasileiro fosse visto como atraso pelo paulista. Minha música é contra essa atitude. Ela propõe uma leitura de SP sem perder o que possa receber do Brasil.”

REFERÊNCIAS

- ALVES JR., Dirceu. O músico das letras. *Isto é Gente*, n. 223. São Paulo, 10 nov. 2003. Disponível em: <https://www.terra.com.br/istoegente/223/reportagens/ze_miguel_wisnik.htm>. Acesso em: 22 ago. 2018.
- ARAÚJO, Luciana. Mergulho interior. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, p. 1. São Paulo, 09 ago. 2015. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em: mai. 2018.
- BASTOS, Manoel Dourado. *Notas de testemunho e recalque: uma experiência musical dos traumas sociais brasileiros em Chico Buarque e Paulinho da Viola (de meados da década de 1960 a meados da década de 1970)*. Tese (doutorado em História e Sociedade) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2009.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. Vol. 1. São Paulo: Globo, 1998.
- CALADO, Carlos. Primeiro disco de Wisnik sai em novembro. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, p. 4. São Paulo, 01 set. 1992. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em: abr. 2018.
- _____. Wisnik faz show para atravessar o cinturão de meteoritos da realidade. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, p. 1. São Paulo, 6 out. 1990. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em: abr. 2018.
- _____. Wisnik intriga com a poesia da canção. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, p. 1. São Paulo, 29 mai. 1993. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em: abr. 2018.
- DIAS, Mauro. Jogos de ida-e-volta. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, p. 14. São Paulo, 06 set. 2003. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em: ago. 2018.
- DINIZ, Júlio Cesar Valadão. Nem bossa nem fossa – os estudos de música popular em perspectiva. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik; SIMONI, Mariana (orgs.). *Literatura e artes na crítica contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio, 2016, p. 149-158.
- FOLHA de São Paulo. Um encontro com Caetano Veloso, hoje, na Folha. Ilustrada, p. 1. São Paulo, 16 jun. 1981. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em: abr. 2018.
- GARCIA, Lauro Lisboa. Wisnik estreia em disco com suas canções sutis. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, p. 06. São Paulo, 29 mai. 1993. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em: ago. 2018.
- GONÇALVES, Marcos Augusto. A bandeira do político e a fome do poeta. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, p. 10. São Paulo, 18 mar. 1987. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em: abr. 2018.
- JAFFE, Noemi. José Miguel Wisnik. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *Música popular brasileira hoje*. 2 ed. São Paulo: Publifolha, 2002. p.147-149.
- MAMMÌ, Lorenzo. *A fugitiva: ensaios sobre música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- MESQUITA, Diogo. Música necessária. *Revista Brasileiros*. São Paulo, 11 out. 2011. Disponível em: <<http://digitalnetworkbrasileiros.com.br/revista-brasileiros/musica-necessaria/>>. Acesso em: jul. 2018.
- NESTROVSKI, Arthur. A dor e a cura. In: WISNIK, José Miguel. *Livro de partituras*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004, p. 7-18.
- O ESTADO de São Paulo. Wisnik faz canções para “abrasileirar” São Paulo. São Paulo, 07 jun. 2001. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,wisnik-faz-cancoes-para-abrasileirar-sao-paulo,20010607p5657>>. Acesso em: jul. 2018.

OLIVEIRA, Daniel. “A ligação entre música e literatura é forte”, diz Wisnik. *A Tarde*. Salvador, 15 mar. 2016. Disponível em <<http://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1754461-a-ligacao-entre-musica-e-literatura-e-forte-diz-wisnik-premium>>. Acesso em: abr. 2018.

SANCHES, Pedro Alexandre. Álbum é tratado de pequenas belezas. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, p.4. São Paulo, 30 out. 2000. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em: mai. 2018.

_____. Brasil e paternidade se esparramam pelo novo álbum. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, p.2. São Paulo, 08 set. 2003. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em: mai. 2018.

VELOSO, Caetano. A ponte Bahia-São Paulo está de pé. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, p. 4. São Paulo, 29 mai. 1993. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em: abr. 2018.

WISNIK, José Miguel. Caetano Veloso por José Miguel Wisnik. In: VELOSO, Caetano. *Songbook*. Vol. 2. Idealizado, produzido e editado por Almir Chediak. São Paulo: Irmãos Vitale, 2011.

_____. *Indivisível*. São Paulo: Circus, 2011. 2 CDs.

_____. *José Miguel Wisnik*. São Paulo: Camerati, 1993. 1 CD.

_____. *Livro de partituras*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004a.

_____. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Pérolas aos poucos*. São Paulo: Maianga, 2003. 1 CD.

_____. Sábia tristeza. *Folha de São Paulo*, Jornal de Resenhas, p. 3. São Paulo, 10 mar. 2001b. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em: abr. 2018.

_____. *São Paulo Rio*. São Paulo: Maianga, 2000. 1 CD.

_____. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004b.

_____. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

YASSUDA, Saulo. Dividido, Wisnik lança “Indivisível”. *Folha de São Paulo*, Revista São Paulo, p. 58. São Paulo, 17 jul. 2011. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em: jun. 2018.

**AMBIVALÊNCIA DO CONCEITO DE HIBRIDISMO NA CANÇÃO LATINO-AMERICANA:
a cultura contemporânea entre paradigmas de aderência e ruptura**

João Vicente Ribas

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Doutorando em Comunicação
pampurbana@gmail.com

Resumo: o hibridismo enquanto conceito ambivalente possibilita leituras de manifestações culturais contemporâneas que não se esgotam na positividade do encontro estético. Esgarçando suas possibilidades e propondo duas variações que funcionam como categorias de análise, pode-se compreender canções latino-americanas no contexto de globalização, entre a aderência e a ruptura. Para isto, propõe-se superar antinomias como a de pastiche e vanguarda, ou tradição e modernidade. Considerando experiências da música popular latino-americana frente aos processos globais atuais, abarca-se tanto o sincretismo e a mestiçagem, enquanto processos de criação, quanto a perspectiva comunicacional da redundância e da aderência às linguagens e referenciais correntes. Afinal, boa parte da cultura contemporânea e das canções latino-americanas são constituídas nesta ambivalência de forma indissociável.

Palavras-chave: canção; hibridismo; diversidade; música popular; América Latina.

Abstract: hybridity as an ambivalent concept enables contemporary cultural manifestations readings that goes beyond the positivity of the aesthetic encounter. By expending its possibilities and suggesting two variations that function as categories of analysis, it is possible to comprehend Latin American songs in the context of globalization, between adhesion and rupture. For this purpose, it is suggested to overcome antinomies such as kitsch and vanguard, or tradition and modernity. Considering Latin American popular music experiences facing current global processes, we understand syncretism and mestizaje as creative processes, as well as we discuss the communicational perspective of both redundancy and adherence to current languages and references. After all, many of contemporary culture and Latin American songs are inseparably built in this ambivalence.

Keywords: song; hybridity; diversity; popular music; Latin America.

Introdução

Caso emblemático e controverso ocorreu em 2005 envolvendo um cancionista latino-americano e a chamada indústria cultural em sua mais exemplar expressão, o prêmio Oscar do cinema estadunidense. O uruguaio Jorge Drexler ganhava o primeiro troféu na história para uma canção em língua espanhola, por *Al Otro Lado Del Rio*, composta para a trilha do filme *Diários de Motocicleta* (Walter Salles, 2004). Ao subir no palco para agradecer o prêmio mais badalado do cinema, Drexler não falou, apenas

cantou à capela a composição laureada, em protesto por ter sido substituído na performance protocolar da cerimônia pelo ator espanhol Antonio Banderas. No âmbito político, pode-se observar que naquela premiação a indústria abria-se de forma inédita à diversidade cultural, incluindo *hispanohablantes*. Mas, ao mesmo tempo, excluía do roteiro do programa de televisão – que é a cerimônia de entrega, um latino-americano desconhecido. Colocava em seu lugar um *habitué* das grandes telas. Na esfera estética, a performance de Banderas, ao lado do guitarrista mexicano Carlos Santana, outro hispano consagrado no estrelato ocidental, quando comparada à performance de Drexler na gravação da canção tema do filme, evidenciava uma disparidade significativa. Em ambas havia mistura de gêneros, de culturas, mas eram de ordem completamente distintas. Na performance de Banderas e Santana no Oscar sobrepuseram-se clichês de latinidade e da música popular internacional, em uma colagem de cultura rock, flamenca e romântica³⁴. Ignoraram a versão original intimista da canção, que amalgamava sutilmente a tradição da zamba com texturas acústicas e eletrônicas, para acompanhar uma letra que reflete sobre perseverança, na trilha de um filme sobre o revolucionário latino-americano Che Guevara.

Esta controvérsia evidencia de forma ilustrativa a tensão fundamental da música popular/pop, entre a aderência aos elementos correntes na cultura midiática contemporânea e a ruptura instável (SILVEIRA, 2013). Também mostra que nos encontros entre gêneros e sonoridades musicais, podem ocorrer dois tipos de hibridismo, dependendo das escolhas feitas na produção.

Por um lado, podem ser “criações artísticas, lentas e divergentes”, que “às vezes representam em seus discursos e procedimentos as contradições não-resolvidas das políticas globais, as peripécias da desigualdade e a necessidade dos marginalizados de interromper os fluxos totalizadores (CANCLINI, 2003, p. 188). Esse tipo de processo híbrido representa o pensamento de Néstor García Canclini, que desenvolveu o conceito para compreender as transformações da modernidade na cultura latino-americana. No entanto, o autor não teria considerado, o outro lado do vetor de insurgência, o dos concomitantes momentos de aderência e reorganização dos

³⁴ A performance de 2005 na premiação do Oscar está disponível em vídeo no YouTube (2010).

elementos que constituem a hegemonia da cultura globalizada no âmago das expressões artísticas localizadas e espalhadas pela América Latina.

Neste artigo propõe-se justamente sistematizar estes dois vetores de produção cultural, sob o entendimento dos processos híbridos, considerando ainda termos análogos, tais como mestiçagem e sincretismo. O objetivo é apontar ferramentas para uma metodologia de análise da canção latino-americana, a qual considere a ambivalência das misturas no contexto de globalização³⁵, com duas categorias, baseadas na variação entre os paradigmas de aderência e ruptura.

Críticas e definições do conceito de hibridismo

O termo hibridismo segue sendo acionado no século XXI para explicar a cultura. Desde que utilizado por naturalistas, incluindo Charles Darwin (2009 [1859]), para designar novas espécies geradas a partir do cruzamento de outras, a palavra assumiu diversos sentidos além das ciências naturais e foi amplamente aplicado para designar encontros de diferentes culturas, fossem relacionadas ao período colonial ou moderno. Teme-se que nas ciências sociais sua potência como conceito esteja em vias de vulgarização e esvaziamento de sentido, considerando as mudanças acarretadas pela globalização, conforme diversas críticas (JAMESON, 2001; DRAPER, 2008). Porém, em vez de abandoná-lo, propomos aqui problematizá-lo. Acreditamos em sua potência para compreender os movimentos de produção e consumo no contexto de globalização, tanto de concentração, ligados a mercado e nacionalidades, quanto as articulações supranacionais em respeito às diferenças (ABDALA JUNIOR, 2004).

No Brasil, o encontro entre culturas foi amplamente interpretado por meio da

³⁵ A globalização, para diversos autores, seria um processo iniciado no século XVI com as grandes navegações europeias que geraram o mundo colonial (CANCLINI, 2003). Outros divergem datando o início no século XX, quando inovações tecnológicas e comunicacionais proporcionaram a articulação dos mercados em escala mundial. Diante desta divergência, Canclini prefere conceituar com termos diferentes estes processos de distintos tempos históricos. O primeiro, do período colonial, refere-se à *internacionalização*, quando de fato houve transações mercantis internacionais, mas a maior parte da produção e do consumo ocorria dentre as fronteiras nacionais. Apenas na primeira metade do século XX é que surgiriam as primeiras organizações e movimentos *transnacionais*, independentes de Estados ou populações definidas territorialmente. Mas a *globalização* propriamente, ocorreria posteriormente, a partir do crescimento e aceleração de redes econômicas e culturais que operam em escala mundial.

ideia de mestiçagem (FREYRE, 2003 [1933]), já com um sentido mais abrangente do que a “racializada” noção de miscigenação e que a evolucionista hibridez, que carrega uma negatividade oriunda do entendimento de esterilidade. Darwin (2009, p. 267) esmiuçou a constatação corrente no século XIX de que a terceira espécie gerada no cruzamento de seres vivos, a híbrida, não teria tanta capacidade de reprodução quanto as ditas puras. Para as interpretações brasilianistas, esta carga influenciaria na discriminação do mestiço como “ser inferior” (WISNIK, 2011, p. 37). Mas a partir do trabalho de Gilberto Freyre, a ideia de mestiçagem³⁶ consagrou um valor invertido, atrelando-se positivamente à cultura brasileira, com suas contradições e ambivalências, como produtora de uma civilização original.

Tomando como referência a concepção natural de hibridez, pode-se elencar duas formas de encontro. O filho entre o branco e a índia (mesmo que no histórico contexto de exploração e dominação) é o caboclo, o mestiço, o híbrido, enquanto materialização desse encontro. Mas poderíamos perguntar se esse casal, caso não tenha filhos, também seria adjetivado como um casal híbrido. No campo familiar e biológico acaba ficando clara esta que é uma diferença primordial entre duas formas de mistura, onde, *a priori*, apenas a que gera uma novidade, um terceiro elemento, poderia receber o adjetivo de híbrida.

No entanto, os campos da cultura e da música têm suas idiossincrasias. Pois no encontro entre um cantor de bolero e um guitarrista de rock, por exemplo, é possível concluir que o produto musical híbrido já está pressuposto no momento em que sobem juntos ao palco, sem que isso dependa da criação de algo diferente de suas linguagens musicais próprias. A partir disso, entende-se que se torna inócua a investida crítica de tentar apontar os elementos e transformações que indicariam o que seria realmente uma manifestação cultural híbrida, com a consequente discriminação de junções tidas como improdutivas. Compreende-se, outrossim, a relevância de cada um desses processos, assim como suas possíveis manifestações simultâneas.

³⁶ No pensamento afirmativo de Gilberto Freyre, o mestiço é aquele que, não estando nem aqui nem ali, acaba estabelecendo elos entre elementos diferentes e distantes. José Miguel Wisnik conclui que “essa espécie de flutuação híbrida da mestiçagem resulta em uma cultura com a capacidade de transitar” (2011, p. 37). No entanto, não deixa de observar as incongruências contidas no pensamento freyreano, pois a mestiçagem emerge em um ambiente escravagista.

O historiador inglês Peter Burke (2003) chama atenção para as desigualdades nos processos de hibridização, a exemplo da colonização portuguesa e espanhola no Brasil, que forçou índios e negros a adotarem (hibridizarem) o cristianismo, ao mesmo tempo em que ocorria o reverso, quando o colonizador começava a adotar costumes dos explorados. Considerando os autores dos estudos culturais, tais como Canclini, Burke observa que no clima global de hoje as fronteiras entre povos diluíram-se: “por mais que reajamos a ela, não conseguimos nos livrar da tendência global para a mistura e a hibridização” (2003, p. 2). Do ponto de vista histórico, o autor faz uma diferenciação entre dois principais entendimentos para o termo hibridismo, entre imitação e apropriação. O primeiro estaria mais para o que ele chama de “macaqueação” e o plágio; ligado ao termo empréstimo, surgido na Renascença, de conotação negativa; também condizente à expressão mais técnica de aculturação, que sugeria a subordinação de uma cultura, que assumia características de outra dominante. Em contraponto a estas noções, a segunda versão liga-se mais à antropofagia, transculturação e transferência, termos que consideram a reciprocidade. Mas há possibilidade de trocas iguais e desiguais, dependendo do contexto.

De acordo com Burke, a desigualdade nos encontros e trocas culturais leva alguns³⁷ a acreditar em um cenário futuro de homogeneização: “os críticos hostis temem a perda do sentimento de se pertencer a algum lugar, na verdade da própria perda de um lugar, substituído pela proliferação de não-lugares” (2003, p. 108). Mas o historiador acredita na tendência à síntese e à emergência de novas formas, em uma nova ordem cultural global emergente, que pode se diversificar, adaptando-se a diferentes ambientes locais.

O antropólogo Massimo Canevacci (2013) prefere a noção de sincretismo para articular na compreensão de uma cultura que “não é mais vista como algo unitário, que compacta e liga entre si indivíduos, sexos, grupos, classes, etnias, mas sim como algo muito mais plural, descentrado, fragmentado, conflitual” (CANEVACCI, 2013, p. 31). Para rearticulá-la na contemporaneidade, seria preciso reavaliar sua carga

³⁷ Fredric Jameson (2001, p. 25), por exemplo, rechaça a “visão otimista” de Néstor García Canclini, por celebrar a globalização por meio da hibridização, fornecendo munição para visões utópicas e inconsistentes do nosso tempo.

associada ao datado sincretismo religioso, espécie de pacificação implícita entre vencedores e vencidos. O mesmo tipo de problema atribui ao hibridismo. Mas no âmbito do sincretismo cultural, Canevacci remete-se ao histórico dos quilombos no Brasil – o não aceitar uma ordem impositiva e destrutiva. Essa experiência em produções sincréticas que atravessam as transformações da sociedade brasileira ao longo de sua história acaba sendo paradigmática na visão de Canevacci:

E o Brasil, país conhecido como terra dos contrastes e das antropofagias vanguardistas, se tornou uma performance pública do que o futuro poderá reservar aos países que não queiram fechar as fronteiras. Através de tal “laboratório” extraordinário *in progress* é possível perceber a passagem dos sincretismos religiosos aos sincretismos culturais (2013, p. 35).

Canevacci prefere o termo sincretismo, mas utiliza hibridismo quase como sinônimo, e conclui que “o híbrido, de categoria cheia de preconceitos negativos, aqui tinha se realizado como algo que era reivindicado com orgulho” (2013, p. 37). Sua principal expressão é a antropofagia (na definição do antropólogo, um digerir de modo criativo o outro, e não um engolir indiferenciado ou indigesto).

Stuart Hall afirma que através dos hibridismos é que as novidades entram no mundo, mas isso não quer dizer que os elementos implicados na mistura estabelecem uma relação de igualdade uns com os outros. “Estes são sempre inscritos diferentemente pelas relações de poder” (HALL, 2009, p. 34). Desta forma, ocorreriam dois processos opostos na globalização:

1) forças dominantes de *homogeneização* cultural – Hall explica que “por causa de sua ascendência no mercado cultural e de seu domínio do capital, dos ‘fluxos’ cultural e tecnológico, a cultura ocidental, mais especificamente, a cultura americana, ameaça subjugar todas as que aparecem” (2009, p. 44).

2) disseminação da *diferença* cultural – Esses processos “têm a capacidade, em todo lugar, de subverter e ‘traduzir’, negociar e fazer com que se assimile o assalto cultural global sobre as culturas mais fracas” (HALL, 2009, p. 44).

Na linha de pensamento desse segundo processo, veremos que para Homi K. Bhabha (1998) o híbrido não se dá no binarismo que separa duas culturas em uma

fronteira, mas no espaço de passagem, onde ocorre a tradução e onde a novidade entra no mundo, no “entre-lugar”. Para Bhabha (1998, p. 29), “o espaço da intervenção que emerge nos interstícios culturais é que introduz a invenção criativa dentro da existência”. O teórico indiano reconhece que esse “espaço-cisão”, onde se constituem as condições discursivas da enunciação, é capaz de abrir o caminho à conceitualização de uma cultura, “baseada não no exotismo do multiculturalismo ou na diversidade de culturas, mas na inscrição e articulação do hibridismo” (1998, p. 69).

Conforme Ribeiro e Silva, “a visão de Stuart Hall com relação à hibridização cultural aproxima-se muito da conceitualização proposta por Homi K. Bhabha, especialmente por usar uma terminologia idêntica: a tradução cultural” (2015, p. 14). Enquanto Canclini vê na hibridização um processo multicultural e capaz de possibilitar o respeito, a valorização e a tolerância às diversidades culturais, para Hall e Bhabha este processo resulta do choque, do embate e, por isso, não traz consigo uma via constante de entendimento. Ou seja, “a visão do autor jamaicano e a do autor indiano não são tão 'elogiosas' em relação aos processos de mestiçagem, de mistura” (RIBEIRO; SILVA, 2015, p. 14).

Estas noções são esclarecedoras e permitem a articulação do conceito de hibridismo com a devida crítica. Na proposta teórico-metodológica aqui levada a cabo não se ignora nenhum dos dois diferentes processos híbridos. Trabalha-se com a noção de ambivalência.

Hibridismo: um conceito ambivalente

Consultando o texto clássico de Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas* (2000), percebe-se que o pesquisador argentino escreve sobre o início do processo de homogeneização das culturas autóctones da América, “muito antes do rádio e da televisão”. Teria sido nas operações etnocidas da conquista e da colonização, na cristianização violenta de grupos com religiões diversas durante a formação dos Estados nacionais, na escolarização monolíngue e na organização colonial moderna do espaço urbano. Em suas palavras, o termo hibridismo:

[...] abrange diversas mesclas interculturais – não apenas raciais, às quais costuma limitar-se o termo 'mestiçagem' – e porque permite incluir as formas modernas de hibridação melhor do que 'sincretismo', fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais (CANCLINI, 2000, p. 19).

Portanto, Canclini considera formalmente as relações desiguais sociais na formação de culturas híbridas. Mas talvez seja constantemente criticado porque, por exemplo, no campo estético não faz distinção entre uma variedade possível de produtos e expressões artísticas oriundas desses encontros, quer sejam harmoniosas ou resultantes de conflito. As escolhas implicadas na produção, podem ser de duas ordens: uma de ruptura, ou de “descolecionismo”, conforme Canclini compreende, e outra de reorganização dos elementos dentro de uma ordem estabelecida. Esta constatação apoia-se nas indagações de Fabrício Silveira:

Os processos de hibridização cultural são sempre processos de desorganização – são sempre *descolecções*? Não seriam também processos de *recombinação* de matrizes culturais opostas, ou costumeiramente opostas (como artesanato, cultura massiva e arte culta, por exemplo)? A lógica da *descolecção* não irá se tornar, noutro momento, uma recolocação, uma *re-colecção*, uma nova lógica colecionista, requalificada enquanto tal? Não seria mais apropriado pensarmos na reorganização de coleções, pensarmos em reorganizá-las, mais do que em refazê-las ou esvaziá-las, simplesmente – supondo-se a possibilidade de rastrear a invenção de novos critérios e novos posicionamentos num mesmo macrossistema cultural? (SILVEIRA, 2013, p. 35).

Talvez o próprio Canclini tenha se aproximado deste entendimento em outro texto, quando escreve sobre as reações à globalização. O teórico explica que não pensa que a opção central seja entre defender a identidade ou globalizar-se, mas sim de compreender como encarar a diferença e a desigualdade: “o que se costuma chamar de ‘globalização’ apresenta-se como um conjunto de processos de homogeneização e, ao mesmo tempo, de fragmentação articulada do mundo que *reordenam* as diferenças e as desigualdades sem suprimi-las” (2003, p. 44-45, grifo nosso). Assim, se Canclini considera tanto a desorganização quanto o reordenamento das diferenças, reforça nossa premissa teórica de ambivalência.

A mescla entre elementos aparentemente contraditórios, a linguagem moderna

e a insistente representação de características “primitivas” nacionais, teria conformado uma modernidade alternativa na América Latina. Ao invés da modernidade resultar na superação do primitivo, no continente, teria ocorrido a integração de ambos. Esta conclusão está no estudo de Florencia Garramuño (2007, p. 29) sobre o samba e o tango, como paradigmas de nacionalismo na música em meados do século XX. De acordo com a pesquisa, estes gêneros latino-americanos passaram por processos ambivalentes, entre a referência ao que seria primitivo e a modernidade, contando simultaneamente com a participação de governos populistas e com o reconhecimento internacional em suas construções como culturas nacionais. Assim, Garramuño conclui que o samba e o tango: “[...] não são simples reflexos de uma identidade previamente constituída, mas cristalizações de processos complexos de negociação de diferenças culturais” (2007, p. 38, tradução nossa)³⁸.

José Miguel Wisnik aponta um grande ciclo da cultura brasileira que envolve “a ideia modernista da inovação e da superação de fronteiras”, e inclui a mestiçagem de Gilberto Freyre e o tropicalismo: “ambos têm o desejo de fundir polos que estariam separados” (2011, p. 34). O tropicalismo teria sido o grande responsável por romper as diferenças entre erudito e popular, oral e escrito, vanguarda e massa, significando ainda a abertura da linguagem da canção para uma multiplicidade de códigos envolvidos, musicais e comportamentais. Para Wisnik, a tropicália problematizou os “entrechoques paródicos entre os dados mais modernos com os mais arcaicos do Brasil” (2011, p. 37). Em seu entendimento, diferente de miscigenação, o termo mestiçagem carrega o valor do hibridismo. A realização e comprovação deste processo se daria no futebol e na música popular brasileira. Nestas duas áreas, segundo Wisnik, o substrato histórico e atávico se reinventou de forma elíptica, artística e lúdica, dando a impressão de render as condições que as geraram, como se pairassem acima delas. “Render, aqui, significa submetê-las (a pobreza, o atraso, a situação periférica do país) levando-as a suas consequências máximas, e superando-as sem negá-las” (WISNIK, 2008, p. 404). O autor chama atenção que na atualidade esse dilema se intensifica, com a complexificação social do país e do mundo, que embaralha linhas que foram

³⁸ “no son simples reflejos de una identidad previamente constituída, sino cristalizaciones de complejos procesos de negociación de diferencias culturales” (GARRAMUÑO, 2007, p. 38).

mais claras, embora contraditórias entre si, como as que definiam o que é moderno e o que é tradicional. Liv Sovik observa que, compreendendo a tropicália, se pode entender o quadro político-cultural no qual surgem uma nova sensibilidade e uma nova estética. “A tropicália chama à reexaminação do que é o popular. Além disso, o povo é entendido como público consumidor, em lugar de fonte última de cultura e público-alvo de uma arte didática” (SOVIK, 1998, p. 63).

Segundo o antropólogo argentino Alejandro Grimson (2011, p. 15), na encruzilhada entre tradição e modernidade, as respostas e soluções relacionadas à identidade encontram-se na existência ou não de autonomia dos atores nas dinâmicas tensionadas que constituem o processo histórico, entre continuidades e transformações. E adverte:

Quando os dilemas surgem em termos de tradição *versus* modernidade, modernidade *versus* pós-modernidade, essência *versus* mestiçagem, ou qualquer uma das novas mercadorias intelectuais produzidas pela máquina de competição da inovação de ideias simplistas, a possibilidade dessa autonomia limita-se (GRIMSON, 2011, p. 15, tradução nossa)³⁹.

Assim, ideias potentes para explicar o contexto intercultural em que vivemos, a exemplo das noções de “invenção da tradição” e de “construção da identidade”, são banalizadas e se tornam insuficientes para dar conta de modos de percepção, significação e ação. Ainda que seja libertador constatar que identidades e tradições são algo construído e não fazem parte da natureza, também é preciso ter a visão ampla de que tudo na sociedade é construído. E se tradição, origem e pátria estão aí no mundo, são coisas importantes que nos interpelam, não podem ser somente desconstruídas ao ponto de serem excluídas das análises culturais (GRIMSON, 2011, p. 27).

Como alternativa teórica, Alejandro Grimson propõe a noção de *configuração cultural*, que “busca enfatizar tanto a heterogeneidade quanto o fato de que essa se encontra, em cada contexto, articulada de maneira específica” (2011, p. 28, tradução

³⁹ “Cuando las disyuntivas se plantean en términos de tradición versus modernidad, modernidad versus posmodernidad, esencia versus mestizaje, o cualquiera de las nuevas mercancías intelectuales producidas por la máquina de competencia de la innovación de ideas simplistas, la posibilidad de esa autonomía se clausura” (GRIMSON, 2011, p. 15).

nossa)⁴⁰. Esta heterogeneidade, conforme o tipo de articulação que ocorre, pode ser compreendida como diversidade. Renato Ortiz (2015) também propõe evitar a dicotomia fácil entre moderno/pós-moderno, tradição/modernidade, velho/novo, passado/presente. Acompanhando seu pensamento, saberemos que “esta lógica antitética e excludente percebe a história de forma linear, quando em um contexto de globalização diversas temporalidades se entrecruzam” (ORTIZ, 2015, p. 25). A partir deste entendimento, o local e o nacional não devem ser considerados como dimensões em vias de desaparecimento, mas como níveis que são redefinidos. No nosso entendimento, tais redefinições passam pelos hibridismos de formas variadas.

Partindo da premissa do idioma, enquanto universo irreduzível aos outros e que contém visões de mundo dos diferentes povos, a diversidade significaria riqueza. “O monolinguismo deixa de ser uma virtude para se tornar um pesadelo, e o mito de Babel é reinterpretado de modo positivo” (ORTIZ, 2015, p. 28). Assim, ocorre a necessidade de se pensar novas categorias para compreender este novo contexto. Pluralismo e diversidade seriam categorias apropriadas. Para isto, faz-se necessária a distinção entre os termos. “O pluralismo [...] pressupõe que toda diferença pode e deve ser harmonizada dentro de um *continuum*” (ORTIZ, 2015, p. 32). Assim, o pluralismo é “hierarquizado”, organiza as diferenças segundo relações de força. O pluralismo está para o hibridismo *aderente*, assim como a diversidade está para o hibridismo *generativo*, conforme colocaremos a seguir.

Homi Bhabha (1998, p. 19) define a atualidade como “momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão”.

Os termos do embate cultural, seja através de antagonismo ou afiliação, são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como reflexo de traços culturais ou étnicos *preestabelecidos*, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica (BHABHA, 1998, p. 21).

⁴⁰ “busca enfatizar tanto la heterogeneidad como el hecho de que ésta se encuentra, en cada contexto, articulada de un modo específico” (GRIMSON, 2011, p. 28).

Assim a diferença cultural não pode ser compreendida como produção de identidades minoritárias, pois isso segue uma lógica binária, com a do negro/branco, ou estrangeiro/nativo. Para Bhabha, é na “passagem intersticial entre identificações fixas” que se abre a possibilidade do hibridismo cultural que por sua vez “acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta” (1998, p. 22).

Stuart Hall corrobora com este entendimento sobre a diferença. Analisando as configurações sincretizadas de identidade cultural caribenha, o autor conclui que se trata de “uma diferença que não funciona através de binarismos, fronteiras veladas que não separam finalmente, mas também *places de passage*, e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim” (HALL, 2009, p. 33).

O hibridismo na canção latino-americana

Para compreender mais a fundo estes processos, que envolvem tradições e folclores na produção contemporânea da canção, recorreremos ao artigo de Juan Pablo González (2011) sobre *posfolklore*. Para o pesquisador, em um contexto de globalização, em que há um alto consumo de músicas estrangeiras nos países latinos, “os fenômenos de mescla e hibridização têm estado na ordem do dia, produzindo conflitos entre a construção de identidades hegemônicas e subalternas” (2011, p. 937, tradução nossa)⁴¹. Para abordar estes processos, González problematiza o conceito de *raiz folclórica*, amplamente usado nos anos 1970 para definir as misturas estéticas no Chile. O termo remete ao modernismo, quando manifestações rurais, da tradição oral, são apresentadas em um contexto urbano de desenvolvimento tecnológico e são definidas como folclore. A indústria musical absorveu parte destas produções, criando estrelas do folclore e quartetos vocais. Tais expressões artísticas criaram tensão com a ideia de purismo folclorista, defendido pelo estado-nação. Assim, passou-se a diferenciar três tipos de folclore: o histórico (resgatado), o tradicional (vigente) e o

⁴¹ “los fenómenos de mezcla e hibridación han estado a la orden del día, produciendo pugnas entre la construcción hegemónica y subalterna de identidades” (GONZÁLEZ, 2011, p. 937).

moderno (de autor). Os dois primeiros seriam protegidos e estimulados pelo Estado, já o moderno seria o mais desenvolvido pela indústria musical, gerando novas tendências, como a *nueva canción*, na qual o folclore adquiriu um sentido crítico (GONZÁLEZ, 2011, p. 939).

Outra característica da canção chilena de autor estava na diversificação e no uso criativo de raízes folclóricas latino-americanas, possibilitando encontros, cruzamentos e hibridações, o que era enfatizado no trabalho estético. Com o regime militar nos anos 1970, o termo raiz folclórica irá se tornar um conceito estratégico “para proteger e legitimar o campo da canção de autor baseada livremente em um folclore de distinta procedência” (GONZÁLEZ, 2011, p. 941, tradução nossa)⁴². Isto em um contexto adverso de contestação da autenticidade, manifestado pelo purismo folclorista e nacionalista da época.

Para aprofundarmos esta polaridade moderno/tradicional, é importante compreender que “nela o tempo é um fator decisivo: o moderno é posterior e superior ao momento que o antecede” (ORTIZ, 2015, p. 73). Assim, um implica na anulação do outro. Na arte, a discussão das vanguardas⁴³ repousa neste fundamento. Por outro lado, o início de uma “era de massas” seria a prova incontestada da modernização em curso, que promoveria uma homogeneidade de costumes. Mas entendemos que há modernidades múltiplas e diferentes formas de articulação com as tradições. Ou seja, a tradição não se restringe mais à ideia de tempo, como eram vistas pelos folcloristas do século XIX, como sobrevivências. Nesta visão, prevalecia como folclore e tradição o que teria sido menos alterado pela educação e participado menos do progresso. Do ponto de vista político, Ortiz (2015) observa que também foram características do século XIX as noções de progressista e conservador. Tradição associava-se a tradicionalismo, significando uma ideologia política que evita ruptura e preserva os valores morais e religiosos. Servia nos países periféricos de obstáculo à construção da modernidade.

Comentando os paradigmas espaço-temporais dialéticos na cultura brasileira,

⁴² “para proteger y legitimar el campo de la canción de autor basada libremente en un folclore de distinta procedencia” (GONZÁLEZ, 2011, p. 941).

⁴³ O termo vanguarda passou a ser utilizado na arte no século XIX, para denominar ideias estéticas que se contrapunham à tradição e proclamavam novas formas de expressão. Desde então, impregnou-se de conotações políticas e controvérsias (BOAVENTURA, 1985, p. 9).

Jack A. Draper (2008, p. 167) afirma que renovação e conservação são as duas abordagens hermenêuticas fundamentais da produção artística no Brasil. Com elas, pode-se evitar o que ele considera “simplificações do hibridismo”, tributárias das ideias de mestiçagem de Gilberto Freyre, que transpostas para a arte tornam-se problemáticas. Com o exemplo do cantor e compositor nordestino Luiz Gonzaga, Draper argumenta que há representações de coletividades presentes no paradigma de conservação, que acionam sentidos políticos de reivindicação por igualdade. Desta forma, não só iniciativas artísticas de renovação terão sentido político de ruptura do *status quo* e defesa de culturas particulares. “Os conservadores, por sua vez, como Gonzaga, trabalham dentro dessas estruturas identitárias para acomodar pontos de vista culturais subalternos a uma sociedade em rápida transformação e, assim, atualizar as epistemologias dos grupos marginalizados” (DRAPER, 2008, p. 179, tradução nossa)⁴⁴. Observa-se neste caso o vetor de aderência, articulado à tradição.

Já de acordo com o vetor de ruptura, Herom Vargas observa um complexo e radical processo de misturas, a partir das transformações dos meios de reprodução e de comunicação, o que faz a canção mesclada e sobreposta por elementos arcaicos e modernos, nacionais e estrangeiros. Vargas argumenta que apesar da suposta standardização dos processos de mercantilização da música, “a dinâmica da canção popular sempre foi a da incorporação de elementos externos e da experimentação em novos formatos e instrumentações” (2007, p. 63). Apoiando-se no pensamento de Canclini, também atribui aos produtos híbridos as ideias de fratura, deslocamento e transitividade. Pois, o hibridismo romperia estabilidades teóricas, padrões e unicidades semânticas, proporcionando novas alternativas, novas combinações. Para o pesquisador, ainda que a mestiçagem e a hibridização tenham começado no período colonial, estes processos seguiram primando pela típica dinâmica de mesclas e incorporações, atualizando músicas tradicionais no atual estágio da globalização, e cita o tropicalismo como exemplo.

É justamente essa “atualização”, ou “recriação”, das tradições, aceleradas pelas

⁴⁴ “The conservers, for their part, like Gonzaga work within those identitarian structures to accommodate subaltern cultural standpoints to a rapidly changing society, and thus to update the epistemologies of marginalized groups” (DRAPER, 2008, p. 179).

tecnologias, conforme escreve Herom Vargas (2007), que se quer aqui problematizar, partindo do pressuposto de que há diferentes produtos. Pois acreditamos que na modernidade, quando da criação de novos gêneros latino-americanos mestiços, tais como o tango e o samba, houve claramente a elaboração a longo prazo de um terceiro elemento híbrido. Agora, nas atuais expressões musicais midiáticas, rápidas, em muitos momentos essa hibridização não se dá de forma a gerar algo novo, mas como uma adesão a formas e estereótipos existentes, apenas colados e não tão elaborados esteticamente.

Neste contexto atual, Gonzáles observa uma terceira geração de cantautores, que emerge no Chile a partir dos anos 1990, em que as raízes não precisam de um território, pois são “hidroponicamente nutridas” por um folclore universal midiático. “As raízes passam a ser uma opção pessoal, mais do que coletiva, gerando redes sociais de opções pessoais, que encontram na música sua manifestação mais efetiva para tecer a comunidade a partir da margem e da divergência (GONZÁLEZ, 2011, p. 942, tradução nossa)⁴⁵. Esta raiz “hidropônica” faz parte de uma sensibilidade globalizada, que de acordo com González alimenta uma atitude que permite a expansão das possíveis raízes tanto no espaço como no tempo.

Recursos para a análise da canção

Após considerações teóricas, passamos a uma definição ambivalente do conceito, categorizando os processos de hibridismo *aderente* e *generativo*, que derivam dos paradigmas de cooptação e resistência, conforme Fabrício Silveira (2013, p. 17). De acordo com o autor, a oposição entre as motivações artísticas e comerciais ressalta uma tensão fundamental na música popular/pop, que, no entanto, não podem ser compreendidos como polos separados. São fluidos, relacionais, misturam-se e servem como vetores de orientação, para reconhecer tipos de produção e escuta. “Movemo-nos em um universo de rupturas instáveis” (SILVEIRA, 2013, p. 18), entre as

⁴⁵ “Ahora sus raíces no necesitarán de un territorio donde enraizar, más bien se nutren hidropónicamente de un folclore universal mediatizado. Con esta tercera generación de cantautores, las raíces comienzan a ser una opción personal más que colectiva, generándose redes sociales de opciones personales, que encuentran en la música su manifestación más efectiva para tejer comunidad desde el margen y la divergencia” (GONZÁLEZ, 2011, p. 942).

noções de *mainstream* e *underground*, que dinamizam, com repetição e inovação, o mercado da música popular massiva enquanto tensão fundadora. “Nela, queremos entrar e sair. Entrar e sair” (SILVEIRA, 2013, p. 26).

Para articular estes dois vetores, busca-se inspiração⁴⁶ no quadro técnico de Paulo Rios Filho (2010), que engloba diferentes estratégias e procedimentos de hibridação cultural na experiência da composição de música contemporânea de concerto. O musicólogo justifica que é necessário um novo paradigma na área da música para tratar de diálogos interculturais, dada a ambivalência do tema. Refuta abordagens celebratórias das questões de mistura e fusão entre linhas e culturas, conforme já abordamos, por “carregar o perigo da simploriedade e da negligência com relação às contradições” (RIOS FILHO, 2010, p. 29). Então, indaga “qual a vantagem de se utilizar um termo tão repleto de equivocidade?” (2010, p. 30). Porque acredita ser profícuo evidenciar suas contradições e pluralidades. Assim, propõe um quadro tipológico de estratégias e procedimentos de hibridação para a composição de música contemporânea. Parte da premissa de “pensar em hibridação cultural como um papel ativo, através do qual se engaja, e não somente um acontecimento natural, inerente às situações diaspóricas e da globalização” (2010, p. 43). Assim, seu quadro elenca quatro tipos de estratégias e 15 procedimentos com os quais o compositor trabalha para criar em cima de combinações de práticas músico-sócio-culturais. Nos eixos estratégicos de “empréstimo, apropriação e sincretismo”, os procedimentos são mais superficiais, tais como representação ilustrativa, citação e combinação de instrumentos de diferentes culturas, enquanto na estratégia de “plasmação de materiais, estruturas e princípios”, ocorre a construção de novas estruturas, por derivação, síntese ou indução (RIOS FILHO, 2010, p. 44). São respectivamente dois grandes grupos contidos neste quadro, que sintetizamos em duas categorias, a fim de pensar nos processos culturais e comunicacionais de produção da canção.

A variação de hibridismo aventada aqui se divide nas seguintes categorias, ou tipologias ideais, colocadas em uma sistematização que também abre outras possibilidades futuras de abordagem:

⁴⁶ Outra inspiração a que devemos crédito é o trabalho de Ana Luisa Fridman (2011), sobre os tipos de improvisação em contextos multiculturais e híbridos: entre o modo interpretativo e o criativo.

a) hibridismo *aderente* – comunica e identifica valendo-se de significados conhecidos, do estereótipo, do kitsch, do pastiche, da persuasão. Ênfase na coletividade. Reprodução, imitação, repetição, técnica.

b) hibridismo *generativo* – comunica e identifica por meio de significados novos, da ruptura, do estranho, da antropofagia, do exclusivo. Ênfase na individualidade. Invenção, apropriação, inovação, poética.

As duas categorias de hibridismo que se propõem aqui derivam de linhas de pensamento sobre a cultura contemporânea e brasileira que tendem a ser consideradas opostas ou divergentes. O hibridismo *generativo* é tributário da problematização das ideias de mestiçagem e vanguarda. Já o hibridismo *aderente* resulta das considerações que identificam na globalização processos de homogeneização, mas que podem ser vistos por outra perspectiva, integrando os processos criativos.

Considerações finais

Fredric Jameson (2006) escreve sobre novos aspectos formais da cultura com uma nova ordem social, ora chamada pós-moderna, na qual o modo principal de produção, enquanto prática característica e eminente, é o pastiche. O pastiche, assim como a paródia, envolve a imitação (mímica) de outros estilos estocados no “museu do imaginário”, aproveitando o poder comunicativo deles enquanto linguagem compartilhada. Decorre disso a “morte do sujeito”, pois em um mundo onde a inovação estilística não é mais possível, resta “imitar estilos mortos”, o pastiche, que por isso carrega um caráter nostálgico: “parecemos condenados a buscar o passado histórico através de nossas próprias imagens pop e estereótipos” (JAMESON, 2006, p. 30).

Refutando esta visão pessimista, nós latino-americanos, com a experiência da tropicália e da *nueva canción*, por exemplo, podemos inverter a constatação de Jameson. Pois em nosso caso, a música popular, entranhada na cultura de consumo, teria sido capaz de subverter a lógica da repetição estética e contestar o status político

vigente, em produções híbridas que representam ao mesmo tempo rompimento e adesão aos processos globais.

A pergunta sobre o que é ser latino-americano está mudando no início do século XXI. A globalização é multivalente. Enquanto abrem-se fronteiras, há novas formas de discriminação social e cultural. Novos e velhos processos se entrecruzam. Neste contexto, Canclini nota que “o latino-americano anda solto, transborda seu território, flutuando em rotas dispersas” (2014, p. 20, tradução nossa)⁴⁷.

A construção atual do latino-americano passa pela heterogeneidade e pela articulação. Pois a latinidade sempre foi uma construção híbrida (CANCLINI, 2014, p. 50), na qual confluíram contribuições de europeus, indígenas nativos e africanos. Essas fusões se ampliam agora com as relações com o mundo anglo-saxão, com todas as implicações econômicas e políticas disto. É possível reconhecer que as culturas latinas proporcionam novos repertórios e outros estilos narrativos, como as telenovelas e o melodrama, diversificando as ofertas da cultura massiva internacionalizada. Podemos acrescentar nesse repertório a canção de autor, produzida por aqueles que viajam, se associam com amigos de outros países, compõem canções juntos e circulam por todas as partes. Assim, a identidade latino-americana vai se configurando de forma heterogênea em pedaços compostos, inclusive fora do território da região.

Com um modelo de análise ambivalente de processos híbridos na canção, acredita-se dar conta de forma mais consistente de processos de identidade, diversidade e produção. Há um vetor ideal da repetição, da aderência, e outro da inventividade, da ruptura. Porém, conforme já foi observado, não se pretende reproduzir um binarismo que dividiria as expressões musicais conforme a idealização de vanguarda e a depreciação de pastiche, por exemplo. Pois não há purismo nas produções musicais, tampouco fidelidade a um modo único de elaboração. Portanto, propôs-se um modelo de análise de produções, compreendidas a partir do conceito de hibridismo, em que os vetores de adesão e inventividade variam em uma mesma trajetória artística e até mesmo na estrutura de uma mesma canção.

⁴⁷ “lo latinoamericano anda suelto, desborda su territorio, va a la deriva em rutas dispersas” (CANCLINI, 2014, p. 20).

Nas ambivalências e contradições da globalização, não há um único modo de produzir às margens. Não se trata de uma simples oposição. “Há no futuro muitas mais oportunidades do que a opção entre McDonald's e Macondo” (CANCLINI, 2003, p. 47).

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin (org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: USP, 2000.

CANCLINI, Néstor García. *Latinoamericanos buscando un lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós, 2014.

DARWIN, Charles. *A origem das espécies e a seleção natural*. São Paulo: Madras, 2009 [1859].

DRAPER, Jack A. Renovation and conservation in brazilian literature and music. *Journal of Latin American Cultural Studies*. v. 17, n. 2, ago. 2008. p. 167-184.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2003.

FRIDMAN, Ana Luisa. A prática da improvisação em ambientes híbridos e multiculturais: propostas para a formação do músico. *Revista música em perspectiva*. v. 4 n.1, mar. 2011. p. 63-77.

GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. Posfolklore: raíces y globalización en la música popular chilena. *Revista Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, v. 187-751, set./out. 2011. p. 937-946.

GRIMSON, Alejandro. *Los límites de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ed. Ática, 1996.

JAMESON, Fredric. Notas sobre a globalização como questão filosófica. In: PRADO, J L A; SOVIK, L. (Org.) *Lugar global e lugar nenhum: ensaios sobre democracia e globalização*. São Paulo, Hacker Editores, 2001. p. 11-39.

ORTIZ, Renato. *Universalismo e diversidade: contradições da modernidade-mundo*. São Paulo: Boitempo, 2015.

RIBEIRO, R R R; SILVA, A L. Comunicando diferenças: os processos de hibridização a partir da leitura de la différence nos Estudos Culturais. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós*, Brasília, v.18, n.1, jan./abr. 2015.

RIOS FILHO, Paulo. A hibridação cultural como horizonte metodológico na criação de música contemporânea. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*. Pelotas, nº3, 2010. p. 27-57.

SALLES, Walter. *Diários de Motocicleta*. [Filme-vídeo]. Produção FilmFour; BD Cine; Wildwood Enterprises Inc, 2004. 126 min. Color. Son.

SILVEIRA, Fabrício. *Rupturas instáveis: entrar e sair da música pop*. Porto Alegre: Libretos, 2013.

SOVIK, Liv. *Ponha seu capacete: uma viagem à tropicália pós-moderna*. Revista da Bahia (FUNCEB), nº26, maio1998, p. 60-67.

VARGAS, Herom. O hibridismo e a mestiçagem como instrumentos para o estudo da canção na América Latina. In.: VALENTE, Heloísa A D. *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera, 2007.

WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. Considerações sobre os quatro Gilbertos: uma proposta aparentemente despropositada. In: VALENTE, H A D; SANTHIAGO, R (Org.). *O Brasil dos Gilbertos: notas sobre o pensamento (musical) brasileiro*. São Paulo: Letra e Voz, 2011. p. 33-42.

YOUTUBE. *Carlos Santana Academy awards*. Publicado em 15 mar. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LCOROEFvfY>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

RASURAS NO FANDOM EM #ANITTAISOVERPARTY:**proposta para uma sistematização dos afetos na ruptura de coerência expressiva da cantora no Twitter****Jonas Pilz**

Universidade Federal Fluminense

Doutorando em Comunicação

jonaspilz@gmail.com

Resumo: o artigo propõe, a partir do entendimento da hashtag #AnittalsOverParty como uma ruptura de coerência expressiva na carreira da cantora, a sistematização dos discursos que indicam rasuras nos afetos da relação de fãs com a cantora. Assim, além do descontentamento com atitudes pontuais de Anitta, identifica-se profunda decepção com sua resposta diante de cobranças por manifestações político-sociais, catalisadora de uma espécie de ativismo de fãs contra a artista. Para tanto, utiliza-se inscrições na proposta metodológica Análise de Construção de Sentidos em Redes Digitais, onde vislumbra-se as disputas e negociações dos gostos e afetos do fandom da cantora – onde emergem rasuras entendidas como perenes e efêmeras.

Palavras-chave: Anitta; ruptura de coerência expressiva; rasura; ativismo de fãs; Twitter.

Abstract: the paper proposes a systemic categorization of speeches that imply splotches on the relations between fans with the singer Anitta, through the proposal of #AnittalsOverParty as a phenomenon of expressive coherence rupture. More than disapproval of some of her recent personal behaviors, they suggest a deep disappointment with her responses after being confronted by the fandom for socialpolitical statement – which leads to a kind of reverse fan activism. The methodological approaches are based on the Creation of Meaning in Digital Networks Analysis from which emerges the disputes and negotiations of taste and affections of the fandom and the splotches understood the perennial and provisional.

Keywords: Anitta; expressive coherence rupture; splotch; fan activism; Twitter.

Introdução

Em março de 2018, a cantora Anitta, cuja carreira pauta-se, entre outros contextos, por sua vinculação periférica, foi convocada em sites de redes sociais a pronunciar-se sobre o brutal e covarde assassinato da vereadora do Rio de Janeiro Marielle Franco. Em setembro, novamente foi chamada para pronunciar-se a respeito da eleição presidencial do país, no intento de aderência à hashtag #EleNão, contrária à candidatura de um dos presidenciáveis, notório por discursos homofóbicos, misóginos e xenofóbicos, entre outros, que incomodavam significativa parte do público da

cantora (CATRINCK; TOTH, 2018). Em ambos momentos, as manifestações de Anitta desagradaram essa mesma parte (e outras), que, já incomodada com sua demora, considerou seus discursos *em cima do muro*, contrários à expectativa diante da seriedade dos eventos, de sua representatividade, sua história e sua carreira. Dentre diversos discursos produzidos em rede, atenta-se aqui não só a disputa entre *cobrança* e *defesa* (e outros perigosos, mas pertinentes, binarismos possíveis) em relação à cantora, ou mesmo relativização dos fatos, mas como alguns expressavam *profunda decepção, irreparável*, no afeto, na condição de identificação e no gosto musical. Estes discursos demonstram a criação de espécies de *rasuras*, no sentido de uma *marca* na relação — que tanto pode ser um pequeno incômodo, quanto um borrão que a invi(s)abiliza — fã-artista, com grande afetação em seus construtos identitários.

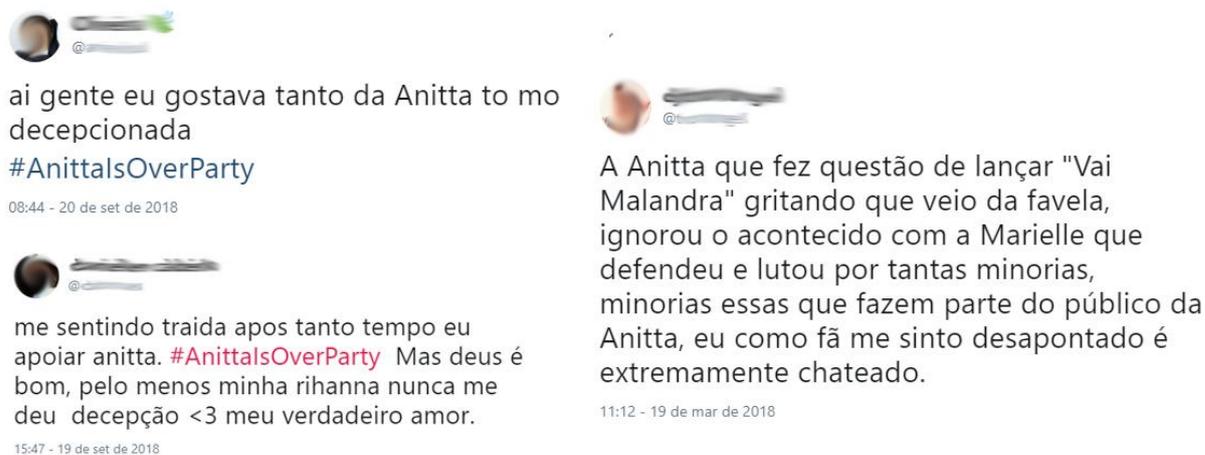
Entendendo estes eventos como rupturas de coerência expressiva, na proposta de Pereira de Sá e Polivanov (2012), neste artigo pretende-se compreender como se dá a instauração da(s) ruptura(s) de Anitta e que reconfigurações seus fãs apontam quanto aos seus afetos em redes digitais. Nesse sentido, propõe-se que estas rupturas, quando tramadas em fandoms⁴⁸ musicais, envolvem grande mobilização de fãs, oferecendo novas chaves quanto à perspectiva do ativismo de fãs (BENNET, 2012; AMARAL; SOUZA; MONTEIRO, 2015), a partir de tensionamentos nos construtos identitários de Anitta e de seus fãs. Para tanto, trabalhamos com inscrições da Análise de Construção de Sentidos em Redes Digitais, método proposto por Henn (2014) para eventos que eclodem nas tessituras das redes digitais.

Percebe-se em acontecimentos como estes enunciados, conferidos pelos públicos, não haver apenas discordância das atitudes dos artistas, mas apontamentos para uma falta de harmonia e expectativa entre sua performance artística e pessoal; e como este distanciamento, revelado a posteriori, influencia em seus vínculos.

⁴⁸ Junção dos vocábulos em inglês *fans* e *kingdom* ou fãs e reino. O termo designa agrupamentos de fãs local, nacional e transnacionalmente caracterizados pelo apreço por um objeto de adoração, além de empatia e reconhecimento entre si por conta deste afeto.

1. Anitta, Marielle e Bolsonaro: expectativa, cobrança e decepção

Figura 1 — Rasuras nos afetos de fãs da Anitta



Fonte: amostra elaborada pelo autor.

A Figura 1 é uma amostra de tweets a respeito do silêncio e a posterior manifestação de Anitta sobre a execução de Marielle Franco, atualizados⁴⁹ na demanda por um posicionamento da cantora sobre a eleição presidencial do Brasil de 2018. Tanto no primeiro quanto no segundo evento, acontecimentos de abrangência nacional e transnacional, houve (e há) manifestações de personalidades e celebridades, entre elas artistas musicais. Cinco dias após o assassinato de Marielle, a cantora Katy Perry, em show no Rio de Janeiro, chamou a filha e a irmã da vereadora ao palco; Madonna fez publicações com a hashtag #EleNão/#NotHim; Roger Waters, ex-vocalista e baixista do Pink Floyd, como já fizera em outras partes do mundo em sua turnê, posicionou no telão o nome do então presidenciável como um dos fascistas que ameaçam o planeta. Dentre as complexidades que estas manifestações afloram, percebe-se que artistas que, conscientemente ou não, não o fazem, em alguns momentos são convocados por seus públicos para tal. Dentro dessa convocação há não só uma expectativa pela manifestação, como uma expectativa de alinhamento na mensagem.

⁴⁹ Utilizamos o termo *atualização* na perspectiva de que, em relação a Anitta, o segundo evento atualiza o primeiro, tendo este como seu referencial, a partir de uma ideia de continuidade. Também nos filiamos à perspectiva da potencialidade de atualização que caracterizam acontecimentos, e os diferenciam de ações, por exemplo (REBELO, 2006).

Quanto ao primeiro evento, no dia 14 de março de 2018, uma quarta-feira, a vereadora do Rio de Janeiro Marielle Franco e o motorista Anderson Gomes foram assassinados dentro de um carro, na região central da cidade, por tiros oriundos de um veículo que os seguia. Marielle era mulher negra, mãe, LGBTI, socióloga com mestrado em Administração Pública, nascida na favela da Maré. Imediatamente, diante do choque e lamento, os sites de redes sociais foram tomados por manifestações em torno do ocorrido. Diversas personalidades se expressaram. Algumas que permaneceram em silêncio foram cobradas. Entre elas, Anitta.

A principal ícone pop — ou *pop periférico*⁵⁰, na proposta de Simone Pereira de Sá (2013) — do país foi convocada a pronunciar-se não só por seus fãs, mas pelo público em geral, sobretudo a partir da estranheza em sua demora. Em dezembro de 2017 a cantora lançou o videoclipe *Vai, Malandra*, gravado na favela do Vidigal, demarcando nas entrevistas de divulgação o seu vínculo com a favela e o desejo de mostrar as raízes do funk. Em janeiro, fez uma parceria com J Balvin na canção *Machika*, onde em uma estrofe diz ser “la sensación de la favela”. Anitta pautou sua construção de carreira a partir da periferia, defendeu o funk quando houve um projeto que tentava criminalizá-lo, tem flertado com discursos feministas e progressivamente de lutas LGBTI⁵¹. Na segunda-feira seguinte, 19, Anitta manifestou-se através de uma publicação considerada *em cima do muro* por, sobretudo, seus fãs.

Eu ia fazer um post daqui um tempo... que era quando eu achava que faria sentido pra mim. Mas não tive muita paciência pra aturar o ódio gratuito dos internautas até lá. Então.. se alguém estiver interessado em saber minha opinião sobre o caso Marielle, leia esse texto imaginando que o escrevi daqui 3 meses. / Marielle ainda está presente? Espero que sim, espero que pra sempre. Essa seria a melhor demonstração da frase “o feitiço virou contra o feiticeiro” que já presenciei. Quem achou que calaria uma voz tão alta com um tiro se enganou. Milhões de brasileiros fizeram com que essa morte não fosse em vão e essa voz não se calasse. Eles pensam “daqui um

⁵⁰ Proposta da pesquisadora que visa dar conta da hibridização de gêneros musicais e um certo cosmopolitismo estético, onde há disputas e negociações entre as raízes de gêneros musicais periféricos (funk, sertanejo) ao mesmo tempo que determinadas marcas são acionadas, outras são atenuadas em prol de elementos transnacionais típicos do pop.

⁵¹ Utilizamos o termo *flertar* na perspectiva de que a cantora tanto reivindica (ou é acionada por fãs e imprensa) esta associação, quanto afasta-se. Por certo, a ideia de flerte aqui serve como contexto, dos imaginários e expectativas criados (que formarão a ruptura de coerência expressiva designada por seus fãs) e não como questionamento ou tentativa de enquadrá-la em uma posição estática.

mês o povo esquece”. Não se esqueçam, povo, por favor. Ainda lembramos da juíza Patricia Acioli (morta nas mesmas circunstâncias)?, ainda lembramos do menino João Hélio? Sentimos a dor da perda de cada policial que morre em serviço? Espero que sim. Não me importa se Marielle era de direita, de esquerda, de frente, de costas, lésbica, ou mãe precoce ou sabe lá mais o que. Ninguém merece morrer. Nada justifica que se tire a vida de qualquer pessoa. Acredito que a própria não pediria a morte dos corruptos que denunciava. Pedir justiça é diferente de pedir a morte. Para mim, Anderson, seu motorista, era tão importante quanto ela, pois são todos seres humanos. Se ela não fosse feminista como eu, também teria meus sentimentos, se não fosse favelada como eu, também teria meus sentimentos. De esquerda, direita, hetero, gay, pecador, religioso, o que for... Ninguém merece morrer (ANITTA, 2018, s/p)⁵²

No mesmo dia, editou a publicação, trocando o texto por um emoji de *coração partido*. Em pesquisa sobre as recentes controvérsias entre a cantora e seus fãs, Catrinck e Toth (2018, s/p) afirmam que Anitta possui um “verdadeiro exército em prol de seus passos [...] que defendem Anitta em questões polêmicas relacionadas à sua vida pessoal [...] atraídos por discursos pró-diversidade, transformam Anitta na figura que hoje ela é”.

No dia 19 de setembro, depois de ser cobrada nas redes digitais para se posicionar sobre a corrente de manifestações contrárias à candidatura do então presidencial Jair Bolsonaro, inclusive através da hashtag #AnittaDigaNaoAoFascismo, a cantora publicou um vídeo no Instagram afirmando que "Eu tenho, sim, o meu candidato. Como cidadã, eu fiz o meu dever. Eu pesquisei e escolhi, dentro do que acredito, o meu candidato. Mas, assim como vocês, eu também tenho o direito de ter o meu voto secreto"⁵³. Além da demora e posterior manifestação de não-posicionamento, a *curtida* de Anitta em uma publicação de uma amiga, apoiadora do candidato do PSL, também aumentou a pressão sobre a cantora.

Novamente, a manifestação considerada sem posicionamento, visando evitar polêmicas, frustrou expectativas e gerou críticas negativas, sobretudo por grande parte do seu público ser de mulheres e LGBTIs — que lideravam as mobilizações contra

⁵² Disponível em: <<https://noticias.bol.uol.com.br/ultimas-noticias/entretenimento/2018/03/19/apos-ser-criticada-anitta-homenageia-marielle-ninguem-merece-morrer.htm>>. Acesso em: 11 out. 2018.

⁵³ Disponível em: <<https://www.revistaforum.com.br/nao-quero-dar-minha-posicao-politica-diz-anitta-apos-ser-questionada-sobre-eleicoes/>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

o candidato. Em análise da repercussão destas controvérsias, Catrinck e Toth (2018, s/p) caracterizam a cantora como a “Anitta que se diz feminista, que canta em Paradas do Orgulho LGBT e que vive se apropriando de jargões típicos do ‘Vale dos Homossexuais’, como ‘mana’ e ‘bafo’”.

No Twitter, algumas manifestações foram organizadas através da hashtag #AnittalsOverParty (algo como *Festa do fim da Anitta*). No dia seguinte, 20, a cantora publicou um vídeo em que afirma “Não voto em candidato machista, homofóbico e racista”⁵⁴. No dia 23, a também cantora Daniela Mercury fez um vídeo solicitando que Anitta aderisse à campanha contra o candidato. Anitta respondeu, também em vídeo, endossando. De uma certa maneira, a própria hashtag #AnittalsOverParty traduz a perspectiva de uma ruptura, uma quebra em seu construto, um elemento disruptor em sua carreira de tal significância que decreta o seu término.

1.2. Ruptura de coerência expressiva e rasuras: expectativas e afetos dos fandoms

Por ruptura de coerência expressiva, de coerência expressiva idealizada ou quebra de performance intencionalizada, entende-se as singularidades percebidas como contrastantes nos construtos discursivos com certa perenidade — que cristalizam imaginários, *selves*, de indivíduos — a partir das afetações que causam. No caso específico de artistas, em seus públicos. Pereira de Sá e Polivanov (2012), propondo a coerência expressiva das narrativas de si auto-reflexivas a partir de Goffman (2009) e Giddens (2002), atentam para os atravessamentos da esfera do consumo — embora de forma mais individual e material. De modo que performances identitárias afetam diretamente a construção de *selves* dos sujeitos, estas estão em constante negociação entre autodefinição (como sujeitos querem ser identificados) e alodefinição (como esta performance é interpretada e identificada ao sujeito), na proposta de Matuck e Meucci (2005). Assim, a coerência expressiva é concebida como uma busca, algo a se almejar, constantemente reforçada — onde entrariam também chaves de autenticidade — e suscetível a rupturas, como propõem Polivanov e Carrera (2018) a respeito de momentos em que estes construtos *falham*.

⁵⁴ Disponível em: <<https://twitter.com/Anitta/status/1042869868616470529>>. Acesso em 25 out. 2018.

De modo que Pereira de Sá e Polivanov formulam a manutenção (como desejável) de coerência expressiva a partir da administração da impressão de Goffman (2009), do *self* como um construto do eu exterior, este é intrinsecamente validado *pelo* e negociado *com* outrem. Ou seja, as narrativas tornam-se identidades, construtos, numa relação social e semiótica, onde negocia-se o que é esperado, o que pode e o que não pode ser performatizado sem que haja controvérsia. Nesse ponto, Goffman (2009), que se vale da metáfora do teatro para sua perspectiva da apresentação do *self*, da performance e da manutenção da coerência expressiva — pois nas sociabilidades cotidianas os sujeitos estariam *encenando* para uma plateia, sempre suscetíveis a *atos falhos* de toda sorte —, pode conduzir a um raciocínio de que a ruptura dá-se através de uma relação bilateral direta entre o personagem e sua plateia. Contudo, acontecimentos como o da banda gaúcha Apanhador Só⁵⁵, também entendido como uma ruptura de coerência expressiva (POLIVANOV ET AL, 2018), dão a ver justamente um certo atravessamento nesta relação (que não ousa-se chamar de harmônica mas, sem confrontos desta estirpe até então), de um relato, ou de outra performance (de natureza íntima e externalizada) que passa a constituir parte significativa da narrativa do grupo e da forma como sua plateia entende esta performance. No caso de #AnittalsOverParty, o que percebe-se é uma crise a partir de sua a) demora em posicionar-se a respeito de Marielle; b) o discurso evasivo; c) a indicação de inconformidade com a reação de seus fãs, para em seguida, uma segunda crise, pautada pela primeira, oriunda da d) demora em não posicionar-se a respeito da candidatura que incomodava parte de seu público; e) outro discurso evasivo. Nesse sentido, a própria ideia de *crise*, gerenciamento de crise, de uma resposta às cobranças, é formulada a partir da administração da impressão de Goffman (2009).

Quando de quebras de narrativas biográficas ou de coerência expressiva, por certo, estas possibilitam maiores afetações e mobilizações no caso de figuras públicas

⁵⁵ Em agosto de 2017, a banda de rock gaúcha Apanhador Só — cuja intencionalidade de imagem artística foi construída, também, através de associações com pautas sociais e politizadas próximas a uma ideia de esquerda política (POLIVANOV et al., 2018) — teve que lidar com a enorme repercussão e consequências de um relato que denunciava a violência física e psicológica por um de seus integrantes em um relacionamento findado havia três anos. A motivação do testemunho naquele momento, em que o grupo lançava seu disco mais recente (*Meio que tudo é um*) e iniciava sua turnê, foi a canção *Linda, Louca e Livre* (presente no novo álbum), cujo título referencia o feminismo latinoamericano. Entre milhares de manifestações em sites de redes sociais e shows cancelados por produtoras, a própria banda interrompeu o restante da turnê e anunciou um hiato.

(POLIVANOV; CARRERA, 2018). É nesse sentido que imagina-se a ideia de *rasura* nos fãs de artistas musicais. Dentro da multiplicidade de discursos e sentidos produzidos em manifestações, principalmente, nos sites de redes sociais, durante o *ponto crítico* do acontecimento, como as ressignificações dos afetos, gostos e processos identitários sobretudo dos fãs. Contudo, destaca-se que, até o momento a incipiência de pesquisas (POLIVANOV; CARRERA, 2018; POLIVANOV et al 2018, SARETTO; PILZ, 2018, MEDEIROS; POLIVANOV, 2018) sobre rupturas de coerência expressiva embora conduzam as afetações a partir da configuração da ruptura, estão mais focadas nos *gerenciamentos de crise* dos artistas, onde objetivos e corpus tem sido delineados para uma ideia de a) sujeitos/instituições b) expostos a interpretações de rupturas por agentes que chancelam, co-constroem ou com quem negociam suas sociabilidades e construtos discursivos, e que a partir disso c) precisam *gerenciar uma crise*. Nesta cronologia dos eventos, o *outro* está restrito a conferir a ruptura, depois perpetuá-la ou amenizá-la, mas de forma um tanto superficial. Nesse sentido, parece haver uma espécie hierarquia quanto ao agente colocado em xeque no incipiente estado da arte.

O que se aponta aqui é a produção de sentidos nessas narrativas que indicam, ainda que no discurso, não apenas a efemeridade da afetação, mas rasuras perenes, como a figura 1 e a hashtag #AnittaisOverParty parecem apontar. Nesse sentido, em metáfora, como Goffman, a *rasura* é pensada a partir da ideia de uma mancha, uma marca, um borrão em uma folha, *mantendo, mantendo em partes* ou até *apagando qualquer visibilidade* da narrativa que se tinha até então.

2. Mobilização e ativismo de fãs: perspectivas e tensionamentos

Dentro da ideia de instauração das rupturas, de aproximações e distanciamentos entre o corpus da pesquisa, nos parece claro que há o entendimento ou perspectiva de fãs de que as carreiras de seus ídolos e objetos de representatividade são construídas a partir de determinadas pautas como basilares, se não no gosto, mas no afeto dos públicos. No caso de Anitta, embora, é claro, haja uma manifestação inicial (ainda que rastreável, perdida entre tantas mensagens em redes), houve (e há) uma demanda para que a cantora se manifestasse. Ainda que já houvesse um estranhamento (no sentido de incômodo) em relação ao seu silêncio, é a

manifestação diante da demanda que ocasiona a ruptura. Anitta é a representatividade que seus fãs querem para si, compartilhando de seus afetos. Talvez mais do que isso, sobretudo ao pensar na conexão entre as duas rupturas, a segunda expectativa de posicionamento oferece a oportunidade de *redenção* aos anseios do fandom — anseios estes que não são apenas configurados pelo gosto musical, assim como engajamentos outros nos fandoms e nas relações fã-artista.

Nos anos 1960, por exemplo, a beatlemania, o estrondoso sucesso dos Beatles, originou um fervor de fãs que, por ventura, acabou também por pautar o fim das apresentações ao vivo do grupo, três anos antes do fim da banda. A histeria que o quarteto britânico causava por onde passava tornou-se um problema para as autoridades, algumas vezes incapazes de garantir a segurança da banda e do seu público. As multidões gritando, chorando, tentando chegar perto, eram lidas na chave do outro patológico (JENSON, 2001). Durante muito tempo — e, de certa maneira essa ideia permanece na imprensa e demais produtos culturais — o fã era visto como um demente (GITLIN, 2003), passional e passivo, *cego* em relação ao seu objeto de adoração. Fiske (1989), para quem a relação de fãs com seus bens culturais é de partidarismo, diferencia fãs de outros consumidores, meros simpatizantes, pela manutenção de laços afetivos bastante íntimos, ainda que não necessariamente (e não provavelmente) bilaterais. Nesse sentido, a construção midiática do fã, através da beatlemania, situa estes a partir de comportamentos emocionais e fervorosamente ritualizados (FREIRE FILHO, 2007), gastos não racionalizados de capital financeiro, entrega de seu tempo, em chaves interpretativas do risível, da falta de controle sobre si. Não à toa, no sentido de expressão para outrem, ser fã muitas vezes não foi algo para se orgulhar, mas algo para se esconder. Não raro, ainda vemos o estereótipo de leitura dos *“indivíduos solitários e multidões histéricas* (FREIRE FILHO, 2007, p. 81, destaques no original) ou da relação de adoração como uma *“compensação psicológica para carências e frustrações de suas vidas sem brilho”* (FREIRE FILHO, 2007, p. 81). Reitera-se: uma visão social, midiática e acadêmica.

O que denota-se é que, a partir dos estudos de fãs mais recentes — sobretudo dos estudos pós-subculturais nos anos 1990 —, há justamente não só uma espécie de virada na ideia do fã como um ser sem senso crítico para o fã como um actante da

curadoria de conteúdos e produtos culturais, especialista, que realiza um consumo astuto, com uma cultura ressignificante, produção de novos textos e moduladores de identidades (JENKINS, 1992; 2006). A própria indústria cultural passa a meticulosamente planejar o engajamento máximo dos fãs em tempo, dinheiro, humor, laços e negocia com os seus textos produzidos — o que, Jenkins (2006) destaca, é um processo nem sempre harmônico. Nesse sentido, a ideia errônea de passividade é facilmente descartada pela presença de capitais não só financeiros, mas simbólicos, *afetivos*. Fãs não se satisfazem apenas no consumo, participam das carreiras, das vidas de seus ídolos e, via de regra, intentam reconhecimento, voz, autoridade. É nessa ideia do *fazer parte* que também aponta-se o desenho da ideia de ruptura.

O *fazer parte* e a existência de fandoms locais e transnacionais configuram uma espécie de poder aos fandoms. Fãs da série ficcional literária Harry Potter organizaram uma iniciativa chamada *The Harry Potter Alliance*, espalhada em grupos nacionais, estaduais, municipais e mesmo de bairros nos Estados Unidos, a fim de atender demandas pontuais de mudança social trazidas por seus integrantes. São uma espécie de organização não-governamental, cujas atividades são as mais diversas, desde coletar sangue e agasalhos a arrecadar fundos para a cirurgia de uma pessoa em específico (JENKINS, 2012; KLIGER-VILENCHIK et al, 2012). O que os une, desde 2005, primordialmente, é o gosto pelos livros de J. K. Rowling. Em outubro de 2012, no Brasil, fãs da banda de thrash metal Destruction, que estava agendada para uma série de shows no país, enviaram centenas de mensagens para o grupo solicitando que não viessem ao país naquele momento, e com aquela produtora — alegando que seus proprietários eram os mesmos que promoveram o desastroso *Metal Open Air* no Maranhão⁵⁶. Com o apelo e boicote dos fãs, o trio alemão publicou uma nota informando que atenderia ao seu público e remarcaria as apresentações para meses adiante, com outra produtora.

⁵⁶ Em abril de 2012, diversas bandas nacionais e estrangeiras de heavy metal estavam agendadas para tocar no Metal Open Air, primeiro festival de grande porte dedicado ao gênero no Brasil, similar aos que acontecem todos os anos na Europa. Poucos dias antes e até mesmo durante as primeiras horas do festival, artistas foram cancelando suas apresentações por falta de pagamento e o público que chegava ao local se via sem alimentos, estrutura precária de higiene e segurança. O festival foi um marco negativo para a cena de metal do Brasil. Disponível em: <<http://www.collectorsroom.com.br/2017/04/metal-open-air-ha-cinco-anos-acontecia.html>>. Acesso em: 02 nov. 2018.

Essas mobilizações ou o acionamento de fandoms são tema cada vez mais recorrente nos estudos de fãs (AMARAL; SOUZA; MONTEIRO, 2015). É claro, aqui trata-se de ações de diversas naturezas: efêmeras ou perenes, locais ou transnacionais, em defesa de seu artista ou de uma causa, acionada pelo artista ou sem a sua chancela, a partir de grupos previamente associados ou em associações pontuais, entre tantas. Contudo, o que #AnittalsOverParty dá a ver são as mobilizações em que fãs contestam as atitudes do *seu* objeto de representatividade. Mais do que isso, não trata-se da contrariedade ou decepção por produção artística, como, por exemplo, os fãs da banda de thrash metal Metallica que, nos anos 1990, consideraram uma traição à subcultura do heavy metal a mudança sonora e estética do grupo⁵⁷. De fato, a ideia de *trair o movimento*, particular dos subgêneros do rock, via de regra, está associada a progredir e realizar significativas mudanças em sentido de pasteurização, além de não seguir determinadas regras dos gêneros musicais (FRITH, 1996; FABBRI, 2006; JANOTTI Jr, 2003).

Neste ponto, a ruptura de coerência expressiva e seus desdobramentos implica, necessariamente, em perda de capital — ainda que de difícil mensuração, seja em capital social ou financeiro. Em outras palavras, por mais que haja fãs que deixaram de consumir o Metallica, em um cenário amplo, o grupo ascendeu midiática e financeiramente. No caso de Anitta, a ruptura é não-planejada, não-estratégica, não-desejável. É mais provável que haja perdas do que ganhos em sua decorrência (reiterando que a mensuração é sinuosa nesse aspecto). Em metáfora bélica da análise sobre #AnittalsOverParty, Catrinck e Toth (2018, s/p) apontam que “o que surpreende, no entanto, é notar que, como qualquer exército sem um comandante coerente em termos de discurso, há um ‘racha’ na tropa de Anitta”.

2.1. Ativismo de fãs: interseções entre política e entretenimento

A partir de mapeamento inicial das rupturas de coerência expressiva ligadas a

⁵⁷ Após lançar quatro discos alinhados com as gramáticas do gênero musical (FRITH, 1996; FABBRI, 2006; 2012; JANOTTI Jr, 2003) thrash metal, o Metallica se associou a um novo produtor e lançou o famoso *Black Album*, recordista de vendas da banda e com um número expressivo para um artista de metal, além das constantes aparições na MTV e outros círculos do *mainstream*. O disco seguinte foi lançado apenas quatro anos depois, com uma sonoridade menos agressiva, com as gramáticas sonoras do gênero borradas, além de os integrantes terem cortado os cabelos (que, compridos, habitam os imaginários, estereótipos e regras semióticas do metal).

artistas musicais (POLIVANOV et al 2018, SARETTO; PILZ, 2018, MEDEIROS; POLIVANOV, 2018), percebe-se que estas rupturas, de alguma maneira, estão associadas a atitudes opostas a lutas sociais. Desta forma, nas reconfigurações de percepções e afetos de fãs apontados, Brough e Shresthova (2012) chamam atenção para perspectivas de interseções, ainda que com certa cautela, entre entretenimento e ativismo. As autoras designam que há similaridades entre a cultura dos fãs e as mobilizações sociais contemporâneas, entendendo que, ainda que raramente os movimentos sociais sejam levados em conta nos estudos de fãs, estes “podem nos ajudar a pensar sobre visibilidade e a relação entre afeto, códigos culturais e identidades coletivas nos processos de mobilização” (BROUGH; SHRESTHOVA, 2012, p. 15, tradução nossa)⁵⁸. Ainda assim, os cuidados na convergência entre ativismo e entretenimento residiriam em “enquadrar todos os atos de engajamento com entretenimento popular como atos políticos pode ter um efeito despoliticizador e limitar os avanços analíticos baseados nas especificidades nas táticas particulares da cultura pop e ativismo de fã” (BROUGH; SHRESTHOVA, 2012, p. 11, tradução nossa)⁵⁹.

Essas mobilizações são nomeadas como ativismo de fãs (BENNET, 2012), como as formas de engajamento político nos fandoms, “sobretudo aqueles relacionados aos produtos e celebridades” (AMARAL; SOUZA; MONTEIRO, 2015, p. 143). O fenômeno e o entendimento surgem a partir do que Jenkins (2006) e Shirky (2011; 2012) entendem por *cultura da participação*, ressignificando o discurso e o imaginário em diversos apontamentos sobre a desconexão de jovens com a vida pública; tempo gasto com mídia/internet sem se envolver em ações comunitárias em busca de mudanças políticas; nesse sentido o ativismo de fãs corresponde às ignições que mudam esse contexto, aproximando fandom e cidadania (VAN ZONEN, 2005; JENKINS, 1991; 2012). A noção é híbrida, em torno da ideia de que investimentos afetivos na cultura popular podem gerar mobilizações políticas e civis. De acordo com formulação de Kliger-Vilenchick et al. (2012), envolve fandom, voluntarismo e ativismo.

Sobre as mobilizações pontuais de movimentos sociais, Valenzuela (2014, p.

⁵⁸ Tradução para “can help us to think about visibility and the relationship between affect, cultural codes, and collective identities in the mobilization process”.

⁵⁹ Tradução para: “framing all acts of engagement with popular entertainment as political acts can have a depoliticizing effect and limit analytical and tactical advancements”.

43), sugere que “as redes sociais não estão criando novas formas de protesto, mas sim amplificando as formas tradicionais de protesto”. É nesse sentido que as rupturas de artistas ligadas musicais situam-se em temas, debates, lutas e causas mais amplas, ainda que tomando os cuidados de, apesar de movimentos sociais poderem (e terem) se apropriado de alguns relatos, a mobilização e os protestos não terem sido orquestrados por estas organizações. Valenzuela (2014, p. 42) defende que “o uso de redes sociais parece ser uma ferramenta significativa para certas formas de ativismo”, mas com ressalvas quanto à influência mediante outros tipos de protestos. A partir do autor, vislumbra-se as potencialidades do protesto como mais abrangentes, incluindo os boicotes, como se assinala neste caso.

3. Rasuras nos afetos dos fãs de Anitta em #AnittalsOverParty

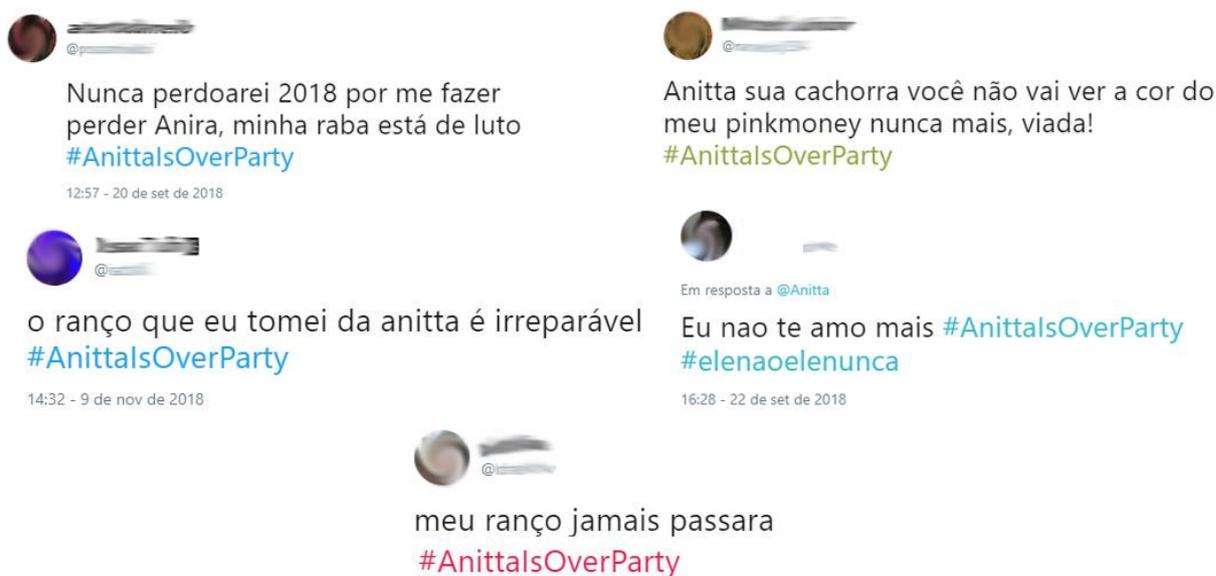
No intuito de elaborar uma possível sistematização das rasuras dessa ruptura de Anitta, aqui adota-se inscrições na Análise de Construção de Sentidos em Redes Digitais, a partir do procedimento metodológico formulado em três etapas: 1) *Mapeamento e delimitação* (para elaborar uma problematização e delimitar um corpus de pesquisa a partir de conversações em rede espalhadas); b) *Categorização* (em que observações de desdobramentos conversacionais são sistematizadas através de núcleos de discursos similares e recebem uma designação) e; c) *Inferências* (em que atribui-se reflexões em torno das interpretações). Assim, diante do espalhamento (JENKINS; FORD; GREEN, 2014) de conversações e discursos em torno da ruptura de Anitta – descentralizadas em sites de redes sociais –, a operacionalização empírica foi realizada a partir das mensagens organizadas na hashtag #AnittalsOverParty no Twitter.

De modo que as hashtags e a *buscabilidade* (BOYD; ELISSON; 2007) do site permitem o agrupamento dessas mensagens, a incursão foi de uma busca simples, retroativa, por #AnittalsOverParty, entre os dias 20 e 29 de novembro. Foram considerados somente tweets em modo, com (dentro da subjetividade do processo metodológico) demonstrações afetos e reconfigurações de afetos no gosto musical, efêmeros ou perenes. Os tweets que compõem o corpus foram publicados entre 19 de setembro e 29 de novembro – nesse sentido, devido a quantidade de mensagens,

adotamos a perspectiva de Fragoso, Recuero e Amaral (2013) sobre o momento de saturação dos dados⁶⁰, não observando todos os mais de 200 mil⁶¹ tweets. A escolha pelo período de observação, posterior em dois meses ao início de utilização da hashtag, também visa abarcar novos lançamentos, premiações e demais processos midiáticos com o envolvimento de Anitta e poder de afetação e reconfigurações de afeto em seus fãs. A partir dessa observação, propomos seis categorias ou núcleos aglutinadores de tweets⁶² que indicam rasuras na relação com Anitta.

- **Perenidade irreparável:** nesta categoria atenta-se para discursos que demonstram uma afetação perpétua na relação fã-artista, não passível de novas reconfigurações a partir do seu gerenciamento de crise/impressão (Figura 2).

Figura 2 - Perenidade irreparável



Fonte: amostra elaborada pelo autor.

⁶⁰ Sobre o momento de saturação dos dados, as autoras argumentam que ao observar cientificamente para as conversações em rede e nas formas de retomá-las, os discursos passam a se repetir, sobretudo, em uma formulação inicial de agrupamento de categorias possíveis, não aparecendo novas contribuições significativas para dar conta de sua complexidade.

⁶¹ Disponível em: <<https://observa2018.com.br/posts/movimento-elena-impulsiona-mais-de-16-milhao-de-mencoes-no-twitter-contra-e-a-favor-de-bolsonaro/>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

⁶² Em uma tentativa de composição harmônica entre a subjetividade do olhar do pesquisador e a pertinência do observável

- **Cristalização dos afetos em atitudes:** aqui, identifica-se mobilizações ou ações concretas singulares a partir da ruptura, onde a rasura manifesta-se através de discursos de não-apoio, desvinculações de fãs com a artista e propostas de boicote aos capitais sociais em rede e financeiro de Anitta (Figura 3).

Figura 3 - Cristalização dos afetos em atitudes



Fonte: amostra elaborada pelo autor.

- **Perspectiva de Anitta a partir de outros artistas e celebridades:** neste núcleo estão as manifestações em que a rasura é potencializada pela comparação de Anitta com outros artistas que demonstraram posicionamentos alinhados com a expectativa de seus fãs, além de artistas e personalidades que se posicionaram favoráveis à candidatura de Jair Bolsonaro (Figura 4).

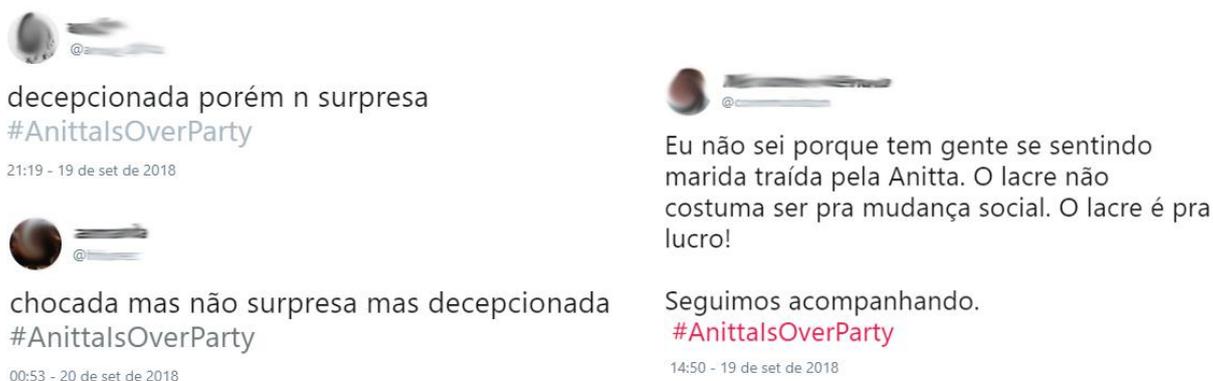
Figura 4 - Perspectiva de Anitta a partir de outros artistas e celebridades



Fonte: amostra elaborada pelo autor.

- **Contrariedade sem ruptura:** nesta categoria alocamos os discursos que manifestam, se não uma expectativa, a falta de surpresa ou qualquer aferência de incoerência expressiva de Anitta, onde o seu silêncio e manifestações controversas para os fãs são, de certa forma, esperados – elaborados e contextualizados a partir de atitudes pregressas e suposições (Figura 5).

Figura 5 - Contrariedade sem ruptura



Fonte: amostra elaborada pelo autor.

- **Gosto restaurado em #AnittalsBack:** nesta categoria, a rasura, como processo auto-reflexivo tendo a ruptura como acionamento, é reconfigurada quando do lançamento de novas produções de Anitta, onde a negociação entre gosto e a performance quebrada é latente (Figura 6).

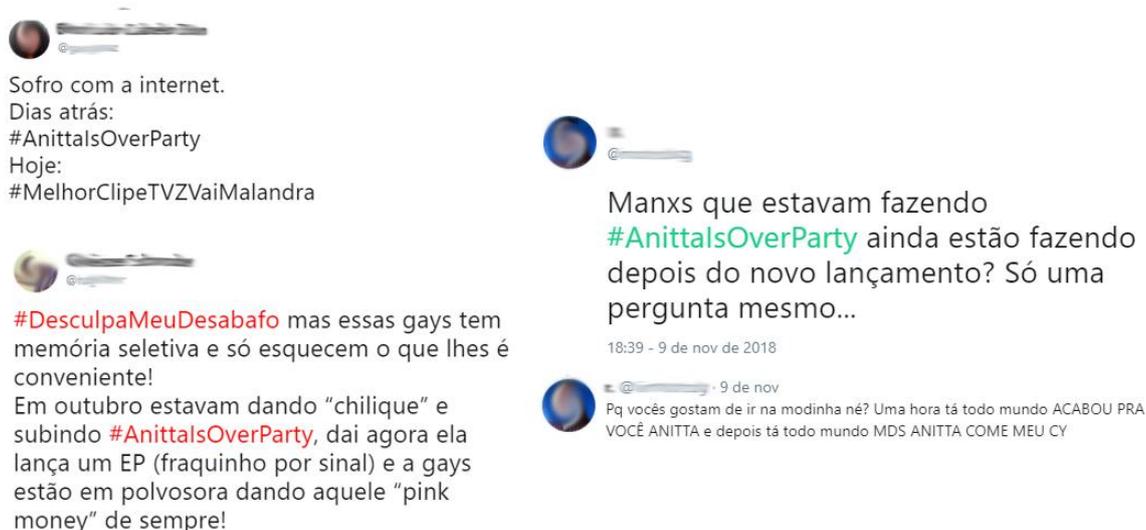
Figura 6 – Gosto restaurado em #AnittalsBack



Fonte: amostra elaborada pelo autor.

- **Memória curta do fandom:** neste núcleo identificamos as rasuras referentes aos processos de inconformidade com afetações efêmeras; ou seja, de fãs que embora tenham cobrado e se decepcionado com Anitta, posteriormente estariam manifestando apreço pela cantora e suas produções novamente (Figura 7).

Figura 7 – Memória curta



Fonte: amostra elaborada pelo autor.

É claro que as rasuras elaboradas nesses discursos, a partir da sistematização em categorias, possuem algumas interseções. Contudo, a partir da proposta aqui realizada, atenta-se para a emergência de vinculação ou desvinculação de posicionamentos ao gosto dos fãs pelo seu objeto de adoração (*Perspectiva de Anitta a partir de outros artistas e celebridades*) — onde aponta-se também para outras esferas

de consumo —, materializadas em ativismos coletivos ou individuais que afetem a artista (*Cristalização dos afetos em atitudes*), indicando profundas rasuras (*Perenidade irreparável*). Ao mesmo tempo, o capital de conhecimento dos fandoms atribui de uma certa maneira o não-espanto (*Contrariedade sem ruptura*) diante da controvérsia como uma pormenorização dos afetos; assim como vai atentar para a identificação ou perspectiva da reconstrução de laços quando de novos lançamentos da cantora (*Memória curta do fandom*). Da mesma forma, como discursos contrários a Anitta são elaborados através da hashtag #AnittalsOverParty, há a emergência de uma nova hashtag para organizar as manifestações em torno do *seu retorno* e do apreço de seus fãs (*Gosto restaurado em #AnittalsBack*).

Considerações finais

Neste artigo pretendemos elaborar as recentes controvérsias da cantora Anitta a partir da proposta dos fenômenos de rupturas de coerência expressiva, nos quais percebemos intensas disputas e negociações nos gostos e afetos dos fandoms no que diz respeito a artistas musicais. Além disso, propomos que acontecimentos como estes produzem rasuras nos fãs, as quais estabelecemos uma sistematização a partir dos discursos na hashtag #AnittalsOverParty. Percebemos que, assim como a ideia de ruptura emerge dos discursos na hashtag, há uma espécie de tensionamento em torno da ideia de ativismo de fãs, uma vez que o conceito é proposto por mobilizações que, se não ocorrem necessariamente em prol do artista, agregam-lhe algum tipo de capital social indireto. Neste caso, a mobilização visa demonstrar os diversos tipos de descontentamento com Anitta, a partir da expectativa e não cristalização de posicionamentos relacionados ao assassinato de Marielle Franco e a candidatura de Jair Bolsonaro.

O que #AnittalsOverParty nos dá a ver é que o dinamismo das relações entre fãs e artistas, medidas e potencializadas pelas redes digitais, está intimamente atravessado por suas performances não-estritamente artísticas, mas políticas e sociais. Nesse sentido, estas últimas passam a construir as narrativas do gosto, da identificação e tornam-se basilares para o comportamento do fandom. Por fim, entende-se que, a

partir das formulações teóricas e empíricas aqui apresentadas, e diante da emergência de casos como este, outras discussões pertinentes em próximos encaminhamentos estão situadas nas materialidades envoltas nestas controvérsias. Nesse sentido, propõe-se olhares mais específicos tanto para as ambiências dos sites de redes sociais como mediadores das rupturas e rasuras de artistas musicais, quanto na performance de gosto dos fãs, proposta por Hennion (2001) para entender as manifestações de apreço e desapeço a partir de discursos, comportamentos, indumentárias, consumo e demais aspectos da cultura material.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Adriana; SOUZA, Rosana; MONTEIRO, Camila. “De westeros no #vemprarua à shippagem do beijo gay na TV brasileira”. Ativismo de fãs: conceitos, resistências e práticas na cultura digital. *Galáxia*, n. 29, p. 141-154. São Paulo, Jun. 2015 .

BOYD, Danah; ELLISON, Nicole. Social network sites: Definition, history, and scholarship. *Journal of Computer-Mediated Communication*, v. 13, n. 1, p. 210-230. Indiana, Out. 2007.

BENNET, Lucy. Fan activism for social mobilization: A critical review of the literature. *Transformative Works and Cultures*, v. 10. Los Angeles, Jun. 2012.

BROUGH, Melissa; SHRESTHOVA, Sangita. Fandom meets activism: Rethinking civic and political participation. *Transformative Works and Cultures*, v. 10. Los Angeles, Jun, 2012.

CATRINCK, Matheuz; TOTH, Janderson. #ANITTAISOVERPARTY: O ENTERRO POP DA ANITTA. 2018. Disponível em: <<http://data7.blog/anittaisoverparty-o-enterro-pop-da-anitta/>>. Acesso em: 05 out. 2018.

FABBRI, Franco. Tipos, categorias, generos musicales. ¿Hace falta una teoria? *Conferência de abertura da International Association for the Study of Popular Music (IASPM)*. Havana: 2006 (mimeo).

FISKE, John. *Understanding popular culture*. Londres: Unwin Hyman, 1989.

FRAGOSO, Suely; RECUERO, Raquel; AMARAL, Adriana. *Métodos de pesquisa para internet*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

FREIRE FILHO, João. *Reinvenções da resistência juvenil: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

FRITH, Simon. *Performing Rites: on the value of popular music*. Cambridge / Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

GITLIN, Todd. *Mídia sem limites: como a torrente de imagens e sons domina nossas vidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2009.

HENN, Ronaldo. *El ciberacontecimiento: producción y semiosis*. Barcelona: Editorial UOC, 2014.

HENNION, Antoine. Music Lovers. Taste as performance. *Theory, Culture, Society*, v. 18, n. 5. Londres, p. 1-22. 2001.

JANOTTI Jr, Jeder. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. *Revista Eco-Pós*. Vol. 6, n. 2, p. 31-46. Rio de Janeiro, Ago-Dez. 2003.

JENKINS, Henry. *Textual poachers: television fans and participatory culture*. Nova Iorque: Routledge, Chapman and Hall, 1992.

_____. *Fans, bloggers and gamers: exploring participatory culture*. Nova Iorque: New York University Press, 2006.

_____. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.

_____. Cultural Acupuncture: Fan Activism and the Harry Potter Alliance. *Transformative Works and Cultures*, v. 10. Los Angeles, Jun, 2012.

_____; FORD, Sam; GREEN, Joshua. *Cultura da Conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável*. São Paulo: Aleph, 2014.

JENSON, Joli. Fandom as pathology: the consequences or characterization. In: JENSON, Joli. *The adoring audience: fan culture and popular media*. LEWIS, Lisa (org). Londres: Routledge, 2001. p. 9-29.

KLIGER-VILENCHIK, Neta et al. Experiencing fan activism: Understanding the power of fan activist organizations through members' narratives. *Transformative Works and Cultures*, v. 10. Los Angeles, Jun, 2012.

MATUCK, Artur; MEUCCI, Arthur. A criação de identidades virtuais através das linguagens digitais. *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*, vol. 2, n. 4, p. 157-182. São Paulo, Jul. 2005.

MEDEIROS, Beatriz; POLIVANOV, Beatriz. Denúncia, (In)coerência Expressiva e Ambientes por Afiliação Online: o Caso da Banda PWR BTTM. *Anais do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Joinville - SC – 2 a 8 set 2018*.

PEREIRA DE SÁ, Simone. “Divas” e “poderosas” – estratégias de visibilidade do funk pop no cenário das músicas pop-periféricas – Projeto PIBIC (Iniciação Científica) com financiamento via edital Universal CNPq. 2013.

_____; POLIVANOV, Beatriz. Auto-reflexividade, coerência expressiva e performance como categorias para análise dos sites de redes sociais. *Revista Contemporânea*, vol. 10, n. 3, p. 574-596. Salvador, Set-Dez. 2012.

POLIVANOV, Beatriz et al. Apanhador Não Tão Só: um testemunho, uma banda e as afetações de um ciberacontecimento. *XXVII Encontro Anual da Compós*. Belo Horizonte, jun de 2018.

_____; CARRERA, Fernanda. Rupturas performáticas em sites de redes sociais: um olhar sobre fissuras no processo de apresentação de si a partir de e para além de Goffman. *Intexto*, n. 44, p. 57-73. Poerto Alegre, Jan-Abr. 2019.

REBELO, Jose. Prolegómenos à narrativa mediática do acontecimento. *Trajectos - Revista de Comunicação, Cultura e Educação*, v. 8, n. 9, p. 17-27. 2006.

RECUERO, Raquel. *A conversação em rede: Comunicação Mediada Pelo Computador e Redes Sociais na Internet*. Porto Alegre: Sulina, 2014.

SARETTO, Pauline; PILZ, Jonas. Afetações de #SimoneMachista: ruptura de coerência expressiva e gerenciamento de crise no feminejo. *Anais do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Joinville - SC – 2 a 8 set 2018*.

SHIRKY, Clay. *A cultura da participação: criatividade e generosidade no mundo conectado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. *Lá vem todo mundo: o poder de organizar sem organizações*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

VALENZUELA, Sebastián. Analisando o uso de redes sociais para o comportamento de protesto: o papel da informação, da expressão de opiniões e do ativismo. *Revista Compólitica*, n. 4, vol. 1, p. 13-52. Rio De Janeiro, Jul-Dez. 2014.

VAN ZONEN, Liesbet. *Entertaining the Citizen: When Politics and Popular Culture Converge*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2004.

**“CANTA PERNAMBUCO”:
as “identidades” nas canções de Deusdete Ferro**

Marília Paula dos Santos

Mestra em Música pela UFPB

marilia_05030@hotmail.com

Resumo: a história da música e das sociedades têm mostrado que as categorias estéticas não devem ser pensadas como algo fixo, mas que precisam ser realocadas, redefinidas, (re)criadas e até mesmo substituídas, se for necessário. A música, como um fenômeno ligado às culturas, é dinâmica. No Brasil, as músicas oriundas do “povo” têm se destacado, sobretudo a partir do início do século XX. O surgimento de uma “música popular” brasileira coincide com o aparecimento da canção urbana, que tem relação direta com o rádio e o disco. Com a globalização, criando processos sistemáticos e padronizados de produção fonográfica, muitos/as compositores/ras sentem a necessidade de fortificar suas identidades culturais através de suas músicas. Então, buscam elementos presentes nas culturas com as quais se identificam, fazendo com que suas criações transcendam as fronteiras das categorias estéticas existentes. Propomos aqui uma discussão sobre as canções de Deusdete Ferro, gravadas pelo grupo Bellas Marias. Procuramos compreender como a identidade pernambucana transita por estas canções. Para isto entrevistamos a compositora e, entendendo que música move-se por meio de sistemas sociais complexos, fizemos apontamentos do ponto de vista dos estudos culturais.

Palavras-chave: canções; Deusdete Ferro; identidade pernambucana; música popular.

Abstract: the history of music and societies show that aesthetic categories are not immutable, but they need to be reallocated, redefined, (re)crated, and substituted, if necessary. Music, as a phenomenon linked to cultures, is dynamic. In Brazil, the songs from the “people” have stood out, especially since the beginning of the 20th century. The emergence of a Brazilian “popular music” coincides with the emergence of the urban song, this one has relation with the radio. With globalization and its standardized processes of phonographic production, many composers, on the other hand, strengthen their cultural identities through their music. They use elements of the cultures with they identify, and their creations transcend the boundaries of the aesthetic categories. We propose a discussion about the Deusdete Ferro songs, recorded by the Bellas Marias group. We try to understand how Pernambuco identity transits through these songs. Therefore, we interviewed the composer. In addition, as music moves within complex social systems, we will use concepts from cultural studies.

Keywords: songs; Deusdete Ferro; Pernambuco identity; popular music.

Introdução

Os conceitos de “música popular” e de canção misturam-se constantemente, no consciente coletivo brasileiro, pois a própria denominação de “música popular” nasce atrelada a músicas que são categorizadas como “canção”.

Nas três Américas, a “música popular”, a princípio, buscou, para sua composição, elementos musicais europeus. Quando as novas camadas urbanas começam a surgir enfaticamente, especialmente as mais populares, os padrões étnicos começam a se expandir, provocando o surgimento de novas formas musicais, muitas delas baseadas em culturas indígenas e africanas (NAPOLITANO, 2002, p. 17). Estes novos elementos, que passam a fazer parte integrante da “música popular”, ao mesmo tempo que são capazes de demonstrar um direcionamento social similar entre as Américas, também é um dos fatores responsável pela diferenciação musical no continente.

No Brasil, a “música popular” está marcada pelo hibridismo, seja de etnias, classes, regiões. Além do mais, ela tem sido reflexo de grande parte dos conceitos identitários que são construídos em torno do que se compreende epistemologicamente como nação (NAPOLITANO, 2002, p. 7), região e até mesmos diversidades que ocupam os mesmos espaços e lugares.

Isto pode ser constatado atualmente em canções compostas, gravadas e difundidas, pelas mídias atuais. Neste artigo propomos uma discussão sobre os dois álbuns da banda Bellas Marias, do estado de Pernambuco, os quais são compostos por músicas de Deusdete Ferro. Procuraremos apontar como a compositora ressalta uma identidade pernambucana e, em alguns momentos, nordestina, a partir destas canções.

Contudo, antes faz-se necessário uma discussão sobre canção e “música popular” no Brasil.

Canção e “música popular” no Brasil

A música popular urbana brasileira tem em sua gênese a reunião de vários elementos da música erudita ocidental, assim como da música folclórica. Seu aparecimento está ligado à urbanização e ao surgimento das classes médias e populares que marcam o final do século XIX e o início do XX. Esta nova estrutura que nascia estava ligada a um produto do capitalismo que pretendia que os lazes da vida urbana aumentassem (NAPOLITANO, 2002, p. 11-12).

Esta música também surge em um período em que o discurso em torno de uma nação unificada continuava se fortificando e que, ao mesmo tempo, os regionalismos surgiam cada vez mais fortes, se apresentando como uma alteridade, mas componente desta mesma unidade nacional.

De acordo com Marcos Napolitano, o Rio de Janeiro foi, durante muitos anos, o lugar geográfico no qual se forjou a construção de uma sonoridade urbana brasileira, sobretudo durante os séculos XIX e XX. Já no início do século XX, o Nordeste, com destaque para os estados da Bahia, de Pernambuco, da Paraíba e do Ceará, começa a se sobressair também, levado pela força do regionalismo. É a partir dos anos quarenta, sobretudo, que esta região começa a ter destaque através de Luiz Gonzaga, o Rei do Baião, que nacionaliza a música nordestina através do rádio (NAPOLITANO, 2002, p. 39).

Durante a década de quarenta a música de Luiz Gonzaga foi classificada como nacional, afirma Albuquerque Jr. Depois, continua, passou a ser compreendida como uma sonoridade regional. O autor atribui isto ao fato de as letras das canções de Luiz Gonzaga tratarem de temas mais específicos e não nacionais (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 174-176). Neste sentido discordamos dele, pois muitas das músicas consideradas nacionais falam especificamente de características da cidade do Rio de Janeiro. Esta questão do que é categorizado como nacional ou regional é muito mais complexa que a escolha de um lugar específico a ser cantado.

Até o final da primeira metade do século passado, grande parte das agências econômicas que distribuíam produto musical estavam sediadas no Rio de Janeiro. Além do mais, a cidade era o ponto de encontro de diversos materiais e estilos musicais (NAPOLITANO, 2002, p. 40). Podemos atribuir esta situação a diversos fatores históricos, dentre eles, a própria mudança da capital do Brasil, em 1763, de Salvador para o Rio de Janeiro. Napolitano enfatiza a migração, no século XVIII, de negros escravizados, da Bahia para o Rio de Janeiro, assim como o deslocamento de nordestinos para o Sudeste do país após os anos trinta e quarenta (NAPOLITANO, 2002, p. 40).

De acordo com Sandroni, a música popular urbana começa a tornar-se um fato social cada vez mais relevante a partir dos anos trinta, “através do rádio e do disco”. Neste período surge uma nova produção intelectual em torno da “nova categoria”. Destacam-se, neste sentido, pessoas como Alexandre Gonçalves Pinto, Francisco Guimarães (o Vagalume), Almirante, Ary Barroso. Estas pessoas não chamariam tal música de “popularesca”, tomando para si a acepção de “popular”, que até os anos quarenta estava relacionada à música realizada pelo povo (SANDRONI, 2003, p. 26).

Em 1950 Oneyda Alvarenga propõe a divisão entre “popular” e “folclore”, levando em consideração a influência cosmopolita que a “música popular recebia” e enxergando na música folclórica a verdadeira essência do nacional (SANDRONI, 2003, p. 26). Discurso que será adotado, em certa medida, pelo Movimento Armorial nos anos setenta para criar uma arte erudita, assim denominada por ele, essencialmente brasileira.

Napolitano explica que a “música popular” foi compreendida de diversas formas, algumas vezes relacionada até mesmo ao erudito (NAPOLITANO, 2002, p. 16). De fato, o que podemos constatar através da história da música do Brasil é que a categorização de “música popular” sempre esteve ligada a questões de classes sociais e culturais, de modo que sua “validação” muitas vezes esteve submissa aos grupos que tinham o maior poder aquisitivo. Inclusive

a aceitação da música popular brasileira, sobretudo pelos segmentos médios da população, não foi linear, nem repentina. A expansão e a diversificação do público de música popular brasileira acompanharam as vicissitudes da própria estruturação dessa esfera cultural e do sistema comercial em torno da música popular como um todo. As elites com maior formação cultural e poder aquisitivo ainda teriam que esperar a Bossa Nova para assumir, sem culpa, seu gosto por música popular brasileira (NAPOLITANO, 2002, p. 40).

Nos anos noventa, a cena musical brasileira sofre, de acordo com Sandroni, uma relativização das chamadas músicas populares e músicas folclóricas. Isto porque alguns produtores da música folclórica passaram a ter comportamentos que transcenderam os limites de sua dicotomia. A exemplo, em Pernambuco, Selma do

Coco e Mestre Manoel Salustiano, que gravaram CDs com canções que se configuravam, na época, como folclóricas (SANDRONI, 2003, p. 31).

E em continuidade, o que notamos nestas quase duas décadas do século XXI é que, com o efeito do aumento das lutas de classes, das diversas etnias tomando seus espaços por direito, com a resistência de um público que sempre foi tratado como minoria – mesmo sendo, muitas vezes, maioria, em quantidade, como é o caso de negros e mulheres –, a diversidade cultural começa a ser sinônimo de identificação e de força. As pessoas/culturas vão se utilizar daquilo que as diferencia, enfatizando a existência de uma heterogeneidade que muitas vezes foi excluída, oprimida, negada. E a música vai não somente refletir isto, como ser utilizada como ferramenta de autenticação identitária e até mesmo de luta.

Desta maneira, novas categorias precisam ser pensadas para as canções que surgem dessa complexa mistura – musical, social, cultural –, pois as identidades que se formam a partir de uma hibridização, afirma Silva, embora tenham traços das partes das quais se originaram, já não são mais integralmente nenhuma delas (SILVA, 2000, p. 87). É comum encontrar contextos culturais e musicais que foram modificados em diversas sociedades (NETTEL, 2006, p. 29).

Para Woodward (2000, p. 21), em termo de identidade, a globalização vai lançar efeitos variados. O mercado global, por exemplo, vai produzir uma homogeneização. Ao mesmo tempo, esse movimento gera resistência em alguns setores e pessoas, consciente ou não, fortalecendo muito mais algumas identidades. Algo assim pode ser bem identificado nas canções de Deusdete Ferro que, mesmo se utilizando de elementos globalizados do mercado fonográfico, enfatiza ritmos que estão presentes nas culturas musicais do estado de Pernambuco, muitas delas identificadas como folclóricas e/ou de tradição oral.

Deusdete Ferro e as Bellas Marias

Compositora, artista plástica, produtora e empresária, Deusdete Ferro (1942)⁶³, nasceu numa fazenda chamada Taquara, em Quebrangulo, agreste alagoano. Ainda muito menina mudou-se para Pernambuco. Seu único contato com a música, do ponto de vista sistemático, aconteceu em seu período escolar, no Ginásio São Geraldo, na cidade de Bom Conselho, Pernambuco, no qual ela cursou uma disciplina de Canto Orfeônico, ministrada pelo professor José Duarte Tenório (Zé Puluca). Na época chegou a aprender um pouco as notas musicais e a escrever alguns ditados em partitura. Porém, esse seu contato com a música foi um período curto. Enquanto compositora e pintora, considera-se autodidata. Em 1978 mudou-se para Recife, com sua família, residindo no Bairro da Boa Vista até hoje (FERRO, 2018).

Em 2001 criou o grupo Bellas Marias, formado por nove mulheres. O nome é uma homenagem a todas as mulheres que existem e a Nossa Senhora, que para a compositora é a maior das mulheres. As letras duplas da palavra “Bellas” representa a força e a beleza que são encontradas na vida de cada mulher que compõe, no mundo, a grande pluralidade “feminina”. O grupo surgiu de uma necessidade de mostrar que a mulher também compõe e executa com eficiência qualquer “ritmo musical” (FERRO, 2018).

Atualmente o Bellas Marias é composto por Nilva (Jovenilva Felix), no acordeon, Natureza (Paula Natuza), Joanhina Melo e Milla Biggio, na percussão, Cynthya Pimentel, na viola erudita, Melina Gama, no violino e no back vocal, Eneyda Rodrigues, na flauta transversal, Claudia Souza, no baixo elétrico e Gabriela Martinez, no vocal. Do grupo inicial permanecem apenas Nilda, Cynthya Pimentel e Natureza⁶⁴.

O processo de composição de Deusdete Ferro é “natural”. Ela não se utiliza de nenhum método específico. Apenas se sente inspirada. Diz que obedece ao seu cérebro (vontade). E as composições vão surgindo a partir de processos estruturais criativos variados. Às vezes ela compõe primeiro a letra e em seguida coloca a música.

⁶³ Deusdete Ferro tem graduação em Pedagogia, com habilitação em Administração Escolar, pela Faculdade de Filosofia do Recife – FAFIRE –, que atualmente é Faculdade Frassinetti do Recife.

⁶⁴ Em 2012 integrei o grupo, no clarinete e back vocal. Foi quando tive contato pela primeira vez com Deusdete Ferro.

Outras vezes, faz o oposto. Há momentos em que letra e música vão surgindo juntas. Há canções que são iniciadas e terminadas sem interrupção. Enquanto outras têm início em um momento e término em outro (FERRO, 2018).

A representação de uma identidade musical pernambucana em suas canções partiu tanto do amor que a compositora tem por Recife, quanto pela variedade de ritmos musicais presentes nas culturas de Pernambuco e da região Nordeste. Foi neste lugar que ela encontrou a matéria-prima necessária para suas composições. Os momentos bons vistos e vividos pela compositora são elementos fundamentais para sua criação, assim como os fenômenos que ela considera ruins, com destaque para a seca (FERRO, 2018).

O pertencimento que Deusdete Ferro mostra em relação a Pernambuco, pode ser explicado por Hall, dentro de um contexto de identidade nacional, quando ele afirma que a identidade se constrói, que as identidades são “formadas e transformadas no interior da representação” (HALL, 2005, p. 48).

“Canta Pernambuco”

Os dois álbuns *Canta Pernambuco*, gravados pelas Bellas Marias, são resultado de um projeto da Chesf⁶⁵ (FERRO). O volume 1 é composto pelas seguintes canções: 1. “Coração Apaixonado” (xote); 2. “Eterno Aprendiz” (marcha de bloco); 3. “Que vida Maria” (forró); 4. “Dance Dance” (coco); 5. “Guerreiros” (maracatu de baque virado); 6. “Relva” (aboio); 7. “Heroína” (xaxado); 8. “Na beira do rio” (caboclinho); 9. “Pedacos de chão” (baião); 10. “Grande Mar” (ciranda). No volume 2 temos: 1. “Segredos da Floresta” (caboclinho); 2. “Espelho” (xaxado); 3. “Flor da Roseira” (coco); 4. “Faíscas” (forró); 5. “Caçador de Gado” (aboio); 6. “Eco-Capibaribe” (maracatu de baque virado); 7. “Silêncio” (baião); 8. “Janelas Coloridas” (frevo de bloco); 9. “Revisão” (xote); 10. “Areia Fina” (ciranda)⁶⁶. As canções desses dois álbuns são um verdadeiro “caleidoscópio cultural” de Pernambuco.

⁶⁵ Companhia Hidrelétrica do São Francisco.

⁶⁶ As letras e os áudios podem ser encontradas no site do grupo, neste link <<http://www.bellasmarias.com.br/discografia/>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

A música de Deudete Ferro transita por um universo urbano e rural, sem distinção clara entre um e outro. Letra e música, as duas principais unidades estruturais da canção, não são pensadas pela compositora de forma aleatória. O ritmo escolhido tem a ver com a temática abordada, e vice-versa.

Vejamos, por exemplo, “Eco-Capibaribe”⁶⁷.

Há pontes cortando o Rio
Há gente andando nas pontes
Num vai e vem da vida
O sol da tarde se esconde
A brisa que vem do mar
Faz você parar na ponte
Pra ver a água descer
Do rio que tem um nome
É o meu Capibaribe
Levando água da fonte.

(Refrão)
O manguezal, manguezal
O manguezal, manguezal
Cada dia mais bonito
É um cartão postal

Nova e Aurora são ruas
Imperatriz também é
Você vive ao lado delas
Como um amigo fiel,
E para os que passam nas pontes
Favor não jogar papel
Há vidas dentro do Rio
Caranguejos querendo crescer
Há homens passando fome
E você precisa entender
O manguezal, manguezal
O manguezal, manguezal.⁶⁸

A cidade do Recife é chamada, às vezes, de Manguezal, por conta do ecossistema que a rodeia. O ritmo desta canção é o maracatu de baque virado, ou maracatu nação. Este, é uma das manifestações mais fortes presentes na cidade do Recife. Aos domingos, os grupos vão para o Recife Antigo tocar, ensaiar, dançar,

⁶⁷ Esta música foi gravada pela Banda Sinfônica do Recife (1958), para o CD de comemoração de 50 anos da Banda.

⁶⁸ Mantivemos, em todas as músicas que citamos a letra, a pontuação e a ortografia que estão no encarte dos CDs.

brincar. A relação da identidade da cidade com esta manifestação popular é muito forte e se mistura a outros elementos como ruas antigas, pontes, rios. Para quem conhece um pouco a cidade, Eco-Capibaribe é uma “fotografia sonora”, “é um cartão postal” que ecoa.

Deusdete Ferro (2018) explica que Recife é a capital que lhe acolheu desde 1978. Sua música é uma maneira de retribuir e expressar para este lugar o grande amor que ela sente, de mostrar um pertencimento enquanto pernambucana, que ela não é por direito, mas é por escolha do coração. Ainda fala que já tem começado a compor para Olinda e, quem sabe, depois, para outras cidades da região metropolitana.

Em relação à região Metropolitana de Recife e arredores, notamos a força das culturas não europeias. O maracatu, por exemplo, configura-se como marca forte destes espaços e locais epistemológicos. Recife é, entre outras coisas, a cidade das catedrais de origem europeia, em frente às quais os tambores são batidos, reverenciando os orixás dos povos afrodescendentes.

Segundo Prysthon, os grandes centros urbanos pós-modernos, como Recife, estão cada vez mais repletos de novos espaços, sendo assim, atravessados mais rapidamente e por uma quantidade maior de meios de comunicação. Logo, a descentralização torna-se cada vez mais enfática, aumentando a fluidez dos conceitos e dando espaço para uma nova materialidade (PRYSTHON, 2016, p. 2).

A descoberta das margens, explica Prysthon, reconfigura o cosmopolitismo, tornando-o também periférico. Este surge a partir da mudança de alguns direcionamentos. Agora é a periferia que aponta para a metrópole. As tradições locais passam a ser trabalhadas dentro de um padrão de música urbana internacional, ou globalizada, como preferimos chamar. A própria noção de cidade é transformada, criando uma nova realidade urbana contemporânea. E aquela, deixando de ser apenas um elemento binário de oposição, torna-se “o território intersticial”, no qual as oposições se encadeiam e se intercalam, sendo ela mesma “um processo dialético dos embates pós-modernos” (PRYSTHON, 2016, p. 9-10).

Ainda sobre Recife, damos destaque ao frevo canção “Janelas Coloridas”:

Noites lindas do meu Recife
O vento forte em direção ao mar
Varanda com janelas coloridas
Fiz serenatas pra você ao luar
Ao som dos violões e dos bandolins
Lhe acordei com o meu cantar
E por uma das janelas entreabertas
Só o seu rosto
E, sem poder lhe beijar

(Refrão)
Saudade! Oh! Que saudade
Saudade! Saudade de você
Saudade é tanta saudade
Jamais vou lhe esquecer (Bis)

O tempo passa tão de repente
Cada dia me recordo de você
As janelas perderam as suas cores
O sol se encarregou de fazer
Mas, as canções que lhe dediquei
Foram todinhas de prazer
Nem mesmo o tempo
E, nem tão pouco o sol
Irão apagar o nosso amor.

É notável, no eu lírico, um sentimento de nostalgia em relação aos carnavais de outrora da Rua da Aurora, na qual muitos foliões desfilavam ao som das bandas de pau e corda. Além do mais, escolher o frevo como ritmo para a canção é uma maneira de reverenciar Recife. O frevo, embora esteja tão ligado à cultura recifense, quanto o maracatu, tem uma difusão maior em termos de espacialidade, tendo sido, inclusive, reconhecido pela UNESCO⁶⁹, em 2012, como Patrimônio Imaterial da Humanidade. O frevo canção, por si só, já transita por duas categorias da música brasileira, pelo menos.

O entrelaçamento de culturas aparentemente distintas é bastante nítido nas canções, a exemplo quando Deusdete Ferro mistura catedrais e orixás, em “Guerreiros”. Suas canções também contam histórias dos povos pernambucanos de descendência africana. E dando destaque para a força da mulher, nesta canção ela diz que Dona Santa (1877-1962), “a grande Rainha”, uma das mulheres mais destacadas da história de Pernambuco, foi responsável pela defesa desta cultura, a qual, fica

⁶⁹ Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

implícito, que é originária de uma mistura africana e europeia, principalmente. Essa hibridização cultural destrói algumas fronteiras existentes e cria outras demarcações identitárias. É importante atentar para o fato de que estas fronteiras identitárias são construídas no plano mental. Porém, mesmo assim, elas podem ser bem demarcadas. Isto ocorre porque os indivíduos que fazem parte das nações – regiões, cidades, culturas, contexto social, econômico, etc. – compartilham dos mesmos signos, lugares, espaços e sentem-se pertencentes a estes (ANDERSON, 2006), lembrando que a modernidade trouxe uma separação entre espaço e lugar (STOKES, 1997).

Ainda sobre mulheres da região metropolitana do Recife e suas proximidades, gostaríamos de dar destaque para a ciranda “Grande Mar”. O eu poético assume a própria cirandeira, que canta para o mar. Em um determinado momento o seguinte verso é cantado: “sou cirandeira morena/ sou cirandeira do mar”. Lia de Itamaracá (1944), mulher negra, originária de uma classe econômica desfavorecida, é o grande expoente da ciranda em Pernambuco. Embora a canção não utilize o nome dela, o “morena” provavelmente faz referência a estas cirandeiras, pois a própria Lia se identifica, às vezes, como morena (“morena da beira do mar”).

Contudo, é quando pensa no interior do estado que Deusdete descreve a figura da mulher com mais detalhes. Isto acontece, provavelmente, explica a compositora, porque ela nasceu no interior de Alagoas e viveu em uma fazenda até os 12 anos de idade. Logo, conheceu os costumes do campo, os folguedos, se aproximou da natureza (FERRO, 2018). É como se a compositora se identificasse através da força da mulher do interior e nela encontrasse suas raízes. Além do mais, a mulher que lhe inspirou a vida toda para fazer arte também era do interior, sua mãe, Euphisia Soares Ferro.

Vejamos as seguintes canções: “Que vida Maria”

Vai Maria todo dia
Vai Maria vai lavar
Uma trouxa de roupa branca
Pra Maria se sustentar
Compre farinha de mandioca
O resto não dar pra comprar

(Refrão)
Que vida Maria
Você vive pra trabalhar

Não tem cama pra dormir
Seu filho não pode estudar

Viúva da seca é Maria
O Marido de Maria era Manoel
Foi embora do Nordeste
E arranhou outra mulher
Mais, Maria é mulher forte
E, criou seu filho José.

e “Heroína”

Lampeão⁷⁰ o herói
Maria Bonita heroína
Ela usava laços de fitas
Vestido bordado e anéis,
Cartucheira e pistola na cinta
Mulher valente e precisa
Maria Bonita Mulher

(Refrão)
Ela foi uma deusa pra Lampeão
Ela foi a mulher mais forte do sertão

No bando era a rainha
O amor de Lampeão
Viajou pelo sertão
Não deixou o Virgulino
Era um amor muito lindo
Aquele de Lampeão.

As canções de Deusdete Ferro vêm afirmar sociabilidades que existem. A figura da mulher do interior de Pernambuco e, podemos ampliar, do Nordeste, não é tratada pela compositora como a “mulher-macho”. Sua força não vem de atributos masculinos, mas dela mesma, a fêmea. A posição de musa na canção não está mais relacionada somente a uma mulher delicada que espera por seu amado – até porque delicadeza nunca foi uma característica muito atribuída às mulheres dos interiores do Nordeste. É possível encontrar características fortes, de sujeito, “dona” de si, que trabalha, que faz, que vive, que é independente, mesmo diante das diversas

⁷⁰ A grafia correta é com “i”: Lampião.

dificuldades. Deusdete Ferro (2018) também se preocupou em escrever aboios para vozes femininas, gênero mais comumente interpretado e composto por homens.

Neste momento o ambiente das canções muda. Deusdete Ferro utiliza palavras como “chão molhado”, “fogueira”, “noite de São João”, “milho”, “pamonha”, “caçador de gado”, “espinhos”, “canto da passarada”, “raízes do interior”, “curral”, “vaqueiro”, “gado”, “flores perfumadas”, “pedaços de chão”, “lençol de retalhos”, “fibra de algodão”. Ela assume a imagem que foi criada do Nordeste do Brasil a partir da década de vinte, quando a região começa a ser pensada do ponto de vista geográfico, cultural e epistemológico (ALBUQUERQUE JR., 2011).

Em “Heroína”, o ritmo escolhido foi o xaxado. Não aleatoriamente. O xaxado é um ritmo característico do sertão de Pernambuco. Ele deu a Serra Talhada, cidade na qual Lampião nasceu, o título de Capital do Xaxado. O elemento rítmico, tratado como “batida”, por Sandroni, é um componente muito importante para a identificação de uma canção. Normalmente, explica o etnomusicólogo, é a primeira característica musical a ser identificada por quem ouve uma música (SANDRONI, 2011, p. 14). É no ritmo que a música e a dança se encontram. Quando fala sobre a cultura indígena, por exemplo, Deusdete Ferro sempre opta em utilizar os ritmos de caboclinho.

De acordo com Marcos Napolitano (2002, p. 11), através da canção, e da música popular como um todo, é possível “pensar a sociedade e a história”. No caso das canções de Deusdete Ferro, percebemos que os elementos que ela traz como indicadores de identidade e de pertencimento nem sempre têm uma historicidade em termos de linha do tempo, mas compõe um arcabouço de “fatos”, características, elementos que se sobrepõem e criam identidades que transitam fora e dentro de todo o estado de Pernambuco.

Considerações finais

Embora a influência cosmopolita seja percebida frequentemente, o que nota-se é que ela, junto com o processo de globalização, de alguma maneira levaram muitos artistas a enfatizar características comuns dos locais geográficos e espaços dos quais se sentem pertencentes. É isto que observamos na música de Deusdete Ferro. Embora

muitas de suas canções pareçam estar enquadradas dentro de um padrão de canção nacional, ela se sobressai por “cantar” a própria terra, não somente através da letra, mas dos ritmos diversos encontrados nas culturas pernambucanas.

Além do mais, pensamos que os termos “nacional” e “regional” já não devam ser utilizados para pensar a cultura brasileira, pois, mesmo sem intenção, as chamadas características regionais serão vistas de forma menor em relação àquelas entendidas como nacionais.

Também a categorização não somente da canção brasileira, mas da música feita no Brasil, precisa ser repensada, considerando que muitas formas musicais estão nas fronteiras classificatórias existentes, que muitas podem se enquadrar em mais de uma categoria, considerando determinadas características que possuem. E o mais importante, compreender que os conceitos de categorização são fluídos.

É preciso ter em mente que as ideias e os conceitos sobre música mudam. Isto ocorre à medida que a própria sociedade se altera. Além do mais, os espaços são diminuídos, com frequência, por conta da velocidade das informações, o mundo cria padrões mais parecidos e as diferenças, que se fortalecem cada vez mais, se hibridizam pelos variados espaços e lugares.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London and New York: Verso, 2006.

FERRO, Deusdete. Entrevista para a autora (Skype). São Caitano/Recife, 2018.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NETTL, Bruno. O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas. *Revista Antropológicas*. Ano 10, v. 17 (1), p. 11-34. 2006.

PRYSTHON, Angela. Um conto de três cidades: música e sensibilidades culturais urbanas. *E-COMPÓS*. p. 1-13. Brasília, 2008,

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 23-35.

_____. *Feitiço Decente: transformações do samba do Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: UFRJ Editora, Zahar, 2011.

SILVA, Tadeu Tomaz da. A produção social da identidade e da diferença. In: _____ (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000. p. 73-102.

STOKES, Martin. Place, Exchange and meaning: black sea musicians in the West of Ireland. In: _____. *Ethnicity, Identity and music: the musical construction of place*. New York: Berg, 1997.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: um introdução teórica e conceitual. In SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000. p. 7-72.

Discografia

BELLAS MARIAS. *Canta Pernambuco*. Composições: Deusdete Ferro. v. 1. Águias Produções e Eventos. Recife, 2008⁷¹.

_____. *Canta Pernambuco*. Composições: Deusdete Ferro. v. 2. Águias Produções e Eventos. Recife, 2010.

⁷¹ Os anos das gravações dos CDs não encontram-se nos encartes. A informações foram obtidas através de Deusdete Ferro, que também enfatizou que precisou fundar a Águia (no singular, de acordo com ela) Produções, pois ninguém quis produzi-la, por ela ser mulher. Outra informação que a compositora deu é que o primeiro CD não teria o nome “Canta Pernambuco”, mas “Nossos Ritmos”. Porém não é isto que consta no encarte (FERRO, 2018).

AUDIO-POLÍTICAS Y BIO-POLÍTICAS DE LAS MÚSICAS AFRODIASPÓRICAS CONTEMPORÁNEAS EN COLOMBIA

Mateo Pazos Cárdenas

Universidad Nacional de Colombia

Antropólogo

mpazoscardenas@gmail.com

Resumen: las prácticas culturales pertenecientes al mundo afrodiaspórico en Colombia han estado históricamente marcadas en los procesos de construcción de nación e identidad nacional. Las músicas y bailes “afro” han pasado de la demonización a la negación, de la folclorización a la patrimonialización y, más recientemente, por los proyectos de industrias culturales. El artículo analiza, a través de un sucinto ejercicio de revisión hemerográfica, las representaciones nacionales que se han construido alrededor de dos universos musicales afrodiaspóricos contemporáneos colombianos: la champeta y la salsa choke. Estos casos de estudio permiten comprender cómo la racialización contribuye a la producción de unos sonidos nacionales (i)legítimos (audio-políticas), pero también una forma específica de cuerpos y corporalidades (bio-política).

Palabras clave: músicas afrodiaspóricas; champeta; salsa choke; multiculturalismo.

Abstract: the Cultural practices that belong to the Afro-Diasporic world in Colombia have historically been marked in the processes of nation-building and national identity. Afro music and dances have passed through demonization to denial, from folklore to heritage, and, more recently, to cultural industry projects. The article analyzes, through a succinct exercise of hemerographic revision, the national representations that have been constructed around two Colombian contemporary afrodiasporic musical universes: the champeta and the salsa choke. These study cases allow to understand how racialization contributes to the production of (il)legitimate national sounds (audio-politics), but also a specific form of body and corporalities (bio-politics).

Keywords: afro-diasporic musics; champeta; salsa choke; multiculturalism.

Obertura: ruidos, cuerpos y movimientos

En su clásico ensayo sobre la música en la sociedad occidental moderna, Jacques Attali (1995) comenta sobre el ejercicio de domesticación - y por tanto del establecimiento de un orden mediante el control y la violencia - que ocurre sobre los ruidos en su proceso de convertirse en articulaciones sonoras que puedan ser catalogadas como música. El ruido, señala este autor, es una sonoridad que interfiere en la transferencia de un mensaje entre un emisor y un receptor, lo que implica que el

ruido existe - es definido - únicamente en relación con este sistema comunicativo dentro del cual se inserta. Al considerarse una interferencia, el ruido es entonces sinónimo de desorden, de contaminación, de peligro, de amenaza.

Estos adjetivos que caracterizan al ruido son los mismos que definen o, mejor, se atribuyen a la alteridad. El otro también es amenazante para el orden simbólico que instaaura el yo, el otro - como el ruido - se opone a la cultura, se ubica en el lugar de lo salvaje y de lo indescifrable, de la naturaleza misma. Si la música es la organización racional de sonidos - o de ruidos -, entonces ésta es detentada por la mismidad, mientras que el desorden acústico, la bulla estruendosa y peligrosa, la cacofonía de los ruidos, es propia de la otredad. Tanto la mismidad intenta ordenar la peligrosidad del otro como la música propone regular el ensordecedor ruido.

En Colombia, este proceso alrededor de la (i)legitimidad de las músicas nacionales se construye y define mediante una estratificación sonora que, en este escrito, toma como hipótesis de trabajo la marca étnico-racial que supone lo afrodiaspórico como universo cultural que se encuentra en un lugar de subordinación frente al proyecto nacional blanco-mestizo en la región latinoamericana (GILROY, 1993; WADE, 2002, 2009, 2011; ANDREWS, 2007). Es por esto que se propone el concepto de “audio-política” como el conjunto de tecnologías sociales y de poder a través de las cuales se legitima la producción, circulación, escucha e interpelación de determinadas sonoridades musicales en el marco de una comunidad nacional, en este caso en Colombia. El artículo, entonces, analiza las “audio-políticas” construidas alrededor de dos músicas afrodiaspóricas colombianas, que surgen en contextos locales fuertemente influenciadas por tradiciones culturales afrodescendientes (la Costa Caribe y la región del Pacífico), pero que a la vez han alcanzado un mediatizado nivel de consumo y escucha a nivel nacional: la champeta y la salsa choke.

Dicho esto, al hablar de músicas y universos sonoros afrodiaspóricos, no podemos dejar de lado la preocupación por el uso y movimiento del cuerpo como reacción frente a este tipo de sonidos; la importancia del vínculo cuerpo-música en la producción sonora afrodiaspórica ha sido señalada anteriormente por un gran número de autores(as) en diferentes contextos socio-históricos (HALL, 1991; GILROY, 1993; ROSE, 1994; WADE, 2002; DESMOUND, 2003; CUNIN, 2007; SANZ GIRALDO, 2014). Es

por ello que el análisis de las audio-políticas que se construyen sobre este tipo de músicas en Colombia no puede ir separado del análisis de las bio-políticas - entendidas como las tecnologías del saber/poder que se elaboran en el Occidente moderno para ejercer un disciplinamiento sobre los cuerpos humanos que encarnan y reproducen la máquina capitalista (FOUCAULT, 2012) - articuladas sobre los cuerpos que se mueven al ritmo de estas sonoridades, que encarnan y materializan unas prácticas dancísticas específicas.

Para lograr este cometido analítico, se utilizó como estrategia metodológica una revisión de prensa del periódico de mayor circulación del país (el diario *El Tiempo*), preguntando a esta fuente la manera como narraba los universos particulares de la champeta y la salsa choke: cuáles eran los temas que más relevancia presentaban, cuáles eran las opiniones que se presentaban respecto a ellos y quiénes eran los sujetos a los que se les daba voz en estas notas. Sin embargo, en el diario *El Tiempo* se encontró una numerosa cantidad de notas referentes a la champeta pero muy pocas que abordaran el tema de la salsa choke. Es por ello que se decidió por revisar el periódico *El País*, el de mayor circulación en la ciudad de Santiago de Cali (epicentro de producción de este ritmo musical), para complementar las fuentes y la información que éstas pudieran proveer para el análisis. No se tuvo una unidad temporal delimitada para el análisis, por lo que se revisaron todas las notas de prensa que se encontraron al insertar en el buscador digital de ambos periódicos las palabras “champeta” y “salsa choke”.

El artículo se desarrolla a lo largo de cuatro apartados. En el primero, se hace un breve recuento sobre los lugares simbólicos de las músicas y danzas afrodiaspóricas en los procesos de construcción de la identidad nacional colombiana a finales del siglo XIX y a lo largo del XX. El segundo y el tercero analizan algunos aspectos audio-políticos y biopolíticos de la champeta y la salsa choke en la Colombia contemporánea. El último apartado presenta unas suscintas reflexiones a modo de conclusión.

Músicas y danzas afrodiaspóricas en los procesos de construcción de identidad nacional en Colombia

La historia de la identidad musical nacional de Colombia ha sido un proceso estrechamente vinculado a los proyectos de consolidación del Estado moderno. Diferentes autores han expuesto las estrategias de construcción de las naciones latinoamericanas posteriores a las independencias de la Corona española a lo largo del siglo XIX, en los cuales fue preponderante el ideal de “blanqueamiento”, tanto racial como cultural (ANDREWS, 2007; HERNÁNDEZ SALGAR 2007; WADE 2002, 2009 y 2011). En Colombia, particularmente, el relato nacional oficial se propuso desde las élites teniendo como eje articulador el mestizaje con aspiraciones europeas, tratando así de homogenizar la diversidad cultural y étnica propia del país.

Las prácticas musicales no estuvieron exentas de este proyecto, por lo que se priorizaron las tradiciones (géneros, ritmos, instrumentos) provenientes del universo cultural europeo como aglutinadoras de lo que se buscaba que se identificara como “músicas nacionales”, tanto en Colombia como en toda América Latina (ANDREWS, 2007; HERNÁNDEZ SALGAR, 2007; WADE, 2002). Sin embargo, a finales del siglo XIX y principios del XX, fue generalizada en la región Latinoamericana la apropiación de las músicas y bailes de la “gente negra” (y también de las clases bajas) por parte de las clases medias y altas: el danzón y el son en Cuba, la danza en Puerto Rico, el tango en Buenos Aires, el samba en Brasil, el merengue en República Dominicana, la cumbia y el porro en Colombia (WADE, 2009). Para que esa apropiación y popularización de estas músicas pudiese ocurrir, fue necesario el “blanqueamiento” de éstas por parte de las élites mestizas, que en últimas eran quienes las comercializaban y – en su gran mayoría - producían. En Colombia, esto implicó una resignificación de las músicas del Caribe más comerciales (principalmente el porro y la cumbia), en las cuales se matizaron las “marcas afro” más evidentes para poder ser consumidas por un mayor público nacional mediante un blanqueamiento sutil en la mayoría de ritmos, suficiente para masificarlo pero no lo suficiente para no exotizarlo (WADE, 2002, 2011).

La representación de las músicas afrodiaspóricas en el imaginario nacional colombiano ha sido ambivalente. Por un lado, y en consonancia con lo anteriormente expuesto, han sido demonizadas como marca de “lo salvaje”, “lo incivilizado” e incluso

“lo demoníaco”. Por otro lado, estas tradiciones han sido valoradas positivamente en los ámbitos referidos a lo corporal como el baile, la sexualidad y la fuerza física (VIVEROS VIGOYA, 2000; WADE, 2002, 2009). La superioridad en estas artes, sin embargo, es subvalorada teniendo en cuenta el lugar social que ocupan el cuerpo y la carnalidad en el orden moral de Occidente moderno como sinónimos de pecado (moral cristiana), ocio (moral burguesa/capitalista) e inferioridad frente a “lo racional” (moral científica/intelectual). Este orden concibe al cuerpo como limitado, confinado al orden de lo privado, en el cual lo que recuerde a su experiencia sensorial debe ser eliminado o matizado (LE BRETON, 2005). El uso del cuerpo en las sociedades modernas sólo parece legítimo en el sentido de ser una máquina disciplinada hacia la repetición técnica, que se escinde del sujeto para reproducir el capital (CITRO, 2011). En este sentido, “el baile por el baile” - o “el sexo por el sexo”, “el cuerpo por el cuerpo”- es improductivo, al menos en el sentido esperado por el capitalismo de los dos siglos pasados (GILBERT e PEARSON, 2003).

Precisamente, el análisis sociohistórico recuperado hasta ahora no es sólo aplicable a las tradiciones musicales afrodiaspóricas sino también a las prácticas dancísticas asociadas a estos ritmos y los usos corporales que éstas implican. En efecto, a medida que avanzaba el siglo XX, la población colombiana empezó a moverse al son de cumbias y porros, que lentamente fueron penetrando hacia el interior del país, pero también en el interior de los cuerpos mestizos, produciendo así “una nueva cinestesia o sentido del movimiento corporal” (WADE, 2008). La tensión entre, por un lado, lo novedoso y lo “moderno” y, por otro, la asociación a lo sexual y lo vulgar (marca racial “afro”) fue una constante en el proceso de aceptación de estas nuevas tradiciones en diferentes escenarios geográficos y culturales del país. Para ello, los bailes “costeños” debieron suavizar sus movimientos pélvicos y marcar una mayor distancia entre los cuerpos. La caracterización de los cuerpos nacionales y sus movimientos operaron como marcadores de producción de identidades y lugares sociales referidos al género, la raza y la clase (DESMOND, 2003), en donde sólo ciertos sujetos (las comunidades negras, particularmente, pero también los sectores de clases populares y las mujeres) parecieron ser poseedores de un cuerpo y, por tanto, poseedores de las posibilidades, limitaciones y estigmas sociales que ello implicaba.

Champeta y “champetúos”: música, baile y orden moral en la costa Caribe colombiana

La champeta⁷² es un género musical surgido en los barrios populares de ciudades de la Costa Caribe colombiana como Cartagena y Barranquilla a finales de los años 70 y principios de los 80 del siglo pasado, teniendo como base fundamental de origen las fiestas de *picós*. Éstas iniciaron en los años 50 y 60 como reuniones en las que, en los equipos de sonido (*sounds-systems*), se ponían músicas locales (como cumbias y porros) e internacionales (son, mambo y posteriormente salsa), conocidas gracias a los intercambios culturales con la macro-región internacional del Caribe que fueron posibilitados a través de los puertos comerciales de estas ciudades. Posteriormente, en la década del 70, gracias a algunos comerciantes y marineros, llegaron grabaciones de músicas africanas y afrocaribeñas (reggae, zouk, calypso), las cuales también pasaron a ser difundidas principalmente a través de estos picós (PACINI HERNANDEZ, 1993). Este escenario de intercambios y fusiones sería el caldo de cultivo para el género hoy conocido como champeta, que surge entonces gracias a las influencias de este universo musical afrodiaspórico (MARTÍNEZ MIRANDA, 2011; PACINI HERNANDEZ, 1993).

Frente a la popularidad que ganaron, principalmente entre las clases más populares, los picós y la champeta fueron estigmatizados y denostados por las élites blanco-mestizas de estas ciudades en las décadas del 70 y 80 del siglo pasado, asociados a prácticas y escenarios incitadores de violencia. Sin embargo, a finales de los 80 y principios de los 90, el fenómeno sociomusical de la champeta se expandió a las clases medias de varias urbes de la costa, gracias al impulso comercial a través de algunas emisoras radiales y varios compilados en CD que empezaron a circular en los comercios informales. Finalmente, a principios del siglo XXI, la champeta se popularizó

⁷² La palabra “champeta”, de acuerdo a la explicación de Martínez Miranda (2011), proviene de mediados del siglo XX, haciendo referencia al nombre de un cuchillo o machete usado por los trabajadores de diversas regiones de la Costa Caribe colombiana en sus oficios cotidianos. Hacia la década de los 60 y 70, los movimientos y técnicas de uso de este instrumento, durante el trabajo pero también en escenarios de conflictos y riñas callejeras, fueron articulados a algunos bailes en las fiestas barriales, que parodiaban enfrentamientos entre personas, posteriormente asociados a la forma típica de baile de este género musical.

a nivel nacional con un relativo y corto *boom*, que precedería a la entrada del reggaetón al país a mediados de la primera década de este siglo.

La champeta y el conjunto de prácticas culturales articuladas alrededor de este universo simbólico, así como los “champetúos” (adjetivo usualmente despectivo para caracterizar a las personas que asisten a los picós y escuchan este género musical), han sido objeto de diferentes procesos de regulación y estigmatización en la época reciente. Tal vez uno de los casos más sonados de prohibición de este género musical y el que dio inicio a la ola de audio-políticas frente a estas sonoridades, ocurrió a principios del año 1999, cuando Manlio Tejeda Gutiérrez, en ese entonces alcalde del municipio de Malambo (Atlántico), en el marco de las fiestas municipales, prohibió la champeta, según él, porque “transmite mensajes subliminales a los que la escuchan y bailan, transformándolos en seres violentos y agresivos” (“Prohibida la champeta en Malambo” 1999). El mismo diario entrevistó posteriormente al funcionario público, quien dijo que no tenía una fundamentación científica para tales aseveraciones, aunque previamente había mencionado en un discurso público que “está científicamente demostrado que esta cacofónica algarabía (...) propicia comportamientos violentos y degenera en alteraciones del orden público” (SANTOS CALDERÓN, 1999)⁷³.

En la ciudad de Cartagena ocurrió algo similar en el 2000, pues la Alcaldía municipal y la Policía departamental relacionaron la ola de violencia que azotaba a la ciudad y al departamento con las fiestas de picós (en donde la música más sonada era, precisamente, la champeta). En el 2001 aparece un acuerdo entre el Consejo Distrital de Seguridad, las autoridades locales y organizadores de bailes populares para “racionar” los bailes de champeta en las fiestas de la ciudad: el compromiso que adquirieron los organizadores de los bailes establecía que se intercalara una champeta por cada cuatro o cinco temas de cualquier otro ritmo como merengue, vallenato o salsa (“Racionan champeta para frenar pandillas”, 2001), recurriendo al argumento de

⁷³ En otras ciudades de la costa caribeña colombiana ocurrieron situaciones similares. Por mencionar algunos casos, en Tolú (Sucre) en el año 2001, los picós fueron prohibidos por decreto municipal, así como en el 2006 en el municipio de Ciénaga de la Virgen (Bolívar), aduciendo razones de contaminación auditiva.

la asociación de la cultura “champetúa” con la violencia, el comportamiento “antisocial” y el licor.

Las situaciones anteriormente descritas evidencian que la champeta es vista como una práctica cultural que atenta contra el orden social y la moral pública, pero además como una “basura” contaminante que al ser escuchada parece que convierte a sus oyentes también en desechos sociales. Esta última reflexión conlleva, por una parte, a asumir a los públicos consumidores de esta música como sujetos pasivos y alienados que reproducen mímicamente el contenido lírico de una canción en sus prácticas de vida cotidianas (RIVERA, 2006)⁷⁴. Por otra parte, implica que los intérpretes de champeta y su público aficionado encarnan la marginalidad en la Costa Caribe colombiana, pero en un lugar social que está atravesado por marcadores raciales (afro, en este caso) y de clase, puesto que no necesariamente todas las personas que producen, escuchan o bailan este ritmo son señaladas socialmente (CUNIN, 2003; RIVERA, 2006; SANZ GIRALDO, 2014). Un escucha o bailarín de champeta blanco-mestizo o de las clases medias-altas de cualquier ciudad de la Costa Caribe o del país tendrá muchas menos posibilidades de ser juzgado por su preferencia musical y, en tal caso, no será visto como un problema social, sino como una cuestión de “mal gusto”.

Las audio-políticas frente a la champeta en la Costa Caribe colombiana se reactivaron en el año 2015, materializadas en un proyecto de acuerdo presentado en el Concejo de Cartagena por el concejal Antonio Salim Guerra del partido político “Cambio Radical”, que llevaba por título “Por medio del cual se dictan normas para regular la participación de menores de edad en bailes o danzas que incidan en el contacto físico de tipo sexual y que hagan apología al sexo o a posiciones sexuales de algún tipo”. Este proyecto tenía como precepto que este tipo de músicas y bailes – como la champeta - “estimulan el instinto sexual en los niños y niñas, lo cual, a su vez, es causa de la proliferación de embarazos adolescentes” (MONTAÑO, 2015). El político añadió que el proyecto está sustentado por 15 estudios realizados en el país y en

⁷⁴ Situaciones de prohibición y estigmatización similares sobre músicas afrodiaspóricas en otros lugares de América son expuestas por Raquel Rivera (2006) en el caso del reggaetón en Puerto Rico, por María Alejandra Sanz Giraldo (2014) para el funk carioca en Brasil, y por Tricia Rose (1994) en su análisis del hip-hop en Estados Unidos.

Latinoamérica que hablan sobre las “afectaciones fisiosicológicas” de los niños y niñas al ser expuestos a estas músicas (estudios que nunca fueron presentados, ni en la entrevista ni en el proyecto radicado al Concejo). El concejal Luis Gutiérrez Gómez complementaba: “Hay que mandar una señal a la ciudadanía de que el Concejo de la ciudad está en desacuerdo con eso, que nada tiene de cultura. Es nuestro deber proteger la niñez” (“Pasó en segundo debate decreto contra ‘bailes eróticos’ para menores”, 2015). De nuevo, como se mencionó en la introducción, la cultura se opone a la naturaleza, la música al ruido (la champeta).

Cabe en este momento resaltar que la preocupación por la “defensa de los niños” es uno de los eslóganes propios de la derecha conservadora en Colombia – aunque también en otros países, en el marco más amplio de la defensa de la llamada “familia tradicional” –, concibiendo a niños, niñas y adolescentes como “menores de edad” y como sujetos de derechos vulnerables, que no tienen la madurez física ni psicológica para tomar decisiones autónomas y por ello deben ser tutelados y protegidos. En esta histeria conservadora frente al erotismo en la infancia, se presume además que niños, niñas y adolescentes son seres completamente asexuados y “puros”, y que cualquier incitación relacionada con el mundo de la sexualidad por parte de adultos hacia la infancia (con un límite de edad que varía de acuerdo a cada Estado-Nación) es vista como una aberración tanto legal como moral, que debe recibir los más fuertes castigos desde estos dos ámbitos (RUBIN, 1989). Así, las músicas como la champeta no sólo van a “corromper” la sociedad incitando a la violencia, las adicciones y los vicios, sino que también van a degradarla desde su seno familiar, atacando a los “inmaculados” infantes.

Teniendo esto en cuenta, no es tan sorprendente que el mencionado proyecto fuese aprobado por el Concejo de la ciudad de Cartagena el 24 de noviembre de 2015 y pasara a sanción por parte del entonces Alcalde, Dionisio Vélez. Ante el insólito hecho, algunos concejales promotores del proyecto se manifestaron: “Hacemos un llamado para que el Congreso de la República legisle en este sentido; por ejemplo, antes de que una canción salga al mercado debe pasar por el filtro del Ministerio de Educación, que defina si puede sonar en la radio o solo en bares” (“Prohíben bailes eróticos en colegios de Cartagena”, 2015). Sin embargo, el proyecto quedó archivado

por errores de redacción del mismo, así como por prioridades políticas y clientelistas de la administración municipal de la ciudad, lo cual significó un cese mediático de la polémica.

Para finalizar este apartado, es importante mencionar que a pesar del señalamiento y la condena de la que ha sido blanco, la champeta también ha tenido otro tipo de usos políticos más benevolentes. En la campaña electoral para elecciones regionales del año 2006 se usaron jingles publicitarios de candidatos(as) en ritmo de champeta a lo largo de diferentes municipalidades de la costa caribeña del país. En el 2007 el ritmo fue vuelto a usar en un programa promovido por la Alcaldía de Cartagena contra la explotación sexual de menores (programa “Con nosotros NO”, cuya canción eslogan es interpretada por El Sayayín, reconocido artista del género). En 2009, la canción 'Súmate y actúa' (interpretada por Anne Swing) fue usada en una campaña de seguridad ciudadana promovida por la, en ese entonces, alcaldesa de Cartagena, Judith Pinedo. En el 2015 los artistas Ramy Torres y Louis Towers colaboran con el Departamento Administrativo de Tránsito y Transporte (DATT) de Cartagena con la canción 'Datteate', enfocada en responsabilidad y comportamiento vial.

Salsa choke o las nuevas músicas del Pacífico urbano colombiano

La salsa choke es un género musical nacido alrededor del 2008 como un claro ejemplo de la mezcla cultural y musical de las poblaciones afrocolombianas contemporáneas. Esto se afirma porque a pesar que la salsa choke tiene sus orígenes a partir de la experiencia musical de sujetos afrocolombianos (hoy en día famosos cantantes del género como CJ Castro o Yeison Iburgüen) en poblaciones del Pacífico colombiano como Buenaventura y Tumaco, la propuesta se cristaliza en la ciudad de Cali, como escenario receptor de una fuerte migración de poblaciones negras, especialmente en los barrios orientales - y marginales - de la urbe. Este género fusiona elementos musicales de la salsa clásica, el hip hop, el ragga, el dance-hall y el reggaetón, con algunas sonoridades propias de los ritmos tradicionales de la región del Pacífico (usando instrumentos como la marimba, el clarinete y el guasá). Las letras de sus canciones también son claves para comprender la condición contemporánea y

urbana de estas músicas, las cuales hablan sobre la cotidianidad de estas poblaciones (el barrio, la familia, el “parche”, la rumba) haciendo uso de modismos y formas del lenguaje propias de las poblaciones negras del Pacífico colombiano.

Así, tanto la salsa choke como la champeta nacen como expresiones musicales barriales en contextos urbanos (las ciudades de Cali y Cartagena, respectivamente), los cuales se convierten en el escenario apropiado para el surgimiento de estos fenómenos, pues conjugan una numerosa población habitante afrocolombiana, presentan fuertes migraciones intra-regionales que las articulan con zonas de la ruralidad de sus respectivos departamentos (Valle del Cauca y Bolívar) y regiones (Pacífico y Caribe), y además sostienen unas relaciones comerciales propias de las ciudades emergentes en el escenario globalizado de finales del siglo XX y principios del XXI que las vinculan con universos musicales de otras regiones del continente e incluso del mundo. Del mismo modo que para la champeta, es crucial para el origen de la salsa choke las conexiones internacionales propiciadas gracias a un escenario portuario - en este caso, el puerto de Buenaventura - y las dinámicas globalizadoras que éste permite (comerciales pero también culturales), así como a los movimientos migratorios de los años 70 y 80 del siglo XX, que permitieron la entrada al país de sonoridades caribeñas como los sones cubanos, la salsa neoyorquina y más tardíamente el hip-hop y el rap. Si para el caso de la Costa Caribe los puertos de Barranquilla y Cartagena fueron el enlace nacional con la modernidad musical del siglo XX, para la región suroccidente y fundamentalmente para la ciudad de Cali, la conexión con Buenaventura significó su paulatina inserción al mundo moderno globalizado del pasado siglo.

A pesar de contar casi con una década de existencia sonora, la salsa choke se mantuvo en una especie de *underground*, producida y reproducida casi exclusivamente en los barrios con mayor concentración demográfica de poblaciones afrodescendientes de Cali, en unas cuantas discotecas y con eventuales rotaciones de pocas canciones pegajosas en algunas emisoras de la ciudad y en varias de las municipalidades de la región del Pacífico (de donde eran originarios los primeros intérpretes del género o donde tenían familiares y/o amistades). Fue hasta el año 2014 en el cual la salsa choke se volvió un fenómeno musical nacional, gracias a la participación de la Selección nacional masculina de fútbol en el Mundial de Brasil. Este

equipo estaba conformado por un número significativo de jugadores afrocolombianos como Pablo Armero (nacido en Tumaco, Nariño), Juan Guillermo Cuadrado (en Necoclí, Antioquia) y Carlos Sánchez (en Quibdó, Chocó), entre otros, quienes conocían la salsa choke por las redes familiares y sociales que los vinculaban al universo geográfico y cultural del Pacífico y a la ciudad de Cali (donde viven varios de los familiares de ellos). Estos jugadores enseñaron algunos pasos de baile característicos de la salsa choke a sus compañeros de equipo y cada vez que marcaban un gol, lo celebraban con estas coreografías. Ante la curiosidad de los televidentes y seguidores del equipo nacional por saber cuál era la música imaginaria con la que ellos celebraban sus anotaciones, la salsa choke se catapultó con una inesperada fama a nivel nacional, siendo una canción interpretada por la agrupación Cali Flow Latino, el “Ras tas tas”, la que mayor reconocimiento y rotación comercial logró.

A diferencia de la champeta o del reggaetón, la salsa choke no ha sido objeto de señalamientos en el país en el sentido de ser considerada una afrenta al orden social y moral nacional, ni por sus letras ni tampoco por su manera de ser bailada. De hecho, la particular forma de bailarla ha generado en buena parte del país un interés por aprenderlo e interpretarlo en todo tipo de fiestas, tanto por niños(as), jóvenes y adultos. Algunos intérpretes de estas músicas aparentemente son conscientes de la delgada línea que bordea la salsa choke en términos de su fácil estigmatización nacional al ser una música afrodiaspórica, por lo que declaran su distancia frente a otras como el reggaetón y reafirman la condena moral frente al género puertorriqueño: Jhohan Barona, vocalista de la agrupación The Latin Black afirma sobre la salsa choke: “No es para nada vulgar, a la gente que tiene hijos menores de edad le gusta mucho porque no se baila rastrillado y se baila con la luz prendida, cosa que con el reggaetón no se hacía” (MONTIEL LUGO, 2014). La declaración de este intérprete nos permite comprender una de las causas principales por las que el baile de estas músicas no ha sido condenado por el régimen biopolítico blanco-mestizo colombiano y es porque en su gran mayoría de pasos, la salsa choke se baila sin contacto físico con la pareja de baile o con una distancia considerable entre las zonas pélvicas de las personas que bailan juntas, a diferencia de la champeta y el reggaetón,

en donde precisamente estas zonas - o también la zona pélvica de los hombres con los glúteos de las mujeres - están en constante roce y proximidad.

Esto no quiere decir que la salsa choke no haya estado exenta de críticas y juicios audio-políticos frente a su propuesta estética. Los principales señalamientos están referidos a la pobreza de su propuesta en términos de composición musical, la cual parece compensada con la destreza de los bailarines de este ritmo. Personajes reconocidos en el mundo local de la salsa en la ciudad de Cali como Álvaro Granobles (ex integrante del Grupo Niche) y Benhur Lozada (melómano y programador de radio con décadas de experiencia) han declarado repetidamente en diferentes medios de comunicación que es un fenómeno cuyo éxito está asociado más a los(as) bailarines(as) que a la calidad de la música misma. José Aguirre, reconocido productor musical de salsa en Cali declara al diario El País: “Salvo algunas excepciones, se graba de modo artesanal pues lo hacen los propios muchachos con un computador y una tarjeta de sonido. [...] Es música de armonía elemental. Sería injusto decir que es salsa, cuando ésta ha bebido del jazz y ha sido interpretada por grandes voces” (LIBREROS, 2014). Otras voces de melómanos y “salsómanos” de la ciudad, que no fueron retomadas de la revisión de prensa sino consultadas en conversaciones personales por el autor de este artículo, son un poco más severas en sus calificaciones hacia la salsa choke, la cual llega a ser catalogada como música para hacer ejercicio en los gimnasios o para bailar en “la hora loca” de las fiestas⁷⁵.

Lo que este escenario evidencia es que la salsa choke es cuestionada por su legitimidad como producción musical, por la falta de complejidad en el proceso de ordenamiento sonoro que implica la composición musical, por no “exigir” lo suficiente a los oídos de los “expertos” musicales vinculados al universo de la salsa en su proceso de escucha y disfrute. Esto implica una reactualización de la clásica discusión entre los “salsómanos” sobre la salsa “cultura”, es decir, la salsa clásica más asociada al latin-jazz y a sus raíces de la segunda mitad del siglo XX (e incluso a las nuevas propuestas salseras realizadas en el país en su mayoría por jóvenes blanco-mestizos que estudiaron

⁷⁵ La “hora loca” es un espacio que se ha popularizado en diferentes celebraciones del país como matrimonios, quince años y cumpleaños, en donde durante un periodo (que generalmente es el punto culmen de la fiesta) ponen canciones para bailar en grupo y en el cual usualmente las personas se ponen gorros, máscaras, pelucas o usan elementos “carnavalescos” para ambientar el momento “loco” de la reunión.

pregrados en música en diferentes universidades de las principales ciudades del país), y la salsa “vulgar” (mejor conocida como “salsa rosa”, salsa “de motel”) que irrumpió en la década de los 80 y 90 del siglo pasado, criticada por sus letras sosas y su falta de despliegue musical comparado con las grandes orquestas de los inicios del género. La salsa choke se ubica, de acuerdo a lo comentado, en el lado de “lo vulgar”, de la salsa “poco inteligente”, creada por uno sujetos afrocolombianos de clases populares sin mayor formación académica, que se han apropiado de algunas tecnologías de la creación y producción sonora de las que lograron valerse y algunos conocimientos empíricos en música para crear estas nuevas sonoridades afrodiaspóricas propias del Pacífico urbano colombiano, las cuales parecen no satisfacer los estándares de calidad y “gusto” de la “crítica especializada”.

El señalamiento crítico referido a que la mayor virtud de la salsa choke está en la experticia y destreza de sus bailarines(as) y no en la composición musical, nos ubica nuevamente en el estereotipo de la concepción occidental moderna sobre el cuerpo y su detrimento frente a la razón (LE BRETON, 2005). El acto de bailar - mover el cuerpo coordinadamente -, así sea realizado magistral y/o innovadoramente (como ocurre en muchos de los casos de las personas que bailan estas músicas) no compensa la ausencia de “complejidad intelectual” en el proceso de composición lírica o rítmica de un articulado sonoro. Bailar sigue siendo menospreciado frente al acto de interpretar, componer o incluso escuchar un ritmo. Igualmente, el baile vuelve a recaer como una posesión exclusiva de los sujetos afrodescendientes, como uno de los pocos lugares distópicos donde el universo blanco-mestizo no puede triunfar sobre el afrodiaspórico.

Finalmente y al igual que la champeta, la salsa choke ha tenido diversos usos políticos, a pesar de su reciente difusión como música popular. En el año 2014 la salsa choke fue incluida en el desfile del Salsódromo, evento inaugural de la Feria de Cali en donde las más afamadas compañías de baile de salsa de la ciudad recorren una de sus principales autopistas al ritmo de música en vivo y pistas de temas clásicos salseros. En la campaña electoral de 2015, varios candidatos al Concejo municipal de la ciudad aparecen en jingles publicitarios ambientados a ritmo de salsa choke; ese mismo año, la canción oficial del Mundial de Atletismo de Menores realizado en la ciudad se llama “A Cali Llegarás”, compuesta por Hugo Candelario (famoso intérprete de músicas del

Pacífico colombiano), la cual fusiona sonidos tradicionales de las músicas del Pacífico sur con elementos propios de la salsa choke. Finalmente, el sistema de transporte masivo de la ciudad (MIO) ha usado jingles de agrupaciones famosas del género como Los Traviesos y Joel Mosquera en sus campañas de “cultura ciudadana” respecto al buen uso del servicio.

Coda: cuerpos ruidosos, ruidos corporales

La champeta y la salsa choke cumplen con varias características para ser consideradas músicas transgresoras. Una de ellas es que son producidas, en su gran mayoría, por sujetos de las clases populares de dos grandes urbes colombianas como Cartagena y Cali, que además, también en su gran mayoría, son sujetos afrodescendientes o con fuertes vínculos al mundo afrodiaspórico, no sólo colombiano sino regional (Caribe) e internacional (Estados Unidos e incluso África). Esto los convierte en sujetos marginales, que no encarnan - o encarnan en muy poco - el ideal propio de lo que la nación colombiana se imagina y proyecta de sí misma frente a su ciudadanía y hacia el exterior: un país blanco-mestizo, que tiene en su “historia patria” unas expresiones indígenas y afrodescendientes que hoy en día existen de manera “sutil”, pero no de la manera exacerbada como las presentan estas músicas y sus prácticas dancísticas.

Otra de las características que estigmatizan a estas músicas es el hecho de ser sonoridades propiamente urbanas y contemporáneas. Esto se afirma porque en el escenario del multiculturalismo actual, algunas de las tradiciones y expresiones culturales propias de grupos étnicos “diversos” - las “formaciones nacionales de alteridad” (SEGATO, 2007) - suelen ser “preservadas” y fomentadas mediante políticas estatales y procesos propios del proyecto patrimonializador, tanto a nivel nacional (encabezados por el Ministerio de Cultura) como a nivel internacional (siguiendo las directrices de la Unesco). Sin embargo, manifestaciones culturales como la champeta y la salsa choke no tienen unos orígenes ni unas prácticas tan radicalmente definidamente como “otras” para ser incluidas dentro de los proyectos de patrimonialización nacionales, lo cual, entre otras, les permitiría recibir respectivas

ayudas del Estado - mediante incentivos económicos para festivales y exhibiciones, proyectos productivos de fomento a la grabación de estas músicas, etc. Esto hace que se cuestione implícitamente su fusión, su inasibilidad, su tránsito constante entre el pasado y el presente, entre lo local y lo global, entre lo afrodescendiente y lo criollo.

En palabras de Elisabeth Cunin:

Las músicas populares y tradicionales, o incluso folclóricas, de las costas del Pacífico (bambuco, chirimía, currulao) y del Caribe (cumbia, mapalé, porro) no representan problemas, satisfacen a las expectativas de normalidad, en una lógica de valoración de una autenticidad africana supuesta o en una perspectiva de legitimación de una relación jerárquica entre la costa y el interior. No es el caso de la champeta. Venida de otra parte, no corresponde a la imagen tradicional de la “música negra”: el tambor es sustituido por la caja de ritmos, el recuerdo de la esclavitud o el cimarronaje por el relato de la vida diaria, las danzas bien orquestadas por demostraciones sexuales inequívocas, el traje folclórico por los Nikes y el jean cayendo, la sala de espectáculo por el solar (CUNIN, 2007, p. 178-179).

Es preciso plantear una posición crítica frente al discurso patrimonializador estatal que considera a las expresiones culturales como estáticas, ancladas en el pasado y, en consecuencia, las administra mediante una “anticuarización” anacrónica. Como lo analiza Stuart Hall (1991), precisamente en lo referente a las expresiones musicales del universo afrodiaspórico, el Occidente moderno precisa demarcar los límites de estas músicas “otras” para controlarlas, fijarlas y apropiarlas para sus lógicas estatales y comerciales. Es por esto que las propuestas estéticas (corporales y auditivas) de la salsa choke y la champeta, mediante sus mezclas y apropiaciones de la herencia, la tradición y las nuevas tecnologías y modas, proponen un lenguaje novedoso que nos habla de cómo comprender la experiencia afrodiaspórica en la Colombia contemporánea, que se ubican en una posición liminal frente a las estrategias de control del estado-nación blanco-mestizo y por ello pueden llegar a ser tan amenazantes. Como lo plantea Édouard Glissant (2002), parecen plantear una “poética de la Relación”, la cual trasciende los encierros y límites necesarios para la reproducción de la Modernidad Occidental blanco-mestiza, y pueden permitir comprender las articulaciones culturales e identitarias múltiples, de orígenes locales y globales, propias del mundo contemporáneo.

Finalmente, ambas músicas presentan ciertas características en sus estilos dancísticos que denotan una propuesta “hiper-real” del cuerpo y sus movimientos, lo cual genera procesos de estigmatización mediados por lógicas clasistas y racistas, sumadas a un pánico moral frente al orden biopolítico blanco-mestizo imperante en la idea nacional colombiana que presume un cuerpo reservado y controlado, “bien puesto”, sometido a la razón en concordancia con el ideal occidental moderno. Estos bailes presentan una propuesta “hiper-real” y, si se quiere leer de esa forma, “hiper-sexual” del cuerpo femenino, en la cual más allá de considerarla una degradación del mismo, puede ser leída como una apuesta corporal de empoderamiento o una agencia activa de las mujeres frente al deseo y la seducción (SANZ GIRALDO, 2014), lo cual puede ser visto como una afrenta al orden del sistema de dominación de la cofradía masculina en las sociedades occidentales.

El estruendo auditivo y visual que generan la champeta y la salsa choke ante la nación colombiana es demasiado “negro”, demasiado “vulgar”, demasiado “sexual”. Estas músicas presentan unas corporalidades y unas dancísticas frente a las cuales no se puede “cerrar los ojos” y unas sonoridades demasiado ruidosas para ser fomentadas como parte de la identidad nacional y la imagen del país frente a sí mismo y frente a otras naciones. En ocasiones, cuando estos ritmos se “suavizan” y son útiles en los proyectos de interpelación local en pro de la construcción de ciudadanía o “cultura ciudadana” son válidos, aunque vistos con mucho cuidado y recelo. Cuando no logran ser domesticados por la institucionalidad estatal y fijados en un lugar controlado y regulado, cuando se mantienen como parte de la expresión popular y cotidiana del goce y lo festivo, del exceso, del derroche y de lo “hiper-real”, entonces se estigmatizan o, en últimas, se criminalizan.

REFERENCIAS

ANDREWS, George Reid. *Afrolatinoamérica 1800-2000*. Madrid: Iberoamericana, 2007.

ATTALI, Jacques. *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1995.

CITRO, Silvia. La antropología del cuerpo y los cuerpos en-el-mundo. Indicios para una genealogía (in)disciplinar. En CITRO, Silvia (Coord.). *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos, 2011. p. 17-58.

CUNIN, Elisabeth. De Kinshasa a Cartagena, pasando por París: itinerarios de una "música negra", la champeta. *Revista Aguaita*, No. 15-16, p. 176-192. Cartagena. 2007.

_____. *Identidades a flor de piel. Lo "negro" entre apariencias y pertenencias: categorías raciales y mestizaje en Cartagena*. Bogotá: ICANH-Universidad de los Andes-IFEA-CESO-Observatorio del Caribe Colombiano, 2003.

DESMOND, Jane. Embodying difference: issues in dance and cultural studies. En DESMOND, Jane (Ed.). *Meaning in Motion: New cultural studies of Dance*. Durham: Duke University Press, 2003. p. 29-54.

FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad. Volumen 1. La voluntad del saber*. Madrid: Siglo XXI, 2012.

GILBERT, Jeremy y PEARSON, Ewan. *Cultura y políticas de la música dance*. Barcelona: Paidós, 2003.

GILROY, Paul. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

GLISSANT, Edouard. *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Ediciones del bronce, 2002.

HALL, Stuart. The local and the Global: Globalization and Ethnicity. En KING, Anthony D. (Ed.). *Culture Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Binghamton: Macmillan-SUNY at Binghamton, 1991. p. 19-39.

HERNÁNDEZ SALGAR, Óscar. Colonialidad y poscolonialidad musical en Colombia. *Latin American Music Review*, Vol. 28, No. 2, p. 242-270. Austin. 2007.

LE BRETON, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

LIBREROS, Lucy Lorena. Un viaje a los orígenes de la salsa 'choke'. *El País*, Santiago de Cali, 24 de agosto de 2014. Disponible em: <<https://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/un-viaje-a-los-origenes-de-la-salsa-choke.html>>. Acceso em: 8 junho 2018.

MARTÍNEZ MIRANDA, Luis Gerardo. La champeta: una forma de resistencia palenquera a las dinámicas de exclusión de las elites "blancas" de Cartagena y Barranquilla entre 1960 y 2000. *Boletín de Antropología*, Vol. 25 No. 42, p. 150-174. Medellín. 2011.

MONTAÑO, John. Los 'bailes eróticos' en Cartagena están a punto de prohibirse. *El Tiempo*, Bogotá, 9 de julio de 2015. Disponible em: <<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16069015>>. Acceso em: 11 junho 2018.

MONTIEL LUGO, Meryt. Música tropical, del Pacífico, vallenato y 'salsa choke', los otros ritmos de la Feria de Cali. *El País*, Santiago de Cali, 28 de diciembre de 2014. Disponible em: <<https://www.elpais.com.co/cal/musica-tropical-del-pacifico-vallenato-y-salsa-choke-los-otros-ritmos-de-la-feria-de.html>>. Acceso em: 8 junho 2018.

PACINI HERNANDEZ, Deborah. The picó phenomenon in Cartagena, Colombia. *América Negra*, No. 6, p. 69-115. Bogotá. 1993.

PASÓ en segundo debate decreto contra 'bailes eróticos' para menores. *El Tiempo*, Bogotá, 15 de julio. Disponível em: <<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16098016>>. Acesso em: 11 junho 2018.

PROHÍBEN bailes eróticos en colegios de Cartagena. *El Tiempo*, Bogotá, 25 de noviembre de 2015. Disponível em: <<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16441124>>. Acesso em: 11 junho 2018.

PROHIBIDA la champeta en Malambo. *El Tiempo*, Bogotá, 22 de enero de 1999. Disponível em: <<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-868711>>. Acesso em: 15 junho 2018.

RACIONAN champeta para frenar pandillas. *El Tiempo*, Bogotá, 11 de septiembre de 2001. Disponível em: <<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-647701>>. Acesso em: 15 junho 2018.

RIVERA, Raquel Z. Policing morality, *mano dura stylee*. The case of underground rap and reggae in Puerto Rico in the mid-1990s. En RIVERA, Raquel Z.; MARSHALL, Wayne e PACINI HERNANDEZ, Deborah (Eds.). *Reggaeton*. Durham: Duke University Press, 2009. p. 111-134.

ROSE, Tricia. *Black Noise. Rap music and black culture in contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.

RUBIN, Gayle. Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad. En VANCE, Carole S. (Comp.). *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Revolución, 1989. p. 113-190.

Santos Calderón, Enrique (1999). "Prohibida la champeta". *El Tiempo*, Bogotá, 7 de febrero de 1999. Disponível em: <<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-868750>>. Acesso em: 15 junho 2018.

SANZ GIRALDO, Maria Alejandra. *Funk carioca e champeta cartageneira: corporalidades, transgressões e negociações em música e bailes de periferia*. Tese (Mestrado em Antropologia social). Universidad Federal de Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

SEGATO, Rita Laura. *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.

VIVEROS VIGOYA, Mara. Dionisios negros. Estereotipos sexuales y orden racial en Colombia. En GARCÍA NÚÑEZ, Luis Fernando; FIGUEROA MUÑOZ, Mario Bernardo e SAN MIGUEL, Pío Eduardo (Eds.). *¿Mestizo yo?*. Bogotá: Centro de Estudios Sociales-Universidad Nacional de Colombia, 2000. p. 95-130.

WADE, Peter. La mercantilización de la música negra en Colombia en el siglo XX. En ÁVILA DOMÍNGUEZ, Freddy; PÉREZ MONTFORT, Ricardo e RINAUDO, Christian (Eds.). *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*. Ciudad de México: CIESAS-IDR-Universidad de Cartagena-Colegio de Michoacán, 2011. p. 147-164.

_____. *Race and sex in Latin America*. Londres: Pluto Press, 2009.

_____. La presencia de lo negro en el mestizaje. En CUNIN, Elisabeth (Ed.). *Mestizaje, diferencia y nación. Lo "negro" en América Central y el Caribe*. Ciudad de México: INAH-UNAM-CIALC, 2008. p. 107- 127.

_____. *Música, raza y nación*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia-Multiletras Editores, 2002.

CANTANDO COM NARCOS:**corridos, narcocultura e sua expansão no continente****Mateus Fernandes de Lima**

Universidade de São Paulo

Mestre em Integração da América Latina

mateus.fernandes@usp.br

Resumo: amplamente reconhecida pelo valor cultural e social, a trajetória da música latina destaca-se pelas diferentes temáticas e críticas culturais de suas composições. Desde o princípio do século XX, a produção de canções populares, como os corridos e os narcocorridos, cuja temática gira em torno do universo do tráfico de drogas, tornaram-se amplamente debatidos dentro do continente. Este artigo busca, através de uma revisão bibliográfica sobre a produção da narcocultura, ancorado principalmente nos estudos de Luis Ómar Montoya Arias e Juan Antonio Fernández Velásquez (2009), além de Juan Carlos Ramírez-Pimienta (2011), discutir as origens, os principais marcos históricos e o valor cultural de produções musicais focadas no tráfico de drogas.

Palavras-chave: narcocultura; corridos; narcocorridos; narcotráfico.

Resumen: ampliamente reconocida por el valor cultural y social, la trayectoria de la música latina se destaca por las diferentes temáticas y críticas culturales de sus composiciones. Desde el comienzo del siglo XX, la producción de canciones populares, como los corridos y los narcocorridos, cuyo tema es el universo del tráfico de drogas, se han ampliamente debatidos dentro del continente. Este artículo busca, con una revisión bibliográfica sobre la producción de la narcocultura, apoyada principalmente en los estudios de Luis Ómar Montoya Arias y Juan Antonio Fernández Velásquez (2009), además de Juan Carlos Ramírez-Pimienta (2011), discutir los orígenes, los principales hitos históricos y el valor cultural de producciones musicales enfocadas en el tráfico de drogas.

Palabras clave: narcocultura; corridos; narcocorridos; narcotráfico.

Introdução

Antes de subir no palco, em um evento na cidade de El Paso, no estado do Texas, nos Estados Unidos, o mexicano Edgar Quintero, vocalista, compositor e líder do grupo musical Buknas de Culiacán, coloca uma bazuca (sem munição) sobre as costas. Trajando terno escuro com bordados em dourado, ele coordena uma multidão formada por americanos e por latinos, a maioria, vestida ao estilo *cowboy*. Os versos de *Los Sanguinarios Del M1* (2010) são entoados pelos presentes em mais uma das dezenas de shows que o grupo realiza, periodicamente, em solo americano:

Con cuerno de chivo y bazooka en la nuca
Volando cabezas a quien se atravieza
Somos sanguinarios, locos bien ondeados
Nos gusta matar (BUKNAS, 2010).

A cena descrita pertence ao documentário *Narco Cultura* (2013), dirigido por Shaul Schwarz. Na película, o diretor israelense relata os dilemas dos moradores e da força policial da cidade de Juárez (quase dois mil quilômetros da Cidade do México), considerada uma das mais violentas do país, com uma média de 300 homicídios por ano (ÁLVAREZ; ANGEL; SILERIO, 2016), ao mesmo tempo em que reconta a trajetória do músico Edgar Quintero e de sua produção a frente dos Buknas de Culiacán.

Fundado em 2005 por Rey Pérez, Orlando, Chacal, Edgar Rivas e Quintero, o grupo nasceu no estado de Sinaloa e fez parte do conjunto Los Alterados, uma união de várias bandas e artistas, que se apresentavam com o objetivo expandir o gênero dos 'corridos', estilo musical que popularizou-se pelo culto às figuras do crime e pelo relato de histórias violentas (BIOGRAFÍA, 2011).

Com o fortalecimento das instituições criminosas ligadas ao tráfico de drogas nos anos 80, a produção cultural dos países latinos foi fortemente influenciada pelo contato com esse universo, originando narrativas que retratavam o cotidiano dos territórios, seus ícones, seus rituais e suas peculiaridades. No artigo *Todos temos um pouco do tráfico dentro de nós: um ensaio sobre o narcotráfico/cultura/novela como modo de entrada para a modernidade* (2013), o jornalista e pesquisador colombiano Omar Rincón, um dos expoentes no estudo das narconarrativas, detalha as principais características dessas atividades culturais:

A cultura do tráfico é produzida/expressa em terras, armas, carros, mulheres e bebidas, como símbolos de sucesso popular e entretenimento; casas e roupas como a realização dos sonhos; as músicas de celebração da marginalidade e dos heroísmos pobres da paralegalidade, religiosidade como espaço mágico do destino; novelas como discurso público de contestação; cinema e literatura que, seduzidos pela riqueza estética e ética desta forma cultural, chegam a celebrá-la como práticas populares (RINCÓN, 2013, p. 198).

A música foi uma das primeiras formas de expressão encontradas pela população latina, em especial a mexicana, a partir do contato com a rotina dos narcotraficantes (ARIAS; VELÁSQUEZ, 2009). Como definem os historiadores da

Universidade Autónoma de Sinaloa, Luis Ómar Montoya Arias e Juan Antonio Fernández Velásquez (2009), no artigo *El narcocorrido en México*, os corridos — que teriam origem no começo do século XX e ganhariam a alcunha de ‘narcocorrido’, a partir dos anos 1970 —, devem ser entendidos como maneiras de representar a realidade social, uma forma de protesto, de denúncia e também de ‘codificação’ dos signos daquela sociedade.

El corrido es una de las expresiones populares que tiene por objeto primordial la difusión de lo sucedido. El corrido deja en claro que todo lo presente tiene un proceso histórico que lo explica y hasta lo justifica. El corrido y el narcocorrido como una de sus variantes, surgen como resultado de un pasado. Podemos definirlo como una suerte de periódico que mantiene informado al pueblo mexicano, que promueve – casi siempre – una visión crítica sobre lo acaecido. El corrido comparte una visión contrahistórica de todos esos hechos que los regímenes políticos ocultan al pueblo (ARIAS; VELÁSQUEZ, 2009, p. 212).

Durante os anos 1980, essas músicas alcançaram autores de relevância nacional e internacional como Los Tigres del Norte, Los Tucanes de Tijuana, Los Originales de San Juan, Grupo Exterminador e Luis y Julián, cujas produções são assinadas por selos musicais como Sony e EMI (BRAGANÇA, 2012). Essa produção cultural ganharia ainda mais destaque com o surgimento dos livros de ficção sobre o narcotráfico e com a nomenclatura narcocultura (FONSECA, 2016).

O termo narcocultura, cunhado pela imprensa colombiana, no final do século XX, surgiu para classificar e datar a produção cultural cuja ambientação, enredo e personagens pertencem ao universo do narcotráfico. O pesquisador Omar Rincón detalha no artigo *Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia* (2009), que essa produção cultural tem um papel transformador em diversos âmbitos da sociedade: “Lo narco no es solo un tráfico o un negocio; es también una estética, que cruza y se imbrica con la cultura y la historia de Colombia y que hoy se manifiesta en la música, en la televisión, en el lenguaje y en la arquitectura” (RINCÓN, 2009, p.149). Embora aborde o território colombiano em suas análises, Rincón explicita características de um movimento que pode ser percebido em todo o continente.

A conceituação da narcocultura tornou-se ainda mais disseminada a partir da produção literária que despontava no México e, também, na Colômbia. Um conceito

de gênero ou subgênero literário⁷⁶, a narcoliteratura, passou a figurar as estantes de diversas livrarias do continente, incentivando editoras a produzir selos especiais, voltados ao tráfico de drogas (CARRILLO, 2016).

Em solo colombiano, o sucesso comercial desse tipo de narrativa foi tão forte, que gerou uma nomenclatura própria ao país: ‘la sicaresca’, cujo nome faz referência ao apelido dos assassinos dessas facções, os populares sicários (BRAGANÇA, 2012).

Ao longo dos anos, narrativas com essa temática tornaram-se objeto de estudo por parte da academia, a partir de diversas áreas de conhecimento, como apontam Leidy Yohanna López Pineda e María Fernanda Mahecha (2015), na tese *Entre alacranes y espejismos: análisis de la crónica literaria la hembra del alacrán: amor y traición en los carteles de Juan Carlos Giraldo, desde los conceptos de Pierre Bourdieu (Habitus, Campo e Illusio)*:

Las investigaciones en torno a la “narco narrativa” han aumentado en la medida que este fenómeno toma mayor auge en el mercado; se han encontrado distintos análisis realizados desde áreas tales como la psicología, la sociología, la comunicación, la antropología, la literatura, entre otros, abarcando distintas obras y contextos, con objetivos particulares, pero con un fin común: conocer y generar nuevas ideas entorno a la corriente literaria que toma gran parte del mercado editorial (LOPEZ; MAHECHA, 2015, p. 9).

De acordo com Radamanto Portilla Tinajero (2013), pesquisador da Universidade de Guadalajara, na dissertação *La guerra contra el narcotráfico en la prensa mexicana*, diversas são as universidades que tem oferecido espaço no campo das pesquisas para projetos que analisam o fenômeno das drogas, da segurança pública e das estratégias de combate ao narcotráfico.

Muchas de ellas respaldadas por importantes centros de investigación nacionales e internacionales, como el Colegio de México (COLMEX), el Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE), el Colegio de la Frontera Norte (COLEF), la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), el Social Science Research Council (SSRC) (TINAJERO, 2013, p. 55).

⁷⁶ Embora muito utilizado por diversos autores, o conceito de gênero e subgênero literário, segundo Alizbeth Becerril (2016), está mais atrelado a um pensamento comercial, a partir das editoras, do que acadêmico, de conceituação teórica.

Essa produção cultural, veiculada através de uma ampla variedade de mídias é um fenômeno que não se restringe apenas ao México e a Colômbia, tornou-se algo global, no qual há penetrações em países como Brasil, Estados Unidos, Cuba, Guatemala, Venezuela, Bolívia e Argentina (FONSECA, 2016).

Narcocorrido, narcoestética e narcoimaginário

A produção cultural sobre o narcotráfico encontra na academia mexicana grandes discussões sobre seu princípio. Um dos principais estudiosos sobre os corridos mexicanos é Juan Carlos Ramírez-Pimienta, professor da Universidade de San Diego State e autor do consagrado *Cantar a los narcos: voces y versos del narcocorrido* (Planeta, 2011), no qual aponta a canção *Por morfina y cocaína*, composta Manuel Cuellar Valdez, como a primeira obra do gênero dos corridos (RAMÍREZ-PIMIENTA, 2011).

No artigo, *El Pablote: una nueva mirada al primer corrido dedicado a un traficante de drogas* (2016), o pesquisador mexicano aborda novas informações obtidas em pesquisas realizadas no município americano de El Paso, vizinho de Juárez, no México. Segundo Ramírez-Pimienta (2016), o primeiro autor de corrido, diferentemente do abordado em seu livro, é o mexicano Pablo ‘El Pablote’ González, um narcotraficante dos anos 1920, que transitava entre as fronteiras dos dois países contrabandeando mercadorias.

El (primer) corrido de “El Pablote” fue grabado en un dueto de guitarra por José Rosales acompañado de Norverto González. La sesión de grabación se llevó al cabo el ocho de septiembre de 1931 en El Paso, Texas. Desconozco el lugar exacto, pero es muy probable que fuera en algún hotel cercano a la frontera, pues muchas veces los músicos se trasladaban del lado mexicano. La producción se hizo para el sello Vocalion, perteneciente entonces a la Brunswick Radio Corporation. (Laird Ross, 1916-1931). En esa sesión, que según los records de la Brunswick duró de las 11:20 de la mañana a las 9:45 de la noche, se grabaron un total de nueve temas. De esos cortes, por su extensión al menos tres fueron grabados en ambos lados del disco de 78 rpm. Estos fueron, además de “El Pablote”, 3 “Los convictos de Las Cruces” (un corrido claramente influenciado por “El contrabando de El Paso”) y “Moya, Pérez y Carloca” um corrido al que desgraciadamente no he tenido acceso (RAMÍREZ-PIMIENTA, 2016, p. 43).

Para os historiadores da Universidade Autónoma de Sinaloa, Luis Ómar Montoya Arias e Juan Antonio Fernández Velásquez (2009), o princípio do que se convencionou a chamar de corrido, cujas composições fazem alusão ao universo criminoso, teve início na década de 1950, a partir das produções do grupo Los Alegres de Terán, sediados no norte do país, no estado de Nuevo León (ARIAS; VELÁSQUEZ, 2009).

Composto por Manuel Valdés, Juan Gaytán e Tomás Ortiz, o conjunto utilizava como inspiração os relatos da imprensa e da população da região nortenha do México. A fronteira do território mexicano, com o estado americano do Texas era o pano de fundo para as composições e, os *cowboys* e traficantes, os personagens das narrativas (ARIAS; VELÁSQUEZ, 2009).

Com a chegada da década de 1970 e a ampliação do mercado da cocaína na fronteira com os Estados Unidos, o grupo musical Los Tigres del Norte, naturais do estado de Sinaloa, tornaram-se a principal referência da produção de corridos (ARIAS; VELÁSQUEZ, 2009, p. 213). Para Bragança (2012), o sucesso do grupo foi tão grande que ganharam espaço no mercado norte-americano. Além das canções românticas, o grupo abordava fatos como imigração, trabalho no campo e referências folclóricas.

Os corridos que trabalham com o tema do narcotráfico ganharam força no cenário musical mexicano a partir da década de 1970, mostrando que os velhos corridos de contrabandistas de álcool abriram caminho a uma série de novas canções sobre o contrabando. Los Tigres del Norte haviam começado essa nova moda com dois êxitos: *Contrabando y Traición* e *La banda del carro rojo*, no princípio dos anos 70. Cada uma dessas canções deu origem a um filme, que seguia a narrativa da música e que teve uma série de continuções (BRAGANÇA, 2012, p. 105).

A partir dos anos 1980, o gênero solidificou-se ainda mais no mercado fonográfico local e, com o lançamento do álbum *Corridos prohibidos*, em 1988, Los Tigres del Norte mudaram para sempre o padrão de apresentação dos compositores do gênero: deixando de lado as botinas e as coloridas vestimentas de vaqueiros, o grupo se portava no novo álbum com trajes sociais, como camisas e blazers, simulando criminosos bem-sucedidos, que estavam sendo procurados pela polícia (BRAGANÇA, 2012).

Críticas às canções e discussões sobre apologia ao mundo do crime não demoraram a surgir. Segundo a lógica da política proibicionista que reinou na América Latina, a partir dos incentivos norte-americanos, despontou sobre os corridos sanções nos anos 1980, mais especificamente, em 1987, no estado de Sinaloa, no governo de Francisco Labastida Ochoa (ASTORGA, 2005). A partir de uma petição do governador, as empresas de rádio e televisão locais deveriam executar uma proposta de controle moral sobre o conteúdo veiculado, especialmente, sobre os narcocorridos (ASTORGA, 2005, p. 146).

Ao relembrar a trajetória da produção mexicana de corridos, deve-se referenciar um movimento amplamente conhecido e criticado no território brasileiro, o funk 'proibidão'.

Em *Batidão: uma história do funk* (Record, 2005), o jornalista Silvio Essinger narra a trajetória do funk, gênero musical brasileiro, cuja criação remete a herança da música negra, dos anos 1960, do soul, nos anos 1970 e da música eletrônica nos anos 1980. Essinger aponta *Melô da mulher feia*, uma criação de DJ Marlboro, de 1989, como a primeira composição do gênero em solo brasileiro (ESSINGER, 2005).

Para o autor, os anos 1990 culminaram em um apogeu do gênero no mercado musical brasileiro, transformando suas diversas vertentes e artistas em celebridades da noite para o dia. Em contrapartida, nesse momento de ascensão do funk, o narcotráfico ganhava espaço nas favelas cariocas, oferecendo às composições um novo subgênero do funk, o 'proibidão' (ESSINGER, 2005). A nomenclatura, segundo Essinger, advém do fato das composições relatarem:

[...] de forma realista e por vezes até entusiástica (ou apologética), histórias em que os traficantes impuseram seu poder contra os oponentes (a polícia ou as facções criminosas rivais) e fizeram valer sua lei, a ligação real ou suposta com o tráfico exposta na mídia, bailes interditados e donos de equipe encarcerados (ESSINGER, 2005, p. 229).

Assim como a perseguição ao corrido mexicano, o funk nacional foi duramente criticado pela imprensa e pela sociedade conservadora, no qual identificava os autores e suas obras como nocivos para o bem estar comum, o que foi a base para as frequentes prisões de 'MCs' (nome dado aos artistas do funk) por cantarem letras

consideradas de apologia ao tráfico de drogas e ao mundo do crime (BRAGANÇA, 2012).

O primeiro episódio de restrição ao funk carioca ocorreu em três de novembro de 1999, com a Resolução 182 da Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, por iniciativa do deputado Alberto Brizola (PFL) que instituiu uma Comissão Parlamentar de Inquérito, com a finalidade de investigar os 'Bailes Funk' a partir das denúncias de violência, do uso indiscriminado de drogas ilícitas e do desvio de comportamento do público infanto-juvenil. A 'CPI do Funk', como ficou conhecida, resultaria na Lei nº 3410, promulgada em 29 de maio de 2000, que responsabilizaria os presidentes, diretores e gerentes dos locais onde eram realizadas as festas. Além disso ficava proibida a execução de músicas e procedimentos de apologia ao crime (PALOMBINI, 2012) (RIO DE JANEIRO, 2000).

No dia primeiro de maio de 2004, ainda em meio às polêmicas contra o gênero, a Lei nº 4264, do deputado Alessandro Calazans (PV), declarou o baile funk uma atividade cultural de caráter popular e quatro anos depois, em 19 de junho de 2008, a Lei 5265, do deputado Álvaro Lins (PMDB), revogou a Lei 3410 e estabeleceu normas mais restritivas e extensivas aos bailes (PALOMBINI, 2012).

Apenas em 2009, com a Lei nº 5544, de autoria dos deputados Marcelo Freixo (PSOL) e Paulo Melo (PMDB), a Lei nº 5265 foi revogada, o que desencadeou, na mesma data, a entrada do vigor da Lei nº 5543, também de autoria de Marcelo Freixo, agora, ao lado de Wagner Montes (PDT). A partir da nova legislação, ficaria definido que o funk é um movimento cultural e musical de caráter popular. Além de designar, prioritariamente, os órgãos de cultura para supervisionar os assuntos relacionados ao ritmo musical; proibindo também que haja qualquer tipo de discriminação ou preconceito social, racial, cultural ou administrativo contra o movimento. Seus artistas passaram a ser interpretados como agentes da cultura popular, sendo excluído às menções à apologia ao crime (PALOMBINI, 2012).

Considerados personagens centrais dentro das narrativas do funk proibidão e dos narcocorridos, os traficantes de drogas são figuras participativas no dia-a-dia da comunidade, possuindo uma relação de respeito e solidariedade com moradores das

comunidades, o que acarreta em um 'endeusamento' de determinados criminosos, como descreve Bragança (2012):

Nas letras dos *narcocorridos*, constatamos a presença de um narcoimaginário que identifica na representação do narcotraficante alguém que criou seu espaço fora do domínio do discurso dominante. Para Roger Domingo de los Santos (2008), os compositores de *narcocorridos* são considerados pela comunidade que os escuta como uma espécie de intelectual orgânico. Os traficantes, não poucas vezes, são vistos como líderes da comunidade, que entendem os problemas da região fronteira em sua luta para sair da pobreza (BRAGANÇA, 2012, p. 106).

Segundo Luis Alejandro Astorga (2005), pesquisador da Universidad Nacional Autónoma do México, no artigo *Corridos de traficantes y censura*, as histórias, os códigos e as mitologias que envolvem esse tipo de produção cultural possuem uma competência simbólica muito particular, a qual narram o horror e a beleza de um mundo ímpar. Elas exaltam os valores sociais que fazem parte desse cotidiano, em uma linguagem simples que, ao mesmo tempo, é acessível para a parcela da população que vivencia aquela realidade e para o público externo àquelas questões periféricas. Um produto que transcendeu as barreiras impostas pela geografia e pelas classes sociais (ASTORGA, 2005, p. 161).

Um marco nos estudos da narcocultura, a publicação do volume 14, da revista espanhola *Mitologías Hoy* (2016), da Universidade Autônoma de Barcelona, foi dedicada, exclusivamente, a analisar a produção da narcocultura ao redor do globo, trazendo artigos de mexicanos, como Ramírez-Pimienta; chilenos, como Ainhoa Vásquez Mejías e Rodrigo Ganter Solis; de argentinos, como Regina Vanesa Cellino e de bolivianos, como Daniela Renjel Encinas. Autores de universidades como Universidade de Valência (Espanha), Universidade Autônoma de Querétaro (México), Universidade de San Diego State (Estados Unidos), Universidade Nacional de Rosário (Argentina), Universidade de Concepción (Chile), entre outras.

No texto de introdução do dossiê, *Lo narco como modelo cultural: una apropiación transcontinental* (2016), produzido pelos pesquisadores da Pontificia Universidad Católica de Chile, Danilo Santos, Ainhoa Vásquez Mejías e Ingrid Urgelles, compreende-se que as narrativas do narcotráfico são entendidas "como un producto

cultural que incluye tanto obras de ficción (novelas, cuentos, teatro, cine y música), como obras de no ficción (como el periodismo y el documental)” (MEJÍAS; SANTOS; URGELLES, 2016, p. 10).

Ancorados, principalmente, na produção editorial da narcoliteratura, o texto desenvolve uma proposta de classificação, na qual se enumeram oito características narrativas básicas para a classificação de uma obra como parte do ‘subgénero narrativo’: *Estilística gore* (que corresponde a uma representação explícita da violência cometida por grupos criminosos que se relacionam com o tráfico de drogas), *Territorio del narco* (disposição geográfica da região analisada que sofre com o narcotráfico), *Sujetos y actores* (personagens típicos do meio, como chefes de facções e sicários de um lado, policiais e figuras que representam a lei, do outro; além da sociedade e suas vítimas, ao meio deste conflito), *Atemporalidad circular: la rueda* (representação do sistema como um ciclo de poder transitório, no qual muitos personagens percorrem uma narrativa de ascensão e queda, retornando ao ponto de partida), *Estética traqueta* (ostentação e discurso de poder, revelando conceitos e identidades desses grupos criminosos), *El letrado y el subalterno* (disputa simbólica por um lugar de expressão, no qual se discute a oportunidade de fala de uma classe em contraponto à outra), *Deslegitimidad del Estado y la nación criminal* (críticas ao sistema a partir de exemplos sociais, no qual se discutem eficiência policial, corrupção e direitos humanos) e *Pacto de lectura* (busca por elementos narrativos que despertem no leitor a ideia de que a obra, mesmo ficcional, é um espelho do real) (MEJÍAS; SANTOS; URGELLES, 2016, p. 10-18).

A produção de obras literárias, segundo os pesquisadores da Pontificia Universidad Católica de Chile, ainda é uma das mais populares e uma das mais estudadas por parte da academia, porém, cada vez mais, surgem novas pesquisas sobre as diferentes plataformas em que se estruturam as narconarrativas (MEJÍAS; SANTOS; URGELLES, 2016) (TINAJERO, 2013).

Considerações finais

A narcocultura, amplamente atacada como selo comercial por críticos culturais, mantém um laço estreito com a sociedade latino-americana, em especial, desde os anos 1970, com o fortalecimento dos famosos carteis de drogas que assolaram e assolam o continente.

Sua proximidade perpetuou hábitos e disseminou conceitos. Como afirma Medina (2003), em sua concepção de mediação cultural, os narradores que emergiram deste meio produziram, ao longo das décadas, livros, reportagens, músicas, documentários, filmes e, principalmente, narrativas espelhando essa realidade. Essas obras revelam horizontes novos para as pesquisas sobre a narcocultura e suas ramificações, como os narcocorridos, a narcoliteratura, a narconarrativa, a narconovela e o narcocine. Essa discussão possui grande contribuição para a reafirmação dessa cultura relativa ao tráfico de drogas.

Embora não contribua para o servir de ponto final à 'guerra as drogas', problema urgente de nossa realidade, esta pesquisa pretende lançar luzes a este universo, sua complexidade e, especialmente, suas narrativas. Não se trata de defender o narcotráfico ou compactuar com sua forma de operação, mas sim de compreender que esse movimento também oferece aprofundamento, visibilidade e discussão sobre seus problemas. Somente com o conhecimento teórico e prático é possível traçar políticas claras para resolver as questões que cercam o tráfico de drogas na América Latina.

A narconarrativa também é uma forma de resistência frente aos abusos cometidos pelas facções criminosas. Uma resistência ao modo de vida baseado, estritamente, no consumo e na ostentação do poder. Uma resistência aos modelos de desenvolvimento que prezam, amplamente, pelo combate armado, no qual ceivam vidas de traficantes, de policiais e de inocentes. Uma resistência que busca, a partir da produção narrativa, discutir sua realidade e impedir que as feridas causadas cotidianamente não sejam apagadas com o passar dos anos.

REFERÊNCIAS

ÁLVAREZ, Jonathan; ANGEL, Angel; SILERIO, Miguel. Repunta la violencia en Ciudad Juárez: tiene en 2016 su nivel más alto de homicidios en 4 años. *Animal Político*, Cidade do México, 21 dez. 2016. Disponível em: <<http://www.animalpolitico.com/2016/12/violencia-ciudad-juarez-homicidios/>>. Acesso em: 06 dez. 2017.

ARIAS, Montoya; ÓMAR, Luis; VELÁSQUEZ, Juan Antonio Fernández. El narcocorrido en México. *Cultura y droga*, v. 14, n. 16, p. 207-232, 2009. Disponível em: <http://200.21.104.25/culturaydroga/downloads/CULTURA%20Y%20DROGA%20No16_Compl eta.pdf#page=207>. Acesso em: 06 dez. 2017.

ASTORGA, Luis. Notas críticas: corridos de traficantes y censura. *Región y Sociedad*, v. XVII, n. 32, 2005. Disponível em: <<http://www1.lanic.utexas.edu/project/etext/colson/32/5notaastorga.pdf>>. Acesso em: 28 nov. 2017.

BIOGRAFÍA de Buknas de Culiacan. Buena Musica, Cidade do México, 2011. Disponível em: <<https://www.buenamusica.com/buknas-de-culiacan/biografia>>. Acesso em 06 dez. 2017.

BRAGANÇA, Maurício de. A narcocultura na mídia: notas sobre um narcoimaginário latino-americano. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, Brasil, v. 39, n. 37, p. 93-109, jun. 2012. ISSN 2316-7114. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71261/74261>>. Acesso em: 28 nov. 2017.

BUKNAS de Culiacán. Los Sanguinarios Del M1. In: Buknas de Culiacán En Vivo. Los Angeles, LA Disco Music, 2010.

CARRILLO, Gerardo Castillo. La narconovela mexicana, desarrollo, posicionamiento y consolidación en el campo literario nacional. *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos*, v. 6, n. 1, p. 4, 2016. Disponível em: <<http://ir.lib.uwo.ca/entrehojas/vol6/iss1/4/>>. Acesso em: 08 dez. 2017.

ESSINGER, Silvio. Batidão: uma história do funk. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FONSECA, Alberto. Una cartografía de la narco-narrativa en Colombia y México (1990-2010). *Mitologías hoy*, v. 14, p. 151-171, dez. 2016. Disponível em: <<http://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v14-fonseca>>. Acesso em: 08 dez. 2017.f

LOPEZ, Leidy Yohanna Pineda; MAHECHA, Maria Fernanda Oviedo. Entre alacranes y espejismos: Análisis de la crónica literaria la hembra del alacrán: amor y traición en los carteles de Juan Carlos Giraldo, desde los conceptos de Pierre Bourdieu (Habitus, Campo e Illusio). 2015. 101 f. Trabalho de conclusão de curso (Monografia) - Corporación Universitaria Minuto de Dios. Bogotá, 2015.

MEDINA, Cremilda. A arte de tecer o presente: Narrativa e cotidiano. 1. ed. São Paulo: Summus, 2003.

MEJÍAS, Ainhoa Montserrat Vásquez; SANTOS, Danilo; URGELLES, Ingrid. Introducción: Lo narco como modelo cultural. Una apropiación transcontinental. *Mitologías hoy*, [S.I.], v. 14, p. 9-23, dez. 2016. Disponível em: <<http://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v14-santos-vasquez-urgelles2>>. Acesso em: 27 jun. 2017.

PALOMBINI, Carlos. Justiça e cultura: Funk proibido. Proibidão, Rio de Janeiro, 01 jan. 2012. Disponível em: <<http://www.proibidao.org/justica-e-cultura-funk-proibido/>>. Acesso em: 13 dez. 2017.

RAMIREZ-PIMIENTA, Juan Carlos. Cantar a los narcos: voces y versos del narcocorrido. 2. ed. Cidade do México: Planeta, 2011.

_____. El Pablote: una nueva mirada al primer corrido dedicado a un traficante de drogas. Mitologías hoy, [S.l.], v. 14, p. 41-56, dic. 2016. ISSN 2014-1130. Disponível em: <<http://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v14-ramirez/377>>. Acesso em: 08 dez. 2017

RINCÓN, Omar. Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia. Nueva Sociedad, Buenos Aires, n. 222, p. 147-163, jul. 2009. Disponível em: <<http://nuso.org/articulo/narcoestetica-y-narcocultura-en-narcolombia/>>. Acesso em: 28 nov. 2017.

_____. Todos temos um pouco do tráfico dentro de nós: um ensaio sobre o narcotráfico/cultura/novela como porta de entrada para a modernidade. São Paulo: MATRIZES, jul/dez 2013. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v7i2p193-219>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

RIO DE JANEIRO. LEI Nº 3410, DE 29 DE MAIO DE 2000. Dispõe sobre a realização de bailes tipo funk no território do estado do rio de janeiro e dá outras providências, Rio de Janeiro, RJ, 29 mai. 2000. Disponível em: <<http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/CONTLEI.NSF/e9589b9aabd9cac8032564fe0065abb4/756831a75d413aa4032568ef005562d8?OpenDocument>>. Acesso em: 08 mai. 2018.

TINAJERO, Radamanto Portilla. La guerra contra el narcotráfico en la prensa mexicana. 2013. 326 f. Dissertação (Mestrado) - Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidade de Guadalajara, Jalisco, 2013.

_____. Propuesta metodológica para el análisis de los encuadres periodísticos en la cobertura del narcotráfico en México. Revista iberoamericana de comunicación. no. 22 (2012), 2012. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/230704678_Propuesta_metodologica_para_el_analisis_de_los_encuadres_periodisticos_en_la_cobertura_del_narcotrafico_en_Mexico>. Acesso em: 16 fev. 2018.

**APONTAMENTOS SOBRE NARRATIVA ORAL, IDENTIDADE, MACHISMOS E
FEMINISMOS NO COMPUESTO MATEO GAMARRA**

Miguel Eduardo Diaz Antar

Universidade de São Paulo

Doutorando no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes

Agência de fomento: FAPESP (processo n°2017/09285-9)

miguedz5@gmail.com

Yonara Dantas de Oliveira

Universidade de São Paulo

Pós-Doutoranda no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes

yoyodantas@gmail.com

Resumo: a partir do estudo da canção paraguaia *Mateo Gamarra*, que pertence ao repertório de música popular tradicional, depreendemos aspectos históricos, políticos e sociais presentes nessa canção. A sua relevância no imaginário paraguaio revela mecanismos particulares de construção identitária do povo guarani, em especial no que se refere à figura feminina.

Palavras-chaves: música popular; memória coletiva; feminismo; polca paraguaia; Paraguai.

Resumen: a partir del estudio de la canción paraguaya *Mateo Gamarra*, que pertenece al repertorio de música popular tradicional, inferimos aspectos históricos, políticos y sociales presentes en esa canción. Su relevancia en el imaginario paraguayo revela mecanismos particulares de construcción identitaria del pueblo guaraní, en especial en lo que se refiere a la figura femenina.

Palabras-clave: música popular; memoria colectiva; feminismo; polca paraguaya; Paraguay.

Introdução

No Paraguay⁷⁷, as canções que se dedicam ao registro de fatos verídicos são nomeadas *compuestos*. Os *compuestos* mais antigos que se tem referência datam da primeira década do século XX e são considerados um importante meio de transmissão de acontecimentos marcantes na sociedade. Para o pesquisador Florentín Giménez (1997) o *compuesto* aparece como um modo de crônicas “depois da Guerra

⁷⁷ Optamos por grafar os nomes de países, estados e cidades no seu idioma original.

Grande⁷⁸[1864-1870], para suprir as necessidades de comunicação das cidades. Sua modalidade artística, exclusivamente de caráter narrativo, relata fatos que comoveram a população” (GIMÉNEZ, 1997, p.262 - tradução nossa⁷⁹). Os compuestos são cantados nos diversos ritmos paraguaios como polca, guarânia e *rasguido doble*.

Sem data precisa de composição, o compuesto *Mateo Gamarra*⁸⁰ surge na primeira metade do século XX e relata um assassinato ocorrido na década 1930. A letra da canção está em *jopará* - dialeto paraguaio que mistura uso de palavras em guarani com palavras em espanhol. Essa particularidade linguística se gestou no Paraguai a partir de um certo desapego à língua dos conquistadores, posicionando-o “as margens da hispanidade”, pois em nenhum outro país da América Latina “existe, junto ao castelhano, uma segunda língua de igual importância” (DIETRICH *apud* PENNER *et al.*, 2012, p.10 - tradução nossa⁸¹). O pesquisador Wolf Dietrich, no prefácio ao livro *El descubrimiento del castellano paraguayo a través del guaraní* (2012), escreve:

[O jopará] é a denominação abreviada da situação linguística complexa do país a respeito do guarani falado, que não se pode imaginar sem a presença do castelhano, e do castelhano peculiar, que não se explica sem as interferências do guarani (DIETRICH *apud* PENNER *et al.*, 2012, p.10 - tradução nossa⁸²).

Para o presente trabalho traduzimos a letra do compuesto *Mateo Gamarra* ao português e extraímos apontamentos sobre memória e identidade, machismos e feminismos, a partir da sua análise. Também observamos elementos musicais que nos ajudam na construção de nosso argumento a respeito da obra.

⁷⁸ A Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870) também é nomeada por diversos pesquisadores como *Guerra Grande*, *Guerra del 70'*, *Guerra Guazú* e/ou *Guerra do Paraguai*.

⁷⁹ No original: *después de la Guerra Grande, para suprir a las necesidades de comunicación ciudadana. Su modalidad artística, que fue exclusivamente de carácter narrativo, relata aquellos hechos que conmovieron a la población* (GIMÉNEZ, 1997, p.262).

⁸⁰ Ao longo deste artigo, acionaremos como referência a interpretação do compuesto *Mateo Gamarra* pelo Duo Quintana-Escalante. O áudio pode ser acessado no seguinte endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=FBQchiFkKpo>. Acesso em: 18 dez. 2018. A transcrição da letra está disponível (no original e em português) como anexo neste artigo.

⁸¹ No original: *En los márgenes de la hispanidad (...). [En ninguno de esos países] existe, junto al castellano, una segunda lengua de igual importancia.* (DIETRICH *apud* PENNER *et al.* 2012, p.10).

⁸² No original: *es la denominación abreviada de la situación lingüística compleja del país con respecto al guaraní hablado, que no se puede imaginar sin la presencia del castellano, y del castellano peculiar, que no se explica sin las interferencias del guaraní* (DIETRICH *apud* PENNER *et al.*, 2012, p.10).

I - Pano de fundo para a história do crime

Na polca paraguaia *Mateo Gamarra* está retratada a discussão de um casal - Mateo Gamarra e Delfina Servín -, durante uma festa na cidade de Puerto Guarani, Paraguay. Em decorrência dessa discussão, Delfina disparou cinco tiros contra seu marido, Mateo, que faleceu. A letra do compuesto descreve com detalhes a história. As primeiras estrofes indicam lugar, data e hora do ocorrido. O dia do mês e da semana estão explicitados, mas não o ano em que ocorreu o fato. Embora artigos de jornais⁸³ indiquem que o crime aconteceu em 1931, analisamos os dados mencionados na letra da canção onde, explicitamente se diz: “quarta-feira, dia 12 de outubro, por volta do meio dia”, e concluímos que o evento ocorreu no ano de 1932, ano bissexto, em que o dia 12 de outubro caiu numa quarta-feira.

Creemos possível que a confusão a respeito da data do crime esteja relacionada com o tenso período histórico que sobreveio ao Paraguay naqueles anos. Em setembro de 1932 iniciava a segunda maior contenda bélica em território paraguaio, a *Guerra del Chaco* (1932-1935), entre Bolívia e Paraguay. A guerra deixou o Paraguay ainda mais pobre e com aproximadamente 45 mil mortos⁸⁴. Embora as hostilidades tenham finalizado em junho de 1935, o tratado para acabar a guerra só foi firmado em julho 1938 e apenas em abril de 2009 - 74 anos depois - foi firmado o acordo⁸⁵ definitivo de demarcação de limites, assinado pelos então presidentes Evo Morales, da Bolívia, e Fernando Lugo, do Paraguay.

Após a *Guerra del Chaco* (1932-1935), o Paraguay ainda atravessou uma guerra civil (1947) na qual o Estado massacrou camponeses contrários às políticas de governo,

⁸³ No jornal paraguaio ABC Color, em edição de dia 12 de outubro de 2012, foi publicada uma reportagem especial sobre o crime pelos 81 anos do evento, sendo indicado como data o dia 12 de outubro de 1931. Disponível em: <http://www.abc.com.py/especiales/fin-de-semana/historia-de-un-crimen-que-se-hizo-leyenda-462673.html>. Acesso em: 18 dez. 2018.

Aconteceu o mesmo erro na citação da data na publicação do dia 13 de outubro de 2017 pelo jornal paraguaio Última Hora, em uma reportagem especial pelos “86 anos” do crime. Disponível em: <https://www.ultimahora.com/la-polca-mateo-gamarra-una-historia-veridica-que-cumplio-86-anos-n1112958.html>. Acesso em: 18 dez. 2018.

⁸⁴ A barbárie da guerra também cegou a vida de aproximadamente 60 mil bolivianos.

⁸⁵ A celebração do acordo foi publicada por vários jornais como BBC: https://www.bbc.com/mundo/america_latina/2009/04/090428_2135_paz_bolivia_paraguay; e Última Hora: <https://www.ultimahora.com/paraguay-y-bolivia-firman-hoy-acuerdo-definitivo-limites-n216763.html>. Acesso em: 18 dez. 2018.

acusando-os de comunistas. O Partido Colorado consolidou sua hegemonia⁸⁶ e levou ao poder o ditador Alfredo Stroessner que se manteve até 1989. Durante todos esses anos de terror e obscuridade, o trabalho musical no Paraguai basicamente se limitou às apresentações ao vivo em festas privadas ou nas comunidades. Poucos/as músicos/musicistas tinham acesso a equipamentos e estrutura de gravação.

II - Da criação individual à memória coletiva

Durante décadas o compuesto *Mateo Gamarra* foi interpretado pelos mais variados artistas, tornando-se parte do repertório de música popular tradicional do Paraguai. E por muitos anos foi considerado de autoria desconhecida. Apenas na década de 1970 ocorre o registro de autoria na *Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música* (SADAIC), que indica que a letra é de Estanislao Báez e a música, de Eladio Martínez. Embora a instituição paraguaia *Autores Paraguayos Asociados* (APA) tenha se originado em 1951, durante décadas muitos/as músicos/musicistas realizaram seus registros e gravações musicais na Argentina⁸⁷, onde se tinha acesso a uma melhor estrutura técnica. No Paraguai, o aprimoramento da qualidade dos estúdios de gravação acontece apenas depois da queda do ditador Alfredo Stroessner.

Em reportagens de jornais paraguaios, dedicadas à rememoração do episódio registrado no compuesto *Mateo Gamarra*, encontramos o relato do engenheiro Carlos Vergara Báez, neto de Estanislao Báez, que reforça a autoria da música e afirma que a história narrada pelo seu avô é um fato verídico. Na reportagem do jornal ABC Color (2012) Carlos relata:

⁸⁶ O Partido Colorado se manteve no comando do país de 1947 a 2008, ano em que Fernando Lugo foi eleito presidente. Em 2012 o parlamento paraguaio, num processo que durou apenas 24 horas, decretou a destituição do presidente Lugo por “mal desempenho”. Esse processo de impeachment foi considerado tão grave que o país foi suspenso do Mercosul até a próxima eleição. O vice-presidente Federico Franco assumiu o governo de transição. Na eleição seguinte, e desde 2013, voltou ao poder o Partido Colorado.

⁸⁷ Considerando o levantamento realizado por Szarán (1999) a respeito da fonografia no Paraguai, observamos que a partir da primeira década do século XX já se iniciam as gravações de música paraguaya na Argentina e no Brasil. Inúmeros artistas paraguaios gravaram suas músicas no exterior. No Paraguai somente a partir da década de 1960 - 1970 começam a funcionar alguns selos de gravação, “que editam material prensado no exterior, dada a inexistência de uma empresa [nacional] de prensado” (SZARAN, 1999, p.206).

Ele (Eslanislao Báez) era ferroviário e responsável pelas fiscalizações, por isso viajava a diferentes lugares do país e justo chegou a Puerto Guarani quando as pessoas ainda estavam chocadas com o que ocorrera (VERGARA *apud* DIAZ, 2012, online - tradução nossa⁸⁸).

Em outras reportagens, no entanto, se questiona a veracidade do acontecimento dada a ausência de documentação. A precariedade nos registros dessa época pode ser o motivo dos questionamentos. De toda forma, a história permanece presente no imaginário paraguaio. Desde a perspectiva musical, o evento se encontra devidamente registrado na memória coletiva compartilhada pelo repertório de música tradicional. Podemos observar isso a partir das inúmeras gravações do compuesto.

O Duo Quintana Escalante - dupla folclórica de grande fama no Paraguay - gravou o compuesto em um disco chamando *El Dúo De La Simpatía - Dúo Quintana Escalante y Su Conjunto Paraguayo*, sem data de gravação explicitada no álbum. A mesma gravação também se encontra no disco *Dúo Quintana Escalante Grandes Exitos: 1 hora de música paraguaya*, de 1997.



Fig.1: Capas de dois discos do Duo Quintana Escalante onde se encontra a gravação do compuesto *Mateo Gamarra*.

O Duo Quintana Escalante nasceu em 1950, formado por Valério Quintana (1925-2002), músico argentino, e por Martín Escalante (1925-2013), músico paraguaio.

⁸⁸ No original: *Él (Estanislao Báez) era ferroviario y era responsable de fiscalizaciones, por lo que viajaba a diferentes lugares del país y justo llegó a Puerto Guaraní cuando la gente aún estaba conmocionada por lo que pasó* (VERGARA *apud* DIAZ, 2012, online). Disponível em: <http://www.abc.com.py/especiales/fin-de-semana/historia-de-un-crimen-que-se-hizo-leyenda-462673.html>. Acesso em: 18 dez. 2018.

Alcançaram muita popularidade durante as décadas de 1960 e 1970 e continuaram uma carreira bem-sucedida durante mais de 50 anos, até 2002, ano de falecimento de Quintana. O duo fez muito sucesso no Paraguai e é considerado referência na música popular tradicional do país. Nos últimos anos de vida, em reconhecimento ao trabalho cultural realizado, o duo foi contemplado com pensões⁸⁹ do *Congreso de la Nación Paraguaya*.

Como mencionamos, existem controvérsias nos dados a respeito da autoria da obra. A autoria seria de Estanislao Báez e Eladio Martínez? E uma das primeiras gravações e, certamente a mais conhecida, do Duo Quintana Escalante? Não é possível precisar. Em uma nota disponível online, a Asociación Cultural Mandu'ara publicou uma entrevista com Martín Escalante (infelizmente a nota não indica a data da entrevista), na qual se afirma:

O Duo Quintana Escalante, em 1950, recolheu fragmentos do compuesto [Mateo Gamarra] no Puerto Guarani. Já em Asunción, completaram suas estrofas. Em 1957, em Buenos Aires, gravaram a composição que imediatamente se popularizou. Uns anos depois - segundo conta Martín Escalante -, um homem humilde, que dizia ser o autor do compuesto, se apresentou na sua casa [na cidade] de San Vicente. Ele pediu parte do lucro de um milhão de guaraníes que a obra tinha dado a [Martín] e Carlos Quintana. [Martín esclarece:] “Acontece que um sobrinho meu lhe disse isso. Eu o enviei para Autores Paraguayos Asociados, APA. Lá, para escapar da sua insistência, o enviaram junto a Eladio Martínez, o compilador da obra. Este, a quem não faltava humor, respondeu que se apoderou da obra e o despediu com um ‘*máva piko oñemomba’eseta te’onguére*’ (Quem quer ser dono de um morto?)” (ESCALANTE, 2017, online - tradução nossa⁹⁰).

Ainda no sentido da autoria, na reportagem do jornal Última hora (2013) sobre

⁸⁹ As pensões foram outorgadas pelo *Congreso de la Nación Paraguaya* pelas leis: N° 671 (1995); N° 1756 (2001); N° 2491 (2004); N° 2653 (2005) e N° 3621 (2008).

⁹⁰ No original: *El dúo Quintana-Escalante, en 1950, recogió fragmentos del compuesto en Puerto Guarani. Ya en Asunción, completaron sus estrofas. En 1957, en Buenos Aires, grabó la composición que, inmediatamente, se popularizó. Unos años después —según cuenta Martín Escalante—, un hombre humilde, que decía ser autor del compuesto, se presentó en su casa de San Vicente. Le pidió que compartiera con él la ganancia de un millón de guaraníes que la obra le había dado a él y a Carlos Quintana. “Había sido que un sobrino mío le dijo eso. Le mandé a Autores Paraguayos Asociados, APA. Y allí, para salir de su insistencia, le enviaron junto a Eladio Martínez, el recopilador de la obra. Éste, al que no le faltaba humor, al decirle que se había apoderado de su obra, le despachó con un “máva piko oñemomba’eséta te’onguére” (Quién querría adueñarse de un muerto)* (ESCALANTE, 2017, online). Disponível em: <https://www.facebook.com/asociacion.manduara/posts/mateo-gamarra-leyenda-o-realidad-primera-partequien-m%C3%A1s-quien-menos-en-alg%C3%BAn-mom/10155390347096458/>. Acesso em: 18 dez. 2018.

o falecimento de Martín Escalante, se afirma que:

Durante sua carreira musical, Martín Escalante gravou cerca de 400 músicas, das quais 25 são da sua autoria, entre as quais se destacam *6 de enero*, *Che trigueñitami*, **Mateo Gamarra**, *Hoy desde lejos*, *15 años poty*, *Morena'imi*, e *Ñembiso jovái*. O artista conta com umas 30 músicas registradas em Autores Paraguayos Asociados (APA) (Última Hora, 2013, online - grifo nosso - tradução nossa⁹¹).

Essas duas reportagens questionam, portanto, a indicação de autoria por Estanislao Báez e Eladio Martínez. Outro aspecto que demonstra a fragilidade dos registros diz respeito à datação (Escalante afirma que compuseram e gravaram em 1957 e Báez registrou a música apenas em 1970). Cabe mencionar que tivemos acesso a vários discos de vinil originais do Duo Quintana Escalante e em nenhum deles encontramos referência ao ano de gravação do material, nem a autoria. A omissão de datas infelizmente é uma constante na maioria dos discos de música popular tradicional paraguaia. A falta de informações, somadas ao desinteresse e informalidade, gera uma lacuna no registro da história musical do país.

III - Canção com detalhes de crônica policial

Existem ainda outras questões não suficientemente aclaradas a respeito da história narrada no compuesto. Da própria letra buscamos depreender algumas informações. Logo nas duas primeiras estrofes se encontram referências de lugar, data, dia da semana e horário:

⁹¹ No original: *Durante su carrera musical, Martín Escalante grabó cerca de 400 temas, de los cuales 25 son de su autoría, entre los que se destacan 6 de enero, Che trigueñitami, Mateo Gamarra, Hoy desde lejos, 15 años poty, Morena'imi, y Ñembiso jovái. El artista cuenta con unos 30 temas registrados en Autores Paraguayos Asociados (APA) (Última Hora, 2013, online). Disponível em: <https://www.ultimahora.com/fallece-el-cantante-y-compositor-del-mitico-duo-quintana-escalante-n619478.html>. Acesso em: 18 dez. 2018.*

Mateo Gamarra (versão original)

I
Atención pido señores un momento pe hendumí

la desgracia ha sucedido en el Puerto Guarani.
el 12 mes de octubre un baile ojeofrese
omanó Mateo Gamarra en manos de su mujer

II
O je'oi la farra hápe pe pyhareve asaje

rodando en este mundo para siempre en este día
el miércoles desgraciado a las once del mediodía
en la casa de Miguel Medina la desgracia osucede.

Mateo Gamarra (tradução nossa)

I
Atenção peço senhores um momento pra ceis
ouvir

a desgraça que aconteceu em Puerto Guarani
no dia 12 de outubro um baile aconteceu
lá morreu Mateo Gamarra pelas mãos de sua
mulher

II
estavam indo pra farra que se ofereceu no meio
da manhã

rodando neste mundo para sempre nesse dia
a quarta-feira desgraçada às onze do meio-dia
na casa de Miguel Medina a desgraça aconteceu

Desse trecho podemos depreender a data do ocorrido, dia 12 de outubro. O dia da semana, quarta-feira. O horário, onze da manhã. O local, casa do Sr. Miguel Medina. A cidade, Puerto Guarani (situada no Chaco Paraguayo, no estado de Alto Paraná, Paraguay, na fronteira do Paraguay com o estado do Mato Grosso do Sul, Brasil).

Vale ressaltar que, no início da década de 1930, não eram todas as cidades que possuíam luz elétrica, ainda mais em cidades do interior. As festas aconteciam durante o dia por uma questão de falta de luz. Outro destaque vai para a data. Na maior parte da América Espanhola, na Espanha e nos Estados Unidos, dia 12 de outubro é *El Día de la Raza*. Esse dia é dedicado a relembrar a chegada de Cristóvão Colombo à América, ocorrida em 1492. No Brasil, dia 12 de outubro é feriado, dia de Nossa Senhora Aparecida, padroeira do Brasil, e dia das crianças. Obviamente, e não podemos deixar de registrar aqui, que as comemorações distintas aqui e lá, cujo objetivo político é reforçar as diferenças identitárias entre o Brasil e o restante da América Latina.

A comemoração ao dia da raça, quando se pensa na chegada dos espanhóis e depois dos portugueses, e todas as atrocidades que foram cometidas como violência aos povos que aqui viviam, pode ser lida como tentativa de valorização do feito espanhol, apaziguamento das violências cometidas entre as raças e/ou como pedido de desculpas. Cada país, ao nomear esse dia de sua própria maneira (na Espanha, é *Día de la Fiesta Nacional* ou *Día de la Hispanidad*; nos Estados Unidos, *Columbus Day*; no

Chile e no Peru, *Día del Encuentro de Dos Mundos*; na Argentina, *Día del Respeto a la Diversidad Cultural*; no Paraguai, *Día de la Raza*) dá seu contorno específico a esse episódio. Os nomes formam e forjam as cicatrizes desse encontro.

Avançando na análise da letra do compuesto *Mateo Gamarra*, observamos que, curiosamente, apenas os homens são mencionados nas duas primeiras estrofes. Delfina Servín, esposa de Mateo, e Emilia Ortiz, mulher que Mateo paquera na festa, surgem apenas na terceira estrofe, e com prefixo “uma tal”. O que não acontece com os homens Mateo Gamarra e Miguel Medina:

(original)

III
 “Oguahê upépe Gamarra una polca para mi”
 onohê ombojeroky una tal Emilia Ortiz
 sin recelo voi Gamarra Emilia-pe omongeta
 ha héra la iserviha una tal Delfina Servín

(tradução nossa)

III
 “Gamarra, aqui estou esperando uma polca para mim”
 disse com vontade de dançar uma tal Emilia Ortiz
 sem receio então Gamarra paquerou Emilia
 sendo que ele tinha uma patroa, uma tal Delfina Servín

O modo como são apresentadas as personagens femininas e a tensão entre o protagonismo de Mateo na narrativa e o protagonismo que Delfina assume nos eventos narrados nos leva ao seguinte ponto.

IV - Machismos e feminismos impressos na letra - Reflexos da sociedade paraguaia

Pensamos ser impossível explicar o sucesso desse compuesto no cancionero paraguaio sem ter em vista o papel da mulher na sociedade e na construção da identidade nacional paraguaia. Dentre outras coisas, foi por meio das mulheres que se deu a manutenção do idioma guarani como idioma oficial do território paraguaio. Segundo o pesquisador Oscar Creydt:

A causa fundamental pela qual o idioma da população oprimida se impôs como o principal idioma de toda a população da futura nação, deve ser buscada no papel predominante que as mulheres guaranis, como força de trabalho, desempenharam nas fazendas dos colonizadores.

Essas mulheres não estavam ali apenas para trabalhar, mas também para prover aos seus donos os numerosos filhos que trabalhariam nas fazendas no futuro. Entre a massa de mulheres escravizadas e

dos conquistadores não existia uma relação de convivência entre iguais, mas uma relação de servidão pessoal. A maioria das servas mulheres residia nas fazendas, fora da cidade de Asunción. O senhor deixava a cargo das servas educar os filhos pequenos, dos quais se ocupava muito pouco. Com isso, os filhos mestiços aprenderam o idioma materno junto com o trabalho na fazenda. O guarani era o idioma da fazenda (CREYDT, 2010, p. 66 - tradução nossa⁹²).

Outro aspecto a respeito do protagonismo das mulheres é sua importância na reconstrução do país depois da guerra travada entre o Paraguai e a Tríplice Aliança (composta pelo Brasil, Argentina e Uruguai) de 1864 a 1870. Segundo o censo realizado pelo governo provisório paraguaio entre 1870 e 1871, imediatamente depois da guerra, a população paraguaia estava reduzida a 116.351⁹³ habitantes (MATOS, 2009, online). Sobre o perfil dessa população, se afirma que: “(...) aproximadamente 28 mil eram homens adultos. A relação de mulher por homem era, em geral, cerca de 4 para 1, mas haviam lugares onde chegava a 20 para 1 ou mais” (MATOS, 2009, online - tradução nossa⁹⁴).

As mulheres eram, nesse momento, a imensa maioria das pessoas em idade e condições para trabalhar pela reconstrução do país, dizimada em mais da metade de sua população⁹⁵. Não raro ouvimos referências ao matriarcado que fundamenta a identidade guarani.

⁹² No original: *La causa fundamental de que el idioma en la nacionalidad oprimida se impusiera como el principal idioma de todo el pueblo y de la futura nación, debe ser buscada en el papel predominante que las mujeres guaraníes, como fuerza de trabajo, desempeñaron en las chacras de los conquistadores. Estas mujeres estaban allí no sólo para trabajarlas, sino también para proveer a sus dueños de numerosos hijos que las trabajarán en el futuro. Entre la masa de las mujeres esclavizadas y de los conquistadores no existía una relación de convivencia entre iguales sino una relación de servidumbre personal. La mayoría de las mujeres siervas residía en las chacras fuera del recinto de la “ciudad” de Asunción. El señor dejaba a cargo de sus siervas educar a los hijos pequeños, de los cuales se ocupaba muy poco. En consecuencia, los hijos mestizos aprendieron el idioma materno junto con el trabajo en la chacra. El guaraní era el idioma de la chacra* (CREYDT, 2010, p. 66).

⁹³ Posteriormente, novas estimativas foram realizadas, já que na época era comum subestimar o número de crianças, e chegou-se a um número aproximado de 150 mil habitantes depois da guerra.

⁹⁴ No original: *(...) solo aproximadamente 28.000 eran hombres adultos. La relación de mujeres por varón era en general de alrededor de 4 a 1, pero había sitios donde llegaba a 20 a 1 y más”, dice el investigador* (MATOS, 2009, online). Disponível em: <https://reporterodelahistoria.blogspot.com/2009/09/holocausto-paraguayo-en-guerra-del-70.html>. Acesso em: 18 dez. 2018.

⁹⁵ Para fins de comparação, e para precisar melhor quão sangrenta foi a guerra, temos dois dados conflitantes a respeito do número de habitantes do Paraguai antes da guerra. No livro do cronista belga Alfredo Marbais Du Graty “La Republique de Paraguay” (1865), o autor afirma que a população paraguaia era, em 1864, de cerca de 1 milhão de habitantes. Como Du Graty havia sido contratado pelo Marechal López para, por meio do livro, promover o país e seu regime, considera-se que esse número possa estar inflacionado. A outra referência populacional data do último censo antes da guerra, de 1846,

Tendo essas premissas sócio históricas em vista, podemos nos dedicar às contradições presentes na tessitura da letra da canção. Nos chama a atenção a forma como foi construído o relato do assassinato de Mateo. Em primeiro lugar, o aspecto narrativo da canção dá a Mateo Gamarra o protagonismo da história. Já na primeira estrofe ele é apresentado: “lá morreu Mateo Gamarra pelas mãos de sua mulher”.

Na terceira estrofe, encontramos novamente o caráter de protagonista creditado a Mateo. Emilia pede para dançar com ele, e ele logo se lança a paquerá-la, sendo que ele era casado, como ressalta a letra.

(original)

II
O je’oi la farra hápe pe pyhareve asaje

borrandose en este mundo para siempre en
este día
un miércole desgraciado a las once del
mediodía
en la casa de Miguel Medina la desgracia
osucede

III
“Oguahê upépe Gamarra una polca para mi”

onohê ombojeroky una tal Emilia Ortiz

sin recelo voi Gamarra Emilia-pe omongeta
ha héra la iserviha una tal Delfina Servín

IV
Upéicha ndaje Gamarra toda la pieza ojapo

he’íma chupe Delfina “anivéna péicha reiko”
“no hay caso”, he’i Gamarra ha upéichante
oseguí
“si es que ojedigustárõ che apointene
ichugui”

(tradução nossa)

II
estavam indo pra farra que se ofereceu no meio
da manhã
apagando-se deste mundo para sempre nesse
dia
uma quarta-feira desgraçada às onze do meio-
dia
na casa de Miguel Medina a desgraça
aconteceu

III
“Gamarra, aqui estou esperando uma polca
para mim”
disse com vontade de dançar uma tal Emilia
Ortiz
sem receio então Gamarra paquerou Emilia
sendo que ele tinha uma patroa, uma tal
Delfina Servín

IV
E desse jeito Gamarra continuou por toda a
festa
Delfina cobrou dele “para com isso”
“não tem jeito”, disse Gamarra e então
continuou
“se te incomoda, eu posso te deixar e pronto”

para o qual a população era estimada em 238.862 habitantes (ainda considerando o mesmo problema do censo pós-guerra, a subestimação da população infantil).

O diálogo que se trava entre o casal na estrofe 4 dá uma ideia da animosidade das palavras e ações de Mateo. A partir de então Delfina assume o foco da narrativa. Ela apresenta um discurso irônico e ameaçador na estrofe 5. Aqui, ela se recusa a ser “uma tal” e passa a se posicionar como a mulher. Se reconhece como mulher e precisamente desse lugar reclama respeito.

(original)

V

Hauptéva ohendu Delfina Gamarra pe osê he'i
“ha nde nde gosahará quién sabe che karai,
che ha'e Delfina Servín ne'íra chekuaapa,

kuña jepe niko che, anicheva'erã che burlá”

(tradução nossa)

V

quando Delfina ouviu Gamarra, ela disse
“disfruta aí, quem sabe meu senhor,
eu sou Delfina Servín ainda não me conheces por
completo

eu sou mulher, mas não por isso você vai zoar de
mim”

A estrofe 6 descreve a resposta de Delfina à situação colocada por Mateo. E, por fim, a reação de Mateo frente à ação executada por Delfina.

(original)

VI

Osêma upépe Delfina con un revólver en
la mano
los cinco tiros seguido Gamarrape
ojapipa,
ho'áma upépe Gamarra socorro ojerure,
"mba'ere piko Delfina rejapo kóicha che
rehe"

VII

"Reikuaámapa Gamarra" ku Delfina
oje'eha
“anichéne rejequeja si a tiempo ro avisa"
Gamarra no ñe'êvéima más que solo
he'iva'ekue
"Adiós mante los amigos, pe vyaitékena
che rehe".

(tradução nossa)

VI

Então apareceu Delfina com um revólver
na mão
os cinco tiros seguidos em Gamarra atirou
caindo então Gamarra socorro pedia
“porque Delfina você fez isso comigo?”

VII

“você sabe bem, Gamarra” Delfina
respondeu
“não venha se queixar se a tempo te
avisei”
Gamarra quase sem conseguir falar, só
falou isso
“adeus meus amigos divirtam-se bastante
por mim”.

A resposta de Delfina, já na estrofe 7, mostra uma mulher consciente de seus atos, no pleno de sua razão: “‘você sabe bem, Gamarra’ Delfina respondeu / ‘não venha se queixar se a tempo te avisei’”⁹⁶. Mas, como protagonista, a última palavra é de Mateo. Apesar de alvejado, ainda se dá a ele tempo de proferir o imperativo que encerra o compuesto. Esse pode ser lido como o momento mais falocêntrico da narrativa, em que o homem, mesmo ferido, demonstra que sua preocupação é manter a figura masculina no lugar de diversão e de prevalência sobre o feminino.

A título de ilustração, cabe mencionar uma das interpretações contemporâneas da música, apresentada em um programa de televisão⁹⁷ sobre o episódio. A tensão no protagonismo das duas personagens (Mateo Gamarra e Delfina Servín) está presente na maneira brilhante como o músico Francisco Russo interpreta o compuesto. Por um lado, ele interpreta a fala proferida por Delfina como uma mulher cheia de si. Por outro, destaca o eu-lírico masculino do compuesto, aproxima a figura do narrador à do próprio Mateo, tirando o chapéu e despedindo-se do público como Mateo da vida.

V - Tradição oral e memórias musicais compartilhadas

As constantes transformações que experimentam as músicas de tradição oral transparecem nas diversas interpretações registradas. Existe um processo de apropriação e transformação por cada músico/musicista em sua interpretação de uma mesma obra. Procuramos observar algumas dessas particularidades a partir da transcrição de interpretações diferentes do compuesto *Mateo Gamarra*.

Embora o contorno melódico e o fraseado rítmico sejam parecidos nas versões, cada artista imprime sua particularidade no momento da execução. A partir de transcrições e análises de diversas interpretações do compuesto, ficam notórias as modificações de elementos. Transformações normais num repertório baseado na transmissão oral mestre/a-discípulo/a que se articula na esteira da narrativa pessoal,

⁹⁶ Em nossa pesquisa e processo de investigação sobre a música, chegamos a ponderar que, talvez, o elemento predominante para a ação que Delfina executa seja que a humilhação tenha ocorrido num espaço público. Ou seja, o que está em jogo nesse caso é sua honra. Talvez essa não tenha sido a primeira humilhação promovida por Mateo contra Delfina. Mas, certamente, foi a última.

⁹⁷ Programa televisivo “Música y Músicos del Paraguay”, emissora Paraná HD, canal 33. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=71&v=bW5nvSrquol>. Acesso em: 15 dez. 2018.

alimentada pelas inúmeras interpretações particulares que se conjugam na memória compartilhada por uma comunidade.

A primeira versão que vamos apresentar aqui é a do pesquisador Florentín Giménez (1997). O pesquisador, ao referir-se às transcrições realizadas, indica:

As transcrevi para que no futuro fiquem documentadas, cada uma na sua versão exata, e sobre cada uma delas, os intérpretes poderão colocar as repetições das letras até o fim de cada compuesto. Se incluem todos os textos dos compuestos na sua versão completa sem sofrer nenhum tipo de alteração, tal como foram recolhidos por Víctor Barrios (GIMÉNEZ, 1997, p.263 - tradução nossa⁹⁸).

Gimenez (1997) também indica que algumas das gravações que o pesquisador paraguaio Víctor Barrios Rojas tem no seu acervo são bem antigas, inclusive algumas datam de 1910, sendo provável que a gravação de *Mateo Gamarra* que ele dispõe seja uma das primeiras. Porém Gimenez (1997) não faz indicação alguma sobre a origem da gravação que utilizou para realizar sua transcrição – não há referência nem à data de gravação, nem ao grupo que a executou. A seguir apresentamos a transcrição do pesquisador Florentín Gimenez, de 1997, para a primeira estrofe do compuesto. Vale observar que o pesquisador deixa registrado que se trata de um *motivo popular*, portanto, sem autoria definida.

⁹⁸ No original: *Las transcribí para que en el futuro queden documentadas, cada una en su versión exacta, y sobre cada una de ellas, los intérpretes ya podrán ubicar las repeticiones de las letras hasta el final de cada compuesto. Se incluyen todos los textos de los compuestos en su versión completa sin sufrir ningún tipo de alteración, tal como fueron recogidos por Víctor Barrios (GIMÉNEZ, 1997, p.263).*

MATEO GAMARRA
(Compuesto)

Polca *Motivo popular*

A ten ción pi do se ño res un ra to pe hen du mi
la des gra cia ha su ce di do en el Puer
to Gua ra ni el do ce mes de oc tu
bre el bai le o yeo fre ce o ma no
Ma te o Ga ma rra en ma nos deu na mu je
Jer O je

Para realizar nossa comparação e análise da transformação de elementos, realizamos a transcrição da melodia do compuesto, do mesmo trecho proposto por Gimenez, a primeira estrofe. Tomamos como referência para a transcrição a interpretação do Duo Quintana-Escalante no disco *Duo Quintana Escalante y Su Conjunto Paraguayo CC 20038 APA-SADAIC* (que não conta com indicação da data de gravação).

Duo Quintana-Escalante y Su Conjunto Paraguayo CC. 20038 APA-SADAIC

♩ = 100

2
A ten ción pi do Se ño res un mo men to pe hen du mi La

7
des gra cia ha su ce di do en el Puer to Gua ra ni El

12
do ce mes de oc tu bre un bai le o jo fre se o ma

17
no Ma te - o Ga ma rra en ma no de su mu jer

Comparando as duas versões constatamos que a transcrição de Gimenez (1997) não corresponde à gravação do Duo Quintana Escalante. Sinalizamos com círculos vermelhos os elementos diferentes encontrados nas duas transcrições.

A primeira diferença está na tonalidade da música. Gimenez (1997) fez a transcrição a partir de um registro na qual o grupo tocava em *Fa maior*. Por sua vez, o Duo Quintana Escalante gravou a música um tom acima, em *Sol maior*. As mudanças de tonalidade são um recurso comum no âmbito da canção, adequações necessárias para interpretar a melodia de acordo com o registro das vozes.

Outras diferenças mais significativas se dão na articulação rítmica das frases e no seu contorno melódico. Também observamos algumas trocas de palavras da letra. Na segunda metade do compasso 3, Gimenez escreve a palavra “rato” (tempo curto, poderia ser traduzido ao português como “um segundo”) ao invés da palavra “momento”, modificando a dicção da frase seguinte, “pehendumi” (pra ceis ouvir). O início da frase que segue é interpretado de maneira diferente pelo Duo Quintana Escalante, colocando o início da palavra “desgracia” (desgraça) junto com o primeiro tempo do compasso 7. Esse deslocamento também ocorre no compasso 11,

sincronizando a palavra “doce” (doze) com primeiro tempo do compasso 12. Um deslocamento similar ocorre no compasso 16 com a palavra “omanó” (morreu), colocando a sílaba tônica da palavra no primeiro tempo do compasso 17.

Entre os compassos 8 e 9, na gravação do Duo Quintana Escalante, observamos diferenças de articulação rítmica e contorno melódico sobre a frase “en el Puerto”. No compasso 13 ocorre uma pequena diferença na letra trocando-se o artigo definido “el” pelo artigo indefinido “un”. Também observamos diferenças no final da frase no compasso 15, onde o duo acrescenta uma *apogiatura*. Finalizando, a última frase é interpretada pelo duo com a letra “en mano de su mujer” (pelas mãos de sua mulher), com a palavra “mano” iniciando no primeiro tempo do compasso 19, enquanto Gimenez (1997) transcreve a frase com a letra “en manos de una mujer” (pelas mãos de uma mulher) esticando a última sílaba, que não é tônica, da palavra “manos” até o primeiro tempo do compasso 19. Aqui, destacamos ainda, a diferença simbólica que existe entre as frases: (i) “pelas mãos de **sua** mulher”, ou seja, foi assassinado por sua companheira, alguém que lhe era familiar e, (ii) “pelas mãos de **uma** mulher”, que destaca o gênero da executante do crime, informação mais relevante do que a familiaridade das mãos que cometem a ação.

As transcrições comparadas se dedicaram apenas ao primeiro verso do compuesto, mas já aí nesse curto trecho indicam diferenças perceptíveis na apropriação e interpretação da canção, característica intrínseca ao repertório de música popular tradicional.

Considerações finais

Como discutimos ao longo deste artigo, apesar de existirem muitos indícios que reforçam o caráter de veracidade do acontecimento, vale dizer que o destino das principais personagens é incerto. Sobre Emilia Ortiz e Miguel Medina, não temos quaisquer notícias. Sobre Delfina Servín, as notícias não passam de lendas: “Segundo o boca-a-boca, Delfina Servín cumpriu sua pena na prisão e passou seus últimos anos como vendedora de flores em frente ao Cemitério La Recoleta. Apesar disso, na prisão

feminina não existem registros sobre ela” (VERGARA *apud* DIAZ, 2012, online⁹⁹). Cabe ressaltar que a prisão feminina em Asunción está situada ao lado do cemitério La Recoleta.

A imprecisão das pesquisas sobre o acontecimento, sobre a autoria da obra e, enfim, sobre o destino dessas pessoas - bem como a insistência de artistas ao longo desses, pelo menos 80 anos, em contar e recriar esse episódio dão testemunho de sua força. E as lacunas, mais do que revelar problemas e impossibilidades, elas mesmas nos apontam, como procuramos demonstrar, para as especificidades da história paraguaia em seus aspectos sócio históricos. Como afirma a pesquisadora Ecléa Bosi (2013) sobre a relevância da narrativa oral, elemento fundamental desse compuesto e substrato da presente pesquisa: “Esquecimentos, omissões, os trechos desfiados de narrativa são exemplos significativos de como se deu a incidência do fato histórico no cotidiano das pessoas. Dos traços que deixou na sensibilidade popular daquela época” (Bosi, 2013, p.18).

Os compuestos ocupam precisamente a função de fazer de uma história uma narrativa de amplo conhecimento. Sua potência como memória está nas (re)interpretações que inspira. Nós mesmos, os autores desse artigo, nos debruçamos sobre essa obra para produzir um trabalho performativo indisciplinar, que denominamos *Delfina*, realizado pelo grupo Kairospania Cia Cênico Sonora¹⁰⁰, cuja estreia aconteceu em 13 de setembro de 2018, em Buenos Aires, Argentina. A performance *Delfina* também contou com apresentações em São Paulo, uma delas no dia de aniversário do fatídico episódio, 12 de outubro de 2018, integrando o festival Satyrianas.

As obras criadas, bem como as lendas e histórias que se somam à história original, mostram a força dessa narrativa que segue viva, questionando, provocando, alimentando mitos e impressionando artistas, ouvintes e espectadores.

⁹⁹ No original: “Según el “boca a boca”, *Delfina Servín cumplió una condena en prisión y pasó sus últimos años como florista frente al Cementerio de la Recoleta. Sin embargo, en el penal de mujeres no existen registros sobre ella*” (VERGARA *apud* DIAZ, 2012, online). Link para o site: <http://www.abc.com.py/especiales/fin-de-semana/historia-de-un-crimen-que-se-hizo-leyenda-462673.html>. Acesso em: 20 dez. 2018.

¹⁰⁰ Na performance *Delfina*, Kairospania Cia Cênico Sonora é formada por: Carmen Estevez, Nahmati Francischini, Samya Enes, Yonara Dantas, André Teles, Fábio Manzione e Migue Antar.

Anexo**Mateo Gamarra** (versão original)

I

Atención pido señores un momento pe
hendumí
la desgracia ha sucedido en el Puerto
Guarani
el 12 mes de octubre un baile ojeofrese
omanó Mateo Gamarra en manos de su
mujer

II

O je'oi la farra hápe pe pyhareve asaje
rodando en este mundo para siempre en
este día
el miércole desgraciado a las once del
mediodía
en la casa de Miguel Medina la desgracia
osucede

III

“Oguahê upépe Gamarra una polca para
mi”

onohê ombojeroky una tal Emilia Ortiz

sin recelo voi Gamarra Emilia-pe omongeta
ha héra la iserviha una tal Delfina Servín

IV

Upéicha ndaje Gamarra toda la pieza ojapo
he'ima chupe Delfina “anivéna péicha
reiko”
“no hay caso”, he'i Gamarra ha upéichante
oseguí
“si es que ojedigustárõ che apóintene
ichugui”.

V

Haupéva ohendu Delfina Gamarra pe osê
he'i
“ha nde nde gosaharâ quién sabe che karai,
che ha'e Delfina Servín ne'îra chekuaapa,
kuña jepe niko che, anicheva'erã che burlá”

VI

Osêma upépe Delfina con un revólver en la
mano
los cinco tiros seguido Gamarrape ojapipa,
ho'áma upépe Gamarra socorro ojerure,

"mba'ere piko Delfina rejapo kóicha che
rehe"

VII

"Reikuaámapa Gamarra" ku Delfina oje'eha
“anichéne rejequeja si a tiempo ro avisa”
Gamarra no ñe'êvéima más que solo
he'iva'ekue
"Adiós mante los amigos, pe vyaitékena che
rehe".

Mateo Gamarra (tradução nossa)

I

Atenção peço senhores um momento pra
ceis ouvir
a desgraça que aconteceu no Puerto
Guarani
no dia 12 de outubro um baile aconteceu
lá morreu Mateo Gamarra pelas mãos de
sua mulher

II

estavam indo pra farra que se ofereceu no
meio da manhã
rodando neste mundo para sempre nesse
dia
a quarta-feira desgraçada às onze do meio-
dia
na casa de Miguel Medina a desgraça
aconteceu

III

“Gamarra, aqui estou esperando uma polca
para mim”
disse com vontade de dançar uma tal Emilia
Ortiz
sem receio então Gamarra paquerou Emilia
sendo que ele tinha uma patroa, uma tal
Delfina Servín

IV

E desse jeito Gamarra continuou por toda a
festa
Delfina cobrou dele “para com isso”
“não tem jeito”, disse Gamarra e então
continuou

“se te incomoda, eu posso te deixar e pronto”

V

quando Delfina ouviu Gamarra, ela disse
“disfruta aí, quem sabe meu senhor,
eu sou Delfina Servín ainda não me
conheces por completo
eu sou mulher, mas não por isso você vai
zoar de mim”

VI

Então apareceu Delfina com um revólver
na mão
os cinco tiros seguidos em Gamarra atirou
caindo então Gamarra socorro pedia
“porque Delfina você fez isso comigo?”

VII

“você sabe bem, Gamarra” Delfina
respondeu
“não venha se queixar se a tempo te
avisei”
Gamarra quase sem conseguir falar, só
falou isso
“adeus meus amigos divirtam-se bastante
por mim”.

REFERÊNCIAS

BOETTNER, Juan Max. Música y Músicos del Paraguay. Asunción: Edición de autores paraguayos asociados, 2011.

BOSI, Ecléa. O tempo vivo da memória: ensaios em psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

COBUSSEN, Marcel. The Field of Musical Improvisation. Leiden: Leiden University Press, 2017.

CREYDT, Oscar. Formación Histórica de la Nación Paraguaya: pensamiento y vida del autor. Asunción: Servilibro, 2010.

GIMENEZ, Florentín. La música paraguaya. Editorial El Lector. Asunción Paraguay 1997.

GRATY, Alfredo Marbais du. La République du Paraguay. Bruxelles: C. Muquardt, 1865.

HIGA, Evandro Rodrigues. Polca paraguaia, Guarânia e Chamamé: Estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande - MS. Campo Grande: UFMS, 2010.

PENNER, Hedy; ACOSTA, Soledad; SEGOVIA, Malvina. El descubrimiento del Castellano paraguayo a través del Guaraní: Una historia de los enfoques lingüísticos. Asunción: Ceaduc, Centro de Estudios Antropológicos Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción, 2012.

SZARAN, Luis. Diccionario de la música en el Paraguay. Asunción: Societé Générale de Surveillance, 1999.

Referências online:

MATOS, Jorge Moreno. Holocausto paraguayo en Guerra del '70. In: El Reportero de la Historia. 27 set. 2009. Disponível em: <<https://reporterodelahistoria.blogspot.com/2009/09/holocausto-paraguayo-en-guerra-del-70.html>>. Acesso em: 18 dez. 2018.

Riveros, Justiniano. La polca "Mateo Gamarra", una historia verídica que cumplió 86 años. In: Última hora. 13 de out. 2017. Disponível em: <<https://www.ultimahora.com/la-polca-mateo-gamarra-una-historia-veridica-que-cumplio-86-anos-n112958.html>>. Acesso em: 18 dez. 2018.

VALINOTTI, Elvio Díaz. La segunda muerte de "Mateo Gamarra". In: ABC Color. 19 out. 2012. Disponível em: <<http://www.abc.com.py/especiales/fin-de-semana/mateo-gamarra-el-hombre-que-murio-dos-veces-466373.html>>. Acesso em: 18 dez. 2018.

_____. Historia de un crimen que se hizo leyenda. In: ABC Color. 12 out. 2012. Disponível em: <<http://www.abc.com.py/especiales/fin-de-semana/historia-de-un-crimen-que-se-hizo-leyenda-462673.html>>. Acesso em: 18 dez. 2018.

Recopilación de motivos populares del Paraguay. In: ABC Color. 16 mar 2010. Disponível em: <<http://www.abc.com.py/edicion-impresa/artes-espectaculos/recopilacion-de-motivos-populares-del-paraguay-79509.html>>. Acesso em: 18 dez. 2018.

Emblemática figura de nuestra musica: Martín Escalante, el músico humilde, incansable, cordial. In: Musica Paraguaya. Disponível em: <<http://www.musicaparaguaya.org.py/escalante.html>>. Acesso em 18 dez. 2018.

Mateo Gamarra: ¿Leyenda o realidad?. In: Asociación Cultural Mandu'ara. Disponível em: <<https://www.facebook.com/asociacion.manduara/posts/mateo-gamarra-leyenda-o-realidad->

primera-partequien-m%C3%A1s-quien-menos-en-alg%C3%BAn-mom/10155390347096458/>.
Acesso em: 18 dez. 2018.

Vídeo:

Programa televisivo “Música y Músicos del Paraguay”, da emissora Paraná HD, canal 33.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=71&v=bW5nvSrquol>.
Acesso em: 15 dez. 2018.

“A MINHA ÚLTIMA CANÇÃO”:**a maturidade na obra recente de Chico Buarque****Sérgio Bento**

Universidade Federal de Uberlândia

Doutor em Teoria Literária (USP)

sergiobento@ufu.br

Resumo: o presente texto se propõe a analisar a obra de Chico Buarque lançada no século XXI a partir de três eixos interpretativos fundamentais neles identificados: a reflexão acerca do que tem se chamado de “o fim da canção”, espécie de esgotamento histórico do gênero que leva o compositor a testar os limites melódicos e prosódicos de sua música; a representação do amor no contemporâneo, impactada pelo avanço das pautas feministas e pela efemeridade da experiência dos tempos atuais; e finalmente a exploração da memória individual e coletiva, empreitada do homem maduro que revisita suas vivências pessoais e suas heranças sociais. A partir de tal análise tripartite, pretende-se mostrar a erupção de uma identidade que destoa do restante de seu cancionário, fazendo do *corpus* recortado um momento singular de sua obra.

Palavras-chave: Chico Buarque; canção popular; fim da canção; MPB; memória.

Abstract: this paper intends to analyze Chico Buarque’s most recent albums. Three interpretation approaches were identified as pertinent: the repercussion on the so-called “end of song”, kind of crisis noticed in such genre, which makes composers defy the melodic and prosodic boundaries of music; the representation of love in Contemporaneity, highly impacted by the advancement of feminist agenda and the ephemerality of experience in present times; and, at last, the use of individual and collective memory by the mature man revisiting his personal life and his social inheritance. By such reviews, the text aims at proving the upcoming of an identity that differs to Chico Buarque’s classic work, which makes his 21st century-music a singular piece in his artistic itinerary.

Keywords: Chico Buarque; song; end of song; MPB; memory.

De um total de mais de trinta álbuns de estúdio gravados ao longo da carreira de Chico Buarque, apenas três foram lançados nesse século: *Carioca* (2006), *Chico* (2011) e *Caravanas* (2017), todos pela gravadora Biscoito Fino, recorte que compõe o *corpus* dessa análise. Estão ali, de algum modo, motes históricos do autor, como o desenrolar do amor a partir da figura feminina; a crítica social em diálogo com a matéria bruta do real; e a reflexão do papel do artista no mundo de hoje. Entretanto, há sutilezas que se evidenciam nas peças gravadas ao longo desses onze anos, e que sugerem marcas

próprias dessa fase. No presente texto, pretende-se desenvolver três eixos que se entrecruzam, ora mais destacados, ora de forma mais sutil, mas que parecem conferir certa argamassa estruturante a esse mosaico musical, a saber: a discussão do estatuto da canção popular em meio a um cenário de crise do gênero; o estranhamento diante das modulações contemporâneas do amor e das relações em geral; e a retomada memorialística do homem maduro frente ao mundo atual.

O fim da canção

A recente produção de álbuns musicais de Chico Buarque é esparsa, quando comparada com o grande número de discos feitos especialmente nos anos 60, 70 e 80. Se é verdade que sua atuação na literatura, a partir da década de 90, o manteve afastado da música, outro fator parece colaborar para tal, sugerido pelo próprio Chico, em entrevistas de 2004, quando do lançamento dos documentários comemorativos de seus 60 anos. Na Folha de São Paulo, por exemplo, respondendo a Fernando Barros e Silva sobre o porquê de seu distanciamento da composição de letras, afirma:

Talvez tenha razão quem disse que a canção, como a conhecemos, é um fenômeno próprio do século passado, tal é a quantidade de releituras, de compilações, de relançamentos, de gente cantando clássicos – e isso no mundo inteiro. Os meus próprios discos são relançados de formas diferentes pela indústria. [...] E há um interesse muito grande por isso. Se eu lançar um disco novo, vou competir comigo mesmo. E devo perder (BUARQUE, 2004, p. E4).

A fala chama a atenção por dois motivos: primeiramente, a percepção do artista de que seu passado tende a brilhar mais do que possíveis novas composições, cenário certamente temerário para a criação, e que o entrevistador chamará de “esgotamento histórico”; além disso, ao mencionar um certo passadismo da forma canção popular, Chico acaba por evocar teses que circularam no começo do século XXI acerca de um suposto “fim da canção”, que, no Brasil, talvez tenha ganhado mais força a partir de José Ramos Tinhorão¹⁰¹. Entretanto, é bom ressaltar que em nenhum momento Buarque coaduna as palavras do crítico. Ao contrário, apenas especula um novo momento que percebe enquanto compositor. “Não nos preocupemos com a canção.

¹⁰¹ O crítico, em entrevista a Pedro Alexandre Sanches, afirma: “Acabou essa canção que nasce contemporânea do individualismo burguês, feita para você cantar e outras pessoas ouvirem se sentindo representadas na letra. [...] O que substitui a canção solo? O rap, que também é solo, mas não se vale mais de melodia” (TINHORÃO, 2004, s/p).

Ela tem a idade das culturas humanas e certamente sobreviverá a todos nós”, nos lembra Luiz Tatit (2006, p. 55), rebatendo Tinhorão e lembrando que o RAP, em sua antimelodia, também é uma canção. O que Chico presente naquele momento, e que repercutiria nos três álbuns seguintes, é a impossibilidade de contornar um momento de crise do formato, o que, a rigor, todos os “fins” proclamados anunciam: “fim do verso”, “fim do romance”, “fim das vanguardas”, hipérboles que são sintomas da premência de mudança.

Seus trabalhos mais recentes, então, são respostas a essas inquietações, expansões tateantes ao limite do gênero vivendo um ocaso criativo. Em *Carioca*, a aproximação com o RAP fica evidente na canção “Subúrbio”, canto de homenagem aos bairros mais pobres em que a clássica “Águas de Março”, de Tom Jobim, é referida: “Perdido em ti/ Eu ando em roda/ É pau, é pedra/ É fim de linha/ É lenha, é fogo, é foda”. Fernando Barros e Silva capta a imbricação entre a MPB tradicional e a classe dominante, enquanto a periferia “Dança teu funk, o rock, forró, pagode, reggae/ Teu hip-hop/ Fala na língua do rap”, deixando o compositor sem saída:

Há aqui algo como um pedido de socorro. Chico já não segue mais sua jornada; ele agora anda em roda, às voltas com um fim de linha e diz estar “perdido em ti”. Mas quem é esse “ti”? O Rio, a cidade maravilhosa que dá as costas ao subúrbio. Sim, claro, mas é ao mesmo tempo a canção, o próprio Jobim. É nela (nele) que o compositor anda em roda, sem saber para onde ir (BARROS E SILVA, 2009, s/p).

No mesmo álbum, “Ode aos ratos”, feita anos antes com Edu Lobo, é regravada buscando a incorporação de elementos do RAP, em uma batida completamente insólita ao ouvinte familiarizado com a música de Chico Buarque. Ainda em “Bolero Blues”, o bairro de Ipanema, palco do nascimento da bossa nova, passa a gerar estranhamento, a partir da evocação do nome de suas ruas: “E a Barão da Torre e a Vinícius de Moraes/ São de repente estranhas ruas/ Sem o seu vestido ficam nuas/ E ao vento eu digo/ tarde demais”. Não por acaso, Vinícius, agora institucionalizado como designação de um logradouro, retrato de um tempo envelhecido. “Tarde demais” para todos os mencionados estilos tradicionais da canção, a acompanhá-lo desde a juventude: “Tantos tristes fados eu compus/ Quanto choro em vão, bolero blues”. Todas essas referências acerca da música popular, em meio a letras que parecem tratar de questões sentimentais e/ou sociais, vão compondo uma teia de

significados no correr do álbum, sugerindo essa reflexão acerca dos limites da forma canção, e de seu envelhecimento.

O mesmo ocorre em *Chico*, de 2011. Em “Rubato”, o nome já alude ao “tempo rubato” ou “roubado”, desconexão entre o canto e o acompanhamento instrumental. A letra apresenta um diálogo de um compositor com uma mulher de nome alternante (Aurora, Amora, Teodora) clamada a ouvir a “última canção” por ele escrita, antes que “um outro compositor/ Me roube e toque e troque as notas no song book”. Posteriormente, porém, o temor é outro: “A nossa música/ Que estou roubando de outro compositor/ E já retoco os versos com maior talento”. A ciranda proposta, de um compositor apropriando-se da obra do outro, denota uma circularidade estanque no próprio processo de criação musical, com a refeitura incessante dos mesmos elementos.

Em “Tipo um baião”, nota-se uma recorrente falha no andamento melódico, como se a canção não conseguisse chegar ao seu ápice, sendo claramente interrompida em diversos momentos de crescimento harmônico, gerando um efeito de “gagueira”. O próprio título faz pensar em um “quase baião”, ou algo “próximo ao baião”. A letra traz diversas vezes as expressões “tipo” e “tipo assim” como expletivos, registro de língua comum nos jovens. Ironicamente, o velho compositor apropria-se da gíria que não lhe pertence, admitindo o descompasso musical entre gerações: “Não sei para que/ Fui cantar para você a essa hora/ Logo você/ Que ignora o baião”.

Esse afastamento entre o artista símbolo da resistência à ditadura décadas atrás e os atuais consumidores de música explicita-se: “É carnaval/ E o seu vulto a sumir /Entre mil abadás/ Na ladeira”, versos que marcam o perfil da nova geração, que, porém, de forma contraditória mantém a admiração a Chico e a outros músicos, que passam a habitar uma espécie de reserva “cult” de mercado: “E ainda tem/ Em saraus ao luar/ Meu coração/ Que você sem pensar/ Ora brinca de inflar/ Ora esmaga”.

No show referente a esse álbum, o cantor incluiu outra referência ao RAP, citando a versão de Cálice (composta por ele e por Gilberto Gil) feita por Criolo, em vídeo lançado pelo MC no site *Youtube* em 2010, com o seguinte refrão (respeitando a melodia da conhecidíssima edição original):

Pai
Afasta de mim a biqueira, pai
Afasta de mim as biate, pai

Afasta de mim a coqueine, pai.
Pois na quebrada escorre sangue.¹⁰²

Uma das letras mais paradigmáticas da resistência à ditadura transposta para o grande desafio contemporâneo: o mundo violento da periferia das grandes cidades, produto de décadas de uma brutal desigualdade social. Com certa repercussão, a adaptação de Criolo (que possui outras estrofes) chegou a Chico Buarque, que ensaia, então, uma letra de RAP que introduz o refrão de Criolo transcrito acima, e a canta nos espetáculos acontecidos entre 2011 e 2012, quando do lançamento de *Chico*:

Gosto de ouvir o rap
O rap da rapaziada
Um dia vi uma parada
assim no Youtube
[...]
Era como se o camarada
me dissesse:
'Bem-vindo ao clube, Chicão'¹⁰³

É curioso notar como Chico afirma estar sendo convidado ao “clube” dos rappers (e, de fato, para esse público, ele é uma espécie de “intruso”) e, ao mesmo tempo, ao estabelecer tal diálogo com Criolo, ele acaba por cancelá-lo no universo da MPB, aval do mestre que aproxima seu público a um tipo de músico antes relegado a um nicho periférico. Esse óbvio aceno ao RAP nos álbuns de 2006 e 2011 exhibe como Buarque reconheceu sua prevalência atual sobre a forma tradicional da “canção”. Sobre isso, Acauam Silvério de Oliveira afirma:

Em resumo, podemos dizer que o rap desloca a canção brasileira de um dos seus principais pilares de sentido, fazendo com que esta deixe de atuar enquanto lugar privilegiado de constituição imaginária da nação. É como se o gênero tomasse forma a partir dos destroços desse projeto de formação do país, comprometendo-se radicalmente com aqueles que ficaram socialmente relegados às margens de um projeto de integração que nunca se completou, e agora parece ter sido abandonado (OLIVEIRA, 2015, p. 5-6).

Em seu álbum mais recente, *Caravanas*, a faixa homônima ao título traz uma reflexão que vai ao encontro das conclusões de Acauam Oliveira. Ao contrário de sua recorrente abordagem socioeconômica, claramente de fundo marxista, Chico Buarque

¹⁰² Vídeo disponível em <<https://goo.gl/4ioYZX>>, aqui, transcrito conforme cantado por Criolo. Acesso em: 20 set. 2018.

¹⁰³ Vídeo disponível em <<https://goo.gl/r58zjR>>, aqui, transcrito conforme cantado por Chico. Acesso em: 20 set. 2018.

ataca o cerne da divisão identitária que sobrepuja até a desigualdade social como a cisão primordial da sociedade brasileira: o povo das comunidades distantes (“Irará”, “Chatuba”, “Irajá”), em suas “caravanas” rumo à praia, percebidos como elementos externos àquele mundo. Esse sujeito periférico é pintado a partir do discurso lugar-comum que tem dominado a enunciação das elites, introduzido, na canção, por um sugestivo “Diz que...”, dessubjetivação da fala que exhibe esse teor coletivo e generalizado do dito replicado: “não há barreira que retenha esses estranhos”, em sua imensa maioria negros (“com negros torsos nus nos deixam em polvorosa”) tomados ao mesmo tempo como um perigo à ordem (“diz que malocam seus facões e adagas”) e como objeto de desejo sexual, alimentando os fetiches dos “donos” da cidade (“diz que eles têm picas enormes/ e seus sacos são granadas/ lá das quebradas da Maré”).

Diante de tal estranhamento frente aos “intrusos”, não é de se espantar que, por toda a letra, estabeleça-se uma quádrupla analogia: o indivíduo suburbano; o terrorista muçulmano (“Suburbanos tipo muçulmanos do Jacarezinho/A caminho do Jardim de Alá”); o presidiário brasileiro (“E essa zoeira dentro da prisão”); e o tráfico de escravos da África para o país (“Crioulos empilhados no porão/De caravelas no alto mar”), em uma teia de relações que deixa óbvio o percurso histórico para a situação atual, da criminalidade altíssima que faz par a um revanchismo punitivista, equação do caos social brasileiro. O desejo pelo fim da violência urbana acaba levando, por parte das classes médias e altas, a uma sede por outra violência reativa, estampada no refrão: “Tem que bater, tem que matar, engrossa a gritaria/ Filha do medo, a raiva é mãe da covardia”.

A verve sanguinária ignora, porém, o teor da quádrupla relação citada acima: o alheamento identitário e social por que tem passado a população negra brasileira desde o seu rapto nas “caravelas” culmina no estabelecimento dessas comunidades periféricas desintegradas dos espaços privilegiados, mas conectadas com a população prisional (composta, primordialmente, por pessoas vindas de lá) e que surgem como “terroristas” a perturbar a falsa ordem da *polis*. É paradigmático, portanto, que toda essa complexa teia – presente na base do RAP – surja tão tardiamente na obra de Chico Buarque, em uma canção com trechos mais entoados e outros mais cantados, provando que o hip hop não apenas provoca o autor quanto à forma, mas também conteudisticamente.

No mesmo álbum, em “Jogo de bola”, o compositor tensiona o gênero de outra forma. Em uma letra que trata de futebol, algumas sentenças trazem uma metalinguagem latente: “Há que puxar um samba/ Sacar o samba lá do labirinto da tua cachola/ E dançar o miudinho”. Mais que isso, o descompasso entre a palavra e o som atinge uma radicalidade a gerar um efeito de enjambement cortante, que multiplica as possibilidades interpretativas e, mais uma vez, sugere a ideia de interrupção, chamando a atenção do ouvinte para essa dissonância. O “miudinho”, termo que remete a uma das danças mais clássicas do samba, também refere ao breque, a esse corte na melodia performado na prosódia, e ressalta o “drible” do letrista, compondo ainda que tenha “passado da hora”, longe de seu auge, quando “em priscas eras um Puskas eras”.

Por fim, a canção “Casualmente”, que mescla as línguas portuguesa e espanhola, faz uma nostálgica remissão a Havana, capital de Cuba, símbolo de uma época utópica ruída com a falência dos projetos de esquerda em todo o mundo – e, concomitantemente, com o sonho de “modernização” encampado, no Brasil, pela MPB. Juntamente com o regime cubano, o gênero da canção popular também atinge o seu ocaso, metáfora que gera o espelhamento artístico-político (“Não voltará nunca mais/ A canção sentimental/ Que casualmente em Havana escutei cantar”).

Enfim, fica claro como, nos últimos álbuns lançados, Chico Buarque repercute, ora nostalgicamente, ora olhando para as novas formas como o RAP, a crise vivida pela canção popular enquanto gênero, buscando modos de torná-la mais autorreferente, metalinguística, desvirtuando suas modulações tradicionais e trazendo ao centro de sua obra a reflexão acerca de tais questões, que estão longe de significar o fim da canção como a conhecemos, mas de um estranhamento, um desconforto com os rumos do gênero, metaforizado pelo retorno do eu-lírico à mesma Havana, porém tão diferente:

La canción, la mujer
El crepúsculo, la catedral
Hasta el mar de La Habana es lo mismo, pero
No es igual
No es igual
 (“Casualmente” in BUARQUE, 2017)

O homem velho: amor e estranhamento

A comparação dessa fase mais recente do autor com suas obras clássicas exhibe algumas inversões de perspectiva que podem contribuir para a sua compreensão. Na temática dos relacionamentos, por exemplo, um tom falocêntrico tradicional era facilmente percebido no passado, em canções com o eu-lírico feminino ou masculino. Do primeiro grupo, por exemplo, “Com açúcar e com afeto” (“Logo vou esquentar seu prato/ dou um beijo em seu retrato/ e abro meus braços pra você”) ou “O meu amor” (“Desfruta do meu corpo como se o meu corpo/ Fosse a sua casa”); do segundo, “Eu te amo” (“Meu paletó enlaça o teu vestido/ E o meu sapato inda pisa no teu”) e “A bela e a fera” (“Recebe o teu poeta oh bela/ Abre teu coração / Ou eu arrombo a janela”). Todos exemplos de um tipo de amor que, de certa forma, ancora sua centralidade na figura masculina, hierarquizando afetos a partir do gênero.

Antes de prosseguir, é fundamental ressaltar alguns pontos. Primeiramente, o apontado acima está longe de valer para todas as canções de Chico no século XX. Há exemplos da alteração de protagonismo ou de ataque ao falocentrismo, seja na ironia cortante de “Mulheres de Atenas”, seja na desafiadora libertação do desejo feminino em “Terezinha”, para citar apenas duas peças. Além disso, a expressão de relacionamentos em que há uma subordinação da mulher ao homem, em qualquer nível, nada mais é do que uma impressão mimética da realidade de décadas atrás, e está longe de denotar um fundo machista nesse cancionário, como já se lhe tentou atribuir. Como bem salienta Adélia Bezerra de Meneses, “é inegável que a canção de Chico privilegia a fala da mulher, como na galeria das suas personagens sobressai o marginal como protagonista, pondo a nu, assim, a negatividade da sociedade” (MENESES, 1997, p. 173). Dar a voz, especialmente por meio de seu peculiar eu-lírico feminino, é por si só desafiar a visão de mundo consagrada no discurso prevalente, ainda que acabe por desvelar estereótipos como a mulher que fica em casa, alijada dos processos de produção e das diversões boêmias, “cuidando” do homem enquanto ele vive sua vida.

É nessa perspectiva que a representação da mulher nos três álbuns aqui em foco sofre relevante mutação, fruto certamente da emancipação ainda em curso. Em “As atrizes”, de *Cariocas*, o plural no título já efetua uma desindividualização que leva

a situação narrada ao coletivo. O eu que canta, a partir do ponto de vista masculino, observa a mulher desejada dançando com outros homens:

Escolhia qualquer um
Lançava olhares
Debaixo do meu nariz
Dançava colada
Em novos pares
Com um pé atrás
Com um pé a fim
("As atrizes" in BUARQUE, 2006)

Aqui, parece natural a comparação com "Sem compromisso", canção de 1974 em que um cenário muito parecido é descrito, porém com uma postura reativa por parte do sujeito lírico ("Quem trouxe você fui eu/ Não faça papel de louca/ Pra não haver bate-boca dentro do salão"). Já na peça mais recente, o homem resigna-se, virando um espectador da(s) amada(s). Em "Ela faz cinema", a imagem da atriz é retomada, mais uma vez coletivizando a figura feminina ("sei que ela pode ser mil") e colando à sua imagem a liberdade representada pelas estrelas do cinema, aptas a serem quem quiserem, desvinculadas de um homem protetor ou dominador ("Ela é assim/ nunca será de ninguém"). Finalmente, em "Dura na queda", a resiliência expressa no título repercute uma mulher dona de sua vida ("largou família/ perdeu emprego/ e vai morrer de rir"), que segue sambando na avenida (outra analogia de libertação) apesar dos problemas – como o histórico de opressão ("já apanhou à beça") –, evitando fragilizar-se ("A flor também é/ Ferida aberta/ E não se vê chorar").

Em *Chico*, de 2011, reforça-se a imagem do homem maduro, que está longe, porém, de abdicar de uma vida amorosa. Adentra-se, então, uma intrincada rede de referências a sentimentos conflitantes, que vão desde a solidão comumente associada a esse estágio de vida até menções a relacionamentos com mulheres mais novas. A participação especial, na canção "Se eu soubesse", da namorada do compositor à época, Thaís Gulin, acentuou essa natureza autobiográfica das alusões ao longo do álbum.

A já citada "Tipo um baião", por exemplo, exhibe marcas dessa convivência afetiva entre gerações diferentes:

Não sei para que
Outra história de amor a essa hora
Porém você

Diz que está tipo a fim
("Tipo um Baião" in BUARQUE, 2011)

"A essa hora", expressão que desvela a surpresa com o amor tardio, momento da existência em que conceitos como "para a vida inteira" são ressignificados. A ligação incontornável da velhice com o passado aparecerá em diversos momentos do álbum, como nesse lamento da mesma canção: "somente agora você vem", confissão da consciência de que se trata de uma relação fadada a terminar. Destaque para o uso da linguagem típica dos mais jovens, como o expletivo "tipo", outra marca de estranhamento. Também o comportamento naturalmente inconsequente de gerações posteriores ("diz que será tipo festa sem fim") e as diferenças nos gostos ("logo você, que ignora o baião") geram desconforto. Mais uma vez, como em *Carioca*, a figura masculina mostra-se diminuída ("meio mané", "por fora") e passiva ("Meu coração/ Que você sem pensar/ Ora brinca de inflar/ Ora esmaga").

Já em "Essa pequena", balada que contrapõe as gerações de diversas formas, o título faz referência ao filme *Essa pequena é uma parada*, comédia de Peter Bogdanovich e estrelado por Barbara Streisand, em que um músico envolve-se com uma mulher mais nova e passa por situações inusitadas. Na canção, o choque se dá, entre outras coisas, no modo de encarar o tempo ("meu tempo é curto/ o tempo dela sobra"; "meu dia voa e ela não acorda"), com a jovem que "esbanja o seu tempo", despreocupada com o futuro, em contraposição com o mais velho, que "como avarento/ conto os meus minutos". Além disso, outros elementos são citados como um paradigma da oposição entre idades, como a aparência ("meu cabelo é cinza, o dela é cor-de-abóbora") e os interesses ("vou até a esquina/ e ela quer ir pra Flórida"), que, se são fatores de desconfiança, também são motivos de atração. Como em outras canções já analisadas, vê-se aqui tanto a marca da mulher liberta e do homem passivo ("Às vezes ela pinta a boca e sai/ fique à vontade, eu digo, take your time") como o discernimento acerca do inevitável caráter breve da relação ("temo que não dure muito a nossa novela"). Em vez de planos para o futuro, a pessoa madura privilegia a experiência vivida, encarada de maneira muito mais leve do que nas composições das décadas anteriores. Tal sutileza, aliada a uma graciosidade e à efemeridade já aludida, compõe a pintura de um sentimento típico de tal faixa etária, peculiaridade que brota já em canções do disco anterior, como "Leve" ("Pense que eu cheguei de leve/

Machuquei você de leve/ E me retirei com pés de lã/ Sei que o seu caminho amanhã/
Será um caminho bom/ Mas não me leve”) e “Sempre” (“Dura a vida alguns instantes/
Porém mais do que bastantes/ Quando cada instante é sempre”) e abunda no lançamento de 2011.

Já em “Nina”, o envolvimento amoroso ganha ares de estranhamento por ser vivido à distância. O sujeito lírico, mais uma vez um homem maduro, relaciona-se com a moradora de Moscou, mais jovem, a partir de outros meios:

Nina diz que se quiser eu posso ver na tela
A cidade, o bairro, a chaminé da casa dela
Posso imaginar por dentro a casa
A roupa que ela usa, as mechas, a tiara
Posso até adivinhar a cara que ela faz
Quando me escreve
 (“Nina” in BUARQUE, 2011)

Nina propõe o uso de um aplicativo de satélite como o Google Maps, que permite a localização de qualquer ponto do globo. A gradação “cidade – bairro – chaminé”, em canto acelerado, denota o próprio zoom dado na tela, contato virtual pertencente ao *Zeitgeist* da nova geração, mas que encontra óbvia resistência no eu que canta, que imediatamente retorna à imaginação, preferindo confiar em seus instintos (“imaginar”, “adivinhar”) a recorrer a imagens no monitor. Curiosamente, cada um a seu modo, ambas as faixas etárias resistem ao encontro carnal: ela “adora viajar mas não se atreve/ num país distante como o meu”, imediatamente antes de sugerir a “tela” como forma de interação; ele viaja exclusivamente por meio da imaginação: “Fecho os olhos/ Bebo alguma vodca/ E vou”, o que mostra tanto a apatia do homem velho como a virtualidade nas relações humanas que caracteriza os mais novos.

Se em *Chico* a canção “Nina” destoa da leveza com que o amor é majoritariamente tratado, em *Caravanas* o tom prevalente permanece o mesmo, como se pode perceber na efemeridade da imagem onírica em “A moça do sonho” ou no ressentimento paródico de “Desaforos”. A regravação de “Dueto”, originalmente lançada em 1980 com Nara Leão, desta vez tendo a seu lado a neta Clara Buarque, é também paradigmática, pela adição de novos versos ao fim da letra, somando, às instâncias tradicionais onde “consta” o amor do sujeito lírico (“búzios”, “cartas”, “teses”, “tratado”, “dados oficiais”), diversas redes sociais e aplicativos (“Tinder”,

“Facebook”, “Instagram”, entre outros), incorporando a contemporaneidade ao clássico resgatado, mas não sem atrito: as “novas” palavras na letra, todos em inglês, geram um ruído, um desconforto no recobrimento palavra e som, que emulam o estranhamento mesmo do homem de uma geração mais antiga interagindo com dados do mundo atual.

Também de forma leve e bem-humorada, esse desencaixe entre o idoso e o hoje atinge sua vibração máxima em “Blues pra Bia”, canção em que o eu se apaixona por uma mulher homossexual (“no coração de Bia/ meninos não têm lugar/ mas nada me amofina/ até posso virar menina/ pra ela me namorar”), desencontros de sexualidades típicos de uma sociedade em processo de libertação de amarras e preconceitos. A própria fluidez de gênero proposta em “virar menina” exhibe essa percepção mais madura e inclusiva das nuances identitária presentes no contemporâneo, realidade muito diferente de “Bárbara”, lançada por Chico em 1973, e que teve menções ao amor entre duas mulheres cortadas pela censura.

Aparentemente destoante do restante do álbum, “Tua cantiga” causou celeuma por supostamente consagrar um discurso machista (“largo mulher e filhos/ e de joelhos/ vou te seguir”; “terei ciúme até de mim/ no espelho, a te abraçar”) sugerindo o abandono familiar masculino – problema social difundido no Brasil – e uma relação possessiva, pano de fundo clássico a agressões. Perdeu-se, porém, nessas críticas, a natureza altamente irônica da canção, que desde o seu título associa esse tipo de relacionamento a algo antigo, medieval, obsoleto. As imagens românticas hiperbólicas (“Basta soprar meu nome/ com teu perfume/ pra me atrair”), o uso de um vocabulário arcaico e que remete às cantigas da Idade Média (“vigia”, “amante”) e o sarcasmo com a própria autoria (“Ou estas rimas/ Não escrevi/ Nem ninguém nunca amou”), entretanto, dão as pistas para o grau dialógico da letra, que em conjunto com a melodia anacrônica de uma balada de serenata, cantam um tipo de amor já enterrado, que não cabe no contexto do contemporâneo: aquele que infantiliza e enfraquece a mulher, afastando-a do encontro sexual e idealizando-a a partir de uma distância que a desumaniza.

É flagrante, pois, que há um movimento nas canções de maturidade de Chico Buarque de exploração de novos matizes dos relacionamentos humanos, que brotam com a emancipação feminina, com a aceitação de sexualidades diversas e com o

advento de novos costumes e tecnologias. O canto a um sentimento avassalador e intenso, característica de diversas composições clássicas do autor, é subjugado por uma leveza nessas interações, fruto tanto de tais mudanças sociocomportamentais como da visão de maturidade, que privilegia a experiência em detrimento de um plano de futuro, não sem, contudo, cravar marcas melancólicas no processo.

Memória e melancolia

O terceiro eixo interpretativo aqui proposto nasce da identificação, no recorte temporal escolhido da obra do compositor, de momentos de rememoração, menos frequentes no álbum de 2006 – talvez mais marcadamente apenas no temor do esquecimento em “Sempre” (“Mesmo em sonho estive atento/ Pra poder lembrar-te sempre”) – mas muito relevante nas duas compilações seguintes.

Em *Chico*, “Querido diário” já insere o contexto da narrativa anamnética no título, conferindo-lhe um valor substancialmente confessional. O corpo da letra exhibe uma cidade caótica em que um homem solitário relata suas experiências diárias, percebidas na marcação de todas as estrofes começando por “hoje”:

Hoje a cidade acordou
Toda em contramão
Homens com raiva,
Buzinas, sirenes, estardalhaço
De volta à casa, na rua
Recolhi um cão
Que, de hora em hora, me arranca um pedaço
 (“Querido Diário” in BUARQUE, 2011)

A figura do cão resgata um clássico signo de melancolia, presente na gravura “Melancolia I”, de Albrecht Dürer, uma das obras artísticas que balizam a própria compreensão do conceito simbólico da doença, e que recebeu uma extensiva análise de Walter Benjamin (1984), que reconhece no animal a representação dialética da apatia e do fardo criador típicos do melancólico. No trecho, percebe-se a recorrência da “mordida”, que simultaneamente leva à acedia e à inspiração, resultantes do contato com o caos urbano e da contradição isolamento/multidão.

A estrofe seguinte contrapõe a civilização da *polis* com uma busca primitiva, totêmica (“Hoje pensei em ter religião [...] Por uma estátua ter adoração”), opondo, então, duas dimensões básicas do humano: a primitividade e o progresso, expressos

aqui pelas adorações tribais e pelo espaço da urbe. O término da canção adiciona elementos que intrincam a compreensão imediata dos versos:

Hoje, afinal, conheci o amor
E era o amor, uma obscura trama
Não bato nela, não bato
Nem com uma flor
Mas se ela chora, desejo me inflama

Hoje o inimigo veio,
Veio me espreitar
Armou tocaia lá
Na curva do rio
Trouxe um porrete, um porrete a "mode" me quebrar
Mas eu não quebro não, porque sou macio, viu?!
("Querido Diário" in BUARQUE, 2011)

O amor, visto aqui como "trama", implica em um enredo de complexa urdidura ou na outra acepção do termo, "peste, doença". Outra indicação surge: o provérbio árabe-português "Não se bate na mulher nem com uma flor", amplamente conhecido. Essa mulher, porém, remete ao totem, cujo tabu impõe o limite ao parricídio, à agressão ao ser adorado, apesar do desejo. Essa não resolução do ímpeto destrutivo é uma das causas da melancolia, já que a agressividade se reverte em verve autodestrutiva, como a paronomásia "desejo me inflama" – "desejo-me em flama" sugere.

Se há, na letra, uma tensão entre a herança portuguesa (impressa pela imobilidade discursiva do provérbio) e a ancestralidade indígena da menção ao totem, o termo "na curva do rio" remete ao famoso livro *Na curva do rio*, de V.S. Naipaul, lançado em 1979, narrativa que se passa no ambiente violentíssimo das guerras por independência das colônias africanas nos anos 60. Vê-se um radical confronto de culturas, concentrados em um local chamado "curva do rio" (em que há, de fato, um rio, jamais nominado na obra), lugar limítrofe que demarca até onde os brancos já haviam conquistado e áreas ainda dominadas pelos locais.

Aqui, completa-se a tríade de indicações que sugerem a formação étnica primordial brasileira: o branco europeu, o índio e o africano, emaranhados em dois versos: "armou tocaia lá/ na curva do rio": a origem tupi do termo "tocaia", a voz do cantor branco e o negro da "curva do rio" aludidos como partícipes de um contexto ainda não resolvido. Aqui, é fundamental lembrar a fala de Acauam Oliveira citada na

primeira parte desse trabalho, de como o RAP surge da premência de se encarar o tecido coletivo brasileiro não apenas do ponto-de-vista econômico, mas principalmente da consideração de seu viés excludente do sujeito periférico. Esse ponto será retomado adiante.

Com relação à canção ora analisada, há uma saída para o golpe final da melancolia frente à situação insustentável dos conflitos percebidos na miscelânea do país: ser “macio”, termo que retoma a leveza já discutida em outras letras, e denota flexibilidade, ternura, suavidade. De origem etimológica controversa, uma das versões defendidas é que tenha derivado do nome do trovador galego Macias, que cantava delicadas cantigas de amor. Tem-se, então, a sugestão de que o cantador expõe e repercute os problemas escancarados na realidade, e por meio de sua arte, desliza por entre a melancolia e o desespero para seguir produzindo.

Há uma óbvia contradição aqui: se nessa mesma época Chico aproximou-se do RAP, poderia se pensar até na inclusão do “novo” gênero como forma de resistência a todo o imbróglio racial. Entretanto, o canto do rapper está longe de ser “macio”. Ao contrário, pauta-se pelo enfrentamento à opressão de séculos e pela reafirmação do sujeito periférico, o que inclui o semblante fechado, a voz grave, o tom desafiador como formas estéticas de reação belicosa a uma realidade que não permite o diálogo. Parece haver, então, uma clara percepção de Chico de que tal aceno ao hip hop é de reconhecimento e admiração, mas que o abismo que separa sua origem de cor e classe daqueles artistas é intransponível.

Tal questão, mais cifrada em “Querido diário”, clarifica-se em “Sinhá”, última peça de *Chico*. Também uma lembrança, mas em formato de “depoimento” em primeira pessoa de um escravo velho que nega, ao seu senhor, ter cobiçado sexualmente sua “sinhá”, enquanto é punido com um linchamento:

Para que me pôr no tronco
Para que me aleijar
Eu juro a vosmecê
Que nunca vi Sinhá
Por que me faz tão mal
Com olhos tão azuis
Me benzo com o sinal
Da santa cruz
 (“Sinhá” in BUARQUE, 2011)

Além da óbvia menção à época escravocrata no Brasil, percebem-se elementos de sincretismo religioso, com o africano acatando a mitologia cristã, o que se repetirá mais adiante (“Eu choro em ioruba/ Mas oro por Jesus”); e descrições fortes sobre o açoite (“Por que talhar meu corpo/ Eu não olhei Sinhá/ Para que que vosmincê/ Meus olhos vai furar”). Terminado o testemunho, uma espécie de narrador funda outro nível diegético na canção, fechando-a:

E assim vai se encerrar
O conto de um cantor
Com voz do pelourinho
E ares de senhor
Cantor atormentado
Herdeiro sarará
Do nome e do renome
De um feroz senhor de engenho
E das mandingas de um escravo
Que no engenho enfeitiçou Sinhá

Esse cantor narrador coloca-se como fruto da fusão entre o “feroz senhor de engenho” e o escravo linchado, um ente sincrético que carrega em si a casa-grande e a senzala. A ironia final, que deixa transparecer a efetivação do relacionamento negado pelo espancado, funda aspectos incontornáveis da formação da identidade brasileira: sua origem na miscigenação com base desigual, excludente e mesmo genocida.

Cabe, então, repensar a questão deixada em suspenso anteriormente, sobre o resgate dessas cicatrizes pelo RAP. Não à toa, Walter Garcia sugere uma relação entre “Querido Diário” e “Diário de um detento”, dos Racionais MC’s, assim como entre “Sinhá” e “Negro Drama”, também do grupo paulistano, salientando a inversão do ponto de vista a partir da classe social de quem canta:

[...] a consciência de saber-se herdeiro tanto da crueldade desmedida quanto das artimanhas de quem só dispunha dos feitiços de sedução. Neste quadro, é evidente que a violência do senhor de engenho branco é superior e miserável. Mas o escravo negro não faz papel de inocente, o que dificulta o maniqueísmo e alimenta de tormento a consciência – radical – desse cantor sarará de classe média (2013, p. 31).

A “consciência radical” daquele que herda o nome do genocida impõe um limite intrínseco à abordagem das mazelas raciais e identitárias brasileiras, o que faz Chico estabelecer pontes com o RAP a partir de uma distância contemplativa e respeitosa. A “culpa do opressor” é inevitável em qualquer reflexão que surja das elites

brancas, e a restringe ao formato da lembrança escolhido nessas duas canções do álbum: impressões individuais que não pretendem um registro objetivo, quase etnológico, que cabe aos MC's, mas que reproduzem a melancolia de quem, como povo, fundou sua memória coletiva na violência e na exclusão do outro.

A recordação também aparece em modulações menos sisudas e abrangentes em *Chico*, principalmente em “Barafunda”, samba com traços cômicos que performatiza a balbúrdia do título em uma ciranda de referências trocadas. Em claro diálogo com “Rubato”, em que há a alternância dos nomes femininos (“Aurora”, “Amora” e “Teodora”), vê-se um processo diegético em que a memória desvela o seu processo de reconstrução narrativa a partir tanto das impressões e imagens retidas quanto com dados do presente. Tal fenômeno decorre da impossibilidade de se “gravar” enredos no inconsciente, mas apenas significantes, que são mobilizados na empreitada anamnética e tornados coerentes pela intervenção da consciência presente, razão pela qual cada lembrança é uma nova narrativa. Roger Bastide (1970) descreve o procedimento a partir do conceito de *bricolage*, montagem desses elementos dispersos rejuntados pela “imaginação criativa”. Portanto, o que se costuma chamar de “esquecimento” é a incapacidade de acesso a significantes registrados (Bastide, aqui, propõe a metáfora da écloga, mecanismo que libera apenas determinados signos) ou ainda descartados, que provocam um curto-circuito na elaboração da lembrança. Em “Barafunda”, esse desarranjo se explicita ao ouvinte:

Era Aurora
Não, era Aurélia
Ou era Ariela
Não me lembro agora
É a saia amarela daquele verão
Que roda até hoje na recordação
 (“Barafunda” in BUARQUE, 2011)

Se o nome da mulher admirada lhe escapa (e sua imaginação criativa tenta recobrir para garantir a argamassa da narração), a impressão da saia rodando é um significativo ativo, que constantemente lhe é evocado. Outros dados são postos em dúvida: o bairro (“Penha”, “Glória”), o jogador que marcou o gol (“Garrincha”, “Zizinho”, “Pelé”), em uma letra cômica de reviravoltas e repetições que reproduzem a fragilidade do fio recordatório do sujeito lírico, que, consciente disso, compõe a canção como forma de garantir o registro de algumas de suas lembranças: (“E salve a floresta,

salve a poesia/ E salve este samba antes que o esquecimento/ Baixe seu manto/ Seu manto cinzento”), com a tirada chistosa de uma cacofonia em “O ESQUEcimento”, com o trecho representado em caixa alta sendo repetido, ressoando “whisky”.

Assim, a memória opera como uma resgatadora de emoções e impressões, mas ao mesmo tempo confessa sua falibilidade, especialmente naquilo que é apenas factível, sem apelo emocional. O verso “gravei na memória/ mas perdi a senha”, recuperando o contexto digital, põe em evidência o contraste da frieza do registro factual, acessível em segundos nos sites de buscas, e da rememoração pessoal, naturalmente inexata, mas esteticamente fundamental. Mais do que isso, uma forma de transmissão de saberes e experiências que marcou a história da humanidade, mas que sofreu intenso abalo na civilização ocidental nos últimos dois ou três séculos, fenômeno captado em célebre ensaio de Walter Benjamin, em que salienta que “a arte de narrar está definindo porque a sabedoria - o lado épico da verdade - está em extinção” (1987, p. 201). Além da saturação dos suportes escritos, auditivos e audiovisuais (e, hoje, digitais) que solapam a comunicação oral, há um impacto da otimização do tempo individual em função do utilitarismo produtivo desde a Modernidade, em que trocas e interações baseadas na oralidade perdem espaço diante das obrigações do mundo do trabalho.

No disco mais recente, a questão retorna em “Massarandupió”, letra composta por Chico a partir da melodia de seu neto, Chico Brown. Trata-se de uma sensível lembrança vista a partir de dois prismas: do homem que observa o menino na praia, e posteriormente do próprio menino. Ecléa Bosi, em livro fundamental sobre a recordação dos idosos, lembra que “são os velhos que, ao encontrar filhos e sobrinhos, ficam evocando seus primeiros anos” (1994, p. 424), muitas vezes em flashes de acontecimentos que ganham status de símbolo daquela fase da criança:

Reconstruir o episódio é transmitir a moral do grupo e inspirar os menores. Podemos reconstruir um período a partir desse episódio. Tocamos sem querer na história, nos quadros sociais do passado: moradia, roupas, costumes, linguagem, sentimentos (BOSI, 1994, P. 424).

O cenário da canção é a praia que a nomeia, na Bahia, onde a brincadeira do neto é observada pelo sujeito-lírico:

Lembrar a meninice é como ir

Cavucando de sol a sol
Atrás do anel de pedra cor de areia
Em Massarandupió
Cavuca daqui
Cavuca de lá
Cavuca com fé
Oh, São Longuinho
("Massarandupió" in BUARQUE, 2017)

O processo anamnético é entrelaçado com a própria brincadeira infantil, recuperando o seu vocabulário ("cavuca"), suas crenças ("São Longuinho") e pondo em analogia o cavar a areia com a tentativa de recuperar imagens e experiências vividas, o que nem sempre é simples. Tal qual a praia, o terreno da memória é instável e incerto: "A infância é larga, quase sem margens, como um chão que cede a nossos pés e nos dá a sensação de que nossos passos afundam. Difícil transpor a infância e chegar à juventude" (BOSI, 1994, p. 415). A partir da adolescência, além da maturidade cognitiva, quadros sociais mais bem estabelecidos facilitam as balizas recordatórias: passagem para outra série escolar, lugares visitados, pessoas conhecidas, eventos que mapeiam o caos das lembranças. Já para o infante, são fragmentos de sensações, visões, sons que permanecem: "É o xuí/ Das ondas a se repetir/ Como é que eu vou saber dormir/ Longe do mar". Nesse ponto, em sua última estrofe, a narração inverte a perspectiva e passa a adotar a voz da própria criança:

Ó mãe, pergunte ao pai
Quando ele vai soltar a minha mão
Onde é que o chão acaba
E principia toda a arrebentação
Devia o tempo de criança ir se
Arrastando até escoar, pó a pó
Num relógio de areia o areal de
Massarandupió

A volubilidade da rememoração é paralela à firmeza do ambiente familiar, "chão" que permite o entretenimento absoluto, talvez algo jamais experimentado novamente na vida adulta. O fim do solo estável e a passagem à "arrebentação", incertezas, preocupações e responsabilidades que evoluem conforme a idade, é um marco temporal marcante, penoso, que não "escoa" naturalmente, mas ocorre de maneira bruta.

A analogia das visões praianas com a evolução etária compõe um momento poético de rara sensibilidade, evocando tais reflexões a partir de todo um quadro

sensorio, instantes vividos que constroem um tecido narrativo de permanência daquelas experiências no inconsciente coletivo da família:

Há um momento em que o homem maduro [...] deixa de ser um propulsor da vida presente do seu grupo: neste momento de velhice social resta-lhe, no entanto, uma função própria: a de lembrar. A de ser a memória da família, do grupo, da instituição, da sociedade (BOSI, 1994, p. 63).

Não é à toa, pois, que diversos poetas, em seus últimos trabalhos, revisitam suas trajetórias de vida, como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes e José Paulo Paes, todos com obras que resgatam momentos passados, geralmente com tom narrativo. A arte de contar, como visto acima a partir de Benjamin, aglutina epicamente os acontecimentos de uma existência, registra-os no limite da ficção (necessária para a argamassa coerente da profusão caótica de imagens), da história (que, de modo microcósmino, se introjeta em cada vida) e do registro anamnético. Em Chico, o tema, embora não inexistente, não ocupa destaque na porção mais clássica e canônica de sua obra. No recorte de sua produção no século XXI, porém, conforme se tentou mostrar, passa a ser um dos motores de sua criação, voz de maturidade que valoriza a vivência como substrato e tecido poético.

REFERÊNCIAS

BARROS E SILVA, Fernando. O fim da canção: em torno do último Chico. *Serrate*, n. 3. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/nMAj13>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

BASTIDE, Roger. Mémoire collective et sociologie du bricolage. *L'Année Sociologique*, vol. 21, pp. 65-108, 1970.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, pp. 197-221, 1987.

_____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 17.ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

BUARQUE, Chico. A canção, o rap, Tom e Cuba, segundo Chico. [26 dez 2004]. São Paulo: *Folha de São Paulo*, caderno Ilustrada, p. E4. Entrevista concedida a Fernando Barros e Silva.

_____. *Caravanas*. 1 CD (9 faixas), 28min:53seg. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2017.

_____. *Carioca*. 1 CD (12 faixas), 36min:48seg. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006.

_____. *Chico*. 1 CD (10 faixas), 46min:27seg. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2011.

_____. Chico Buarque fala de tudo um pouco. São Paulo: *Estado de São Paulo*. [06 de maio de 2006]. Disponível em <<https://bit.ly/2Luk6TL>>. Acesso em: 29 jul. 2018. Entrevista a Lauro Lisboa Garcia.

FREUD, Sigmund. Totem e Tabu. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. 13. Rio de Janeiro: Imago, p. 11-125, 1990.

GARCIA, Walter. Radicalismos à brasileira. *Celeuma*, n. 1, v. 1, pp. 20 - 31, 2013.

MENESES, Adélia Bezerra de. O "eterno feminino": modulações (a propósito das letras de Chico Buarque). *Literatura E Sociedade*, v. 2, n. 2, 170-185, 1997.

OLIVEIRA, Acauam Silverio de. *O fim da canção?* Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – FFLCH/USP, São Paulo, 2015.

TATIT, Luiz. Cancionistas invisíveis. *Cult*, nº 105, Ano 9, pp. 54-58, 2006.

TINHORÃO, José Ramos. Era uma vez uma canção: entrevista com José Ramos Tinhorão. [29 ago. 2004]. São Paulo: *Folha de São Paulo*, caderno Mais!. Entrevista a Pedro Alexandre Sanches.

IDENTIDADE E DIFERENÇA NA CANÇÃO LATINO-AMERICANA

As leituras presentes nesta coletânea revelam importantes diferenças na canção latino-americana, mas também a identidade que une as suas formas de expressão, sobretudo marcadas por sociedades com grandes diferenças sociais em que grupos subalternizados têm dificuldades para encontrar caminhos de se fazer ouvir. O cancioneiro latino-americano é, assim, um de seus intérpretes.

É na seara da difícil leitura das múltiplas possibilidades de constituição do cancioneiro latino-americano que se localizam as contribuições realizadas nesta coletânea: Identidade e diferença na canção latino-americana, cujos autores são oriundos de instituições universitárias da Colômbia e de três das regiões brasileiras: Nordeste, Sul e Sudeste.