

Revista
Terceira
Margem
50
(online)

Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Ano XXVI, n. 50, setembro-dezembro/2022

CRÉDITOS DA EDIÇÃO

TERCEIRA MARGEM

2022 Copyright dos autores

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ / Faculdade de Letras

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Homepage: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/index>

e-mail: revistaterceiramargem.ufrj@gmail.com

Todos os direitos reservados

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura / Faculdade de Letras / UFRJ

Av. Horácio Macedo, 2151 – Bloco F – Sala 323

Cidade Universitária – Ilha do Fundão – CEP: 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ

Tel: (21) 3938-9702

Homepage: www.posciencialit.letras.ufrj.br/index.php/pt/

E-mail: posciencialit@letras.ufrj.br

Revisão: André Luis Dias Carvalho, Camila Franquini Pereira, Lucas Bastos Gomes,

Luísa Loureiro Monteiro de Castro Teixeira

Assistente Editorial: Kelly Stenzel P. Souza

Dossiê: Luiz Henrique Assis Garcia, Rafael Senra Coelho

TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-graduação, Ano XXVI, n. 50, setembro-dezembro/2022. 171 p.

1. Letras – Periódicos I. Título II. UFRJ/FL – Pós-graduação

CDD: 405 CDU: 8 (05) ISSN: 2358-727x

SOBRE A REVISTA

TERCEIRA MARGEM

Revista quadrimestral publicada pelo Programa de Pós-graduação em Letras (Ciência da Literatura) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Divulga pesquisas nas áreas de Teoria Literária, Literatura Comparada e Poética, voltadas para literaturas de língua portuguesa e línguas estrangeiras, clássicas e modernas, contemplando suas relações com filosofia, história, artes visuais, artes dramáticas, cultura popular e ciências sociais. Também se propõe a publicar resenhas críticas, para avaliação de publicações recentes. Buscando sempre novos caminhos teóricos, Terceira Margem segue fiel ao título rosiano, à inspiração de um pensamento interdisciplinar, híbrido, que assinale superações de dicotomias em busca de convivências plurívocas capazes de fazer diferença.

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Coordenador: Eduardo Coelho

Vice-coordenador: Paulo Roberto Tonanido Patrocínio

Revista Terceira Margem

Editores Executivos: Eduardo Guerreiro Losso e Danielle Corpas

Conselho Consultivo: Alberto Pucheu, Eduardo Coutinho, Flavia Trocoli, João Camillo Penna, Vera Lins

Conselho Editorial: Christoph Türcke (Universidade de Leipzig), Emmanuel Carneiro Leão (UFRJ), Helena Parente Cunha (UFRJ), Jacques Leenhardt (École des Hautes Études en Sciences Sociales – França), Luiz Costa Lima (PUC-RIO), Manuel Antônio de Castro (UFRJ), Maria Alzira Seixo (Universidade de Lisboa – Portugal), Pierre Rivas (Universidade Paris X – Nanterre), Roberto Fernández Retamar (Universidade de Havana – Cuba), Ronaldo Pereira Lima Lins (UFRJ), Silviano Santiago (UFF)

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitora: Denise Pires de Carvalho

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa: Denise Maria Guimarães Freire

Centro de Letras e Artes

Decana: Cristina Grafanassi Tranjan

Faculdade de Letras

Diretora: Sonia Cristina Reis

Diretora Adj. de Pós-graduação e Pesquisa: Aniela Improta França

SUMÁRIO

DOSSIÊ CENAS MUSICAIS: MOVIMENTOS, COLETIVOS, COMUNIDADES

Apresentação

Luiz Henrique Assis Garcia
Rafael Senra Coelho p. 7-11

Guitarras elétricas traduzidas. Mídia ou instrumento contracolonial?

Alfredo Bello
Fabricio Lopes da Silveira
Nilton Carvalho p. 13-31

O k-pop, as artes digitais e a multiplicação de realidades: a virtualidade de Aespa

Pablo Gobira
Emanuelle de Oliveira Silva p. 33-54

“Going up to people and tinkling”: A psicodelia jazzística da Canterbury Scene

Rafael Senra Coelho p. 55-72

Al Patriarcado Ni Cabida: Orígenes De La Escena Musical De La Cumbia Feminista

Daniela Jennifer Novick
Malvina Leonor Silba p. 73-94

Cantautores e produção colaborativa na mostra Reverbo (PE): agregando para reverberar

Amilcar Almeida Bezerra
Amanda Mansur Custódio Nogueira
Marcos Vinícius Barros de Oliveira p. 95-116

Cena e cadeia no heavy metal brasileiro dos anos 1980

Guilherme Lentz da Silveira Monteiro p. 117-137

Metá Metá em perspectiva histórica e sociocultural

Sheyla Castro Diniz p. 139-165

Sobre as autoras e autores do Dossiê p. 167

Nesta edição p. 170

Terceira Margem

DOSSIÊ

CENAS MUSICAIS:

MOVIMENTOS, COLETIVOS, COMUNIDADES

DOSSIÊ CENAS MUSICAIS: MOVIMENTOS, COLETIVOS, COMUNIDADES APRESENTAÇÃO

[MUSICAL SCENES: MOVEMENTS, COLLECTIVES, COMMUNITIES: PRESENTATION]

LUIZ HENRIQUE ASSIS GARCIAⁱ

<https://orcid.org/0000-0003-0539-4566>

Universidade Federal de Minas Gerais – Belo Horizonte, MG, Brasil

RAFAEL SENRA COELHOⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-9052-5972>

Universidade Federal do Amapá – Macapá, AP, Brasil

Em diversos campos da criação e das práticas humanas, cada vez mais fica clara a importância de pensá-las num âmbito coletivo. E não apenas em termos de aglomeração pura e simples. Qual o papel de cada ser dentro do ambiente em que atua? Este dossiê nasceu da pretensão de debater o fenômeno da coletividade na arte. É uma satisfação e um sinal de compromisso com investigações de sociologia e história da Cultura e afins que a Revista Terceira Margem tenha acolhido nossa proposta.

Com nossos olhos e ouvidos voltados para expressões associadas à música popular de maneira diacrônica e territorialmente diversa, será bem frequente a constatação de um fato: a existência de coletivos (organizados ou não) dedicados à atividade de composição, colecionamento ou execução de obras musicais. Em vez do *genius*, propomos um olhar para o que o produtor e pensador cultural Brian Eno chama de *scenius* – as cenas coletivas cujo ecossistema poliniza a criatividade, fomenta a troca de ideias e permite que obras mais complexas e originais possam existir.

Na contemporaneidade, a consolidação de uma cultura massiva fez prosperar ainda mais contextos favoráveis para a formação destas comunidades musicais. Algumas mais baseadas no folclore (como a Revolução Cantada da Estônia ou a Nueva canción chilena), e outras mais sintonizadas com a indústria cultural – e aqui os exemplos podem ser inúmeros, sendo que algumas dessas cenas ou movimentos deram início a vários gêneros modernos, como as ramificações do jazz, do rock, etc. No Brasil, a lista de coletivos (que

fundaram gêneros ou não) é igualmente notável, incluindo a Bossa Nova, a Tropicália, o Clube da Esquina, o Manguebeat, dentre outros.

Os textos que compõem este dossiê lançam diferentes perspectivas, partindo de campos de estudo diferentes e combinados, trazendo encontros entre a sociologia da cultura e a memória social, os estudos de comunicação e os de sociabilidade urbana, as artes digitais e a etnomusicologia, a tecnologia e a descolonização, os gêneros musicais e os estudos de gênero, as perspectivas da Literatura e da História, entre outros. Seus objetos de análise abarcam várias décadas compreendidas entre os três séculos da fonografia, e transitam por territórios e lugares díspares: de um condado britânico à agitadas metrópoles como São Paulo, Recife, Seoul ou Buenos Aires; passando por praças públicas e estabelecimentos que fervem na noite das cidades em vários continentes; e chegando até o transnacional espaço digital da internet. É significativo que boa parte dos artigos seja assinada por autores em grupo, embora nunca seja demais lembrar que toda escrita acadêmica é sempre um diálogo com outros sujeitos que também falam através do texto.

Em “Guitarras traduzidas. Mídia ou instrumento contracolonial?” Fabrício Lopes da Silveira, Nilton Carvalho, Alfredo Bello, falam não de uma, mas várias cenas, trespassadas pela guitarra elétrica, que tomam como um “laboratório expressivo da interculturalidade”. De um eclético colecionismo de registros fonográficos, os autores fazem emergir uma investigação coletiva que apresenta a guitarra como um meio material de tradução atravessando e desafiando as fronteiras – inclusive as dos estudos sobre instrumentos e assimetrias culturais, sugerindo que a invenção surgida no Norte pode ser reapropriada no Sul.

Também nos deslocamos dos centros tradicionais e dos fluxos aparentemente consagrados da ordem global para ler “O k-pop, as artes digitais e a multiplicação de realidades: a virtualidade de Aespa” de Pablo Gobira e Emanuelle de Oliveira Silva. Traçando um arco do pop à vanguarda da música popular, os autores examinam com detalhes o cenário asiático, explorando as confluências entre as artes digitais e a emergência do gênero pop sul-coreano através do grupo feminino Aespa. Explorando essa nova fronteira, o artigo demonstra como categorias e expressões como jogos digitais, realidade virtual, interação, imersão, entre outras, integram rapidamente um público

familiarizado com um “universo” expressivo das relações entre sociedade e tecnologia na esfera globalizada, que já transcendeu suas primeiras definições.

Em seguida, vamos para a Inglaterra, mais precisamente para a pequena cidade de Canterbury, localizada próxima à capital Londres. Em “Going up to people and tinkling”: A psicodelia jazzística da Canterbury Scene, Rafael Senra Coelho fala de uma cena local que acabou associada ao gênero de rock progressivo, apesar de também trazer um diálogo fértil com o jazz (sobretudo o fusion) e com a psicodelia. Ainda que vários participantes dessa cena, como Robert Wyatt, tentem negar que os músicos de Canterbury façam parte de um movimento comum, é possível mapear não apenas influências musicais mútuas e comuns, mas esforços coletivos de músicos e participantes que circulavam entre os projetos e as gravações. A tradição cultural de Canterbury, com ramificações que evocam desde a literatura de Geoffrey Chaucer até os cantos em coro na Igreja da Inglaterra, acaba por reverberar na obra daqueles que partilharam de seus espaços.

Explorando o entrecruzamento entre a trilha histórica dos gêneros musicais e dos movimentos sociais na Argentina, “Al Patriarcado Ni Cabida: Orígenes De La Escena Musical De La Cumbia Feminista”, de Daniela Jennifer Novick e Malvina Leonor Silba, demonstra a efetividade do conceito de “cena” para coordenar análises de elementos musicais e extramusicais em contexto dito “glocal”. Uma narrativa histórica meticulosa entrelaça a pujança dos movimentos feministas em tempos recentes no país – em que se destaca Ni Una Menos - com as reapropriações da cumbia, especialmente desde os anos 1990s, até a aparição de uma “nova escola autodefinida como feminista, dissidente e/ou antipatriarcal” que se aproveita da ressignificação que os feminismos contemporâneos fazem de valores como diversão, gozo e alegria, explorando o potencial político da festa.

Do sul do continente vamos para o nordeste do Brasil, mais exatamente à Pernambuco, cenário de produção cultural marcante que é alvo da análise de Amilcar Almeida Bezerra, Amanda Mansur Nogueira e Vinícius Barros de Oliveira em “Agregar para reverberar: cantautores e produção colaborativa na mostra Reverbo (PE)”. O trio emprega o conceito de cena para compreender como a mostra modifica a atuação dos “cantautores” num nicho de mercado em que imperam os pequenos espaços em formato voz e violão, a produção colaborativa na chave da dita “brodagem” entre os artistas e as relações com o público via redes sociais. Empregando recursos da sociologia da cultura,

o artigo ainda explora as intensas relações de afeto compartilhadas em entrevistas e apresentações dos músicos, retratando em close essa experiência de criação coletiva.

No âmbito de gêneros musicais mais específicos, temos o artigo “Cena e cadeia no heavy metal brasileiro dos anos 1980”, de Guilherme Lentz da Silveira Monteiro, cujo foco temporal compreende os anos iniciais do estilo em nosso país. Foi um período em que o Brasil buscava consolidar o retorno institucional da democratização, enquanto as rádios e a TV se dedicavam em difundir o chamado “Brock”, relegando outros gêneros a um espaço mais alternativo de circulação. Com os escassos recursos disponíveis, aos poucos foi possível notar um engajamento significativo de artistas, bandas, casas de shows, estúdios e selos, que tentavam compensar com entusiasmo as limitações da falta de incentivo da indústria cultural. Apesar de uma suposta dispersão de todos os envolvidos com a cena do heavy metal, diversos registros e obras mostram que sua contribuição para a música popular feita no Brasil se mostrou relevante.

Finalmente, em “Metá Metá em perspectiva histórica e sociocultural”, Sheyla Castro Diniz nos apresenta uma discussão oportuna sobre a música independente e a chamada Nova MPB. A partir da trajetória do trio paulista que emerge encarnando um alusivo “Clube da Encruza”, a marca da diáspora musical-religiosa africana aparece como distintiva. Conjugando dedicada análise dos elementos musicais ao exame de condições de produção, circulação e recepção dos trabalhos do grupo, a autora explora pelas vias da sociologia da cultura as conexões entre criações, explorando “a exaustão das formas” e os desafios materiais e simbólicos postos por uma crise conjuntural pontuada por tensos episódios da história brasileira recente, como as jornadas de junho e o Impeachment da presidente Dilma Rousseff.

Portanto, no presente dossiê, nosso intuito é tanto expor esse longo escopo de opções metodológicas e possibilidades de investigação quanto trazer à baila trabalhos novos que escapam de temas batidos e brotam de um caldeirão fervilhante onde a música popular é o ingrediente principal para diferentes receitas. As experiências que inspiraram tais análises nos possibilitam contemplar diversos modos pelos quais é possível reunir pessoas em torno da música, com inúmeras configurações diferentes de agrupamentos, movimentos e tendências. Esperamos que tenha sido cumprida nossa tarefa, e desejamos a quem segue estas linhas uma proveitosa leitura!

ⁱ **Luiz Henrique Assis Garcia** é graduado, mestre e doutor em História pela UFMG, onde é professor do curso de Museologia e do PPG em Ciência da Informação. É um dos coordenadores do grupo de pesquisa ESTOPIM – Núcleo de Estudos Interdisciplinares do Patrimônio Cultural e criador do grupo de estudos SOMMUS – Som e museologia. É membro da IASPM-AL. Tem trabalhos publicados sobre História da música popular, sobre Patrimônio e História cultural, tendo atuado ainda como pesquisador e curador no Museu Histórico Abílio Barreto (BH/MG). Também é compositor de canções populares. **E-mail:** lhag@ufmg.br

ⁱⁱ **Rafael Senra Coelho** é Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amapá (PPGLET-UNIFAP). Professor de Literatura Brasileira no Departamento de Letras-Português da Universidade Federal do Amapá – Campus Santana (UNIFAP). Membro dos grupos de pesquisa NUPEL (CNPQ), Literatura e Mídia (CNPQ) e Cultura Pop (CNPQ). Diretor da coleção *Além da Letra* na Editora Hucitec. Autor de quadrinhos, músico, escritor. **E-mail:** rararafaels@yahoo.com.br

GUITARRAS ELÉTRICAS TRADUZIDAS. MÍDIA OU INSTRUMENTO CONTRACOLONIAL?

[TRANSLATED ELECTRIC GUITARS. COUNTER-COLONIAL MEDIA OR INSTRUMENT?]

ALFREDO BELLOⁱ

<https://orcid.org/0000-0003-0946-9692>
Universidade de São Paulo (USP)

FABRÍCIO SILVEIRAⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-9598-8052>
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

NILTON CARVALHOⁱⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0003-2443-6418>
Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

Resumo: O texto formula uma hipótese exploratória: a guitarra elétrica pode ser entendida como um vetor de traduções e inversões culturais, uma espécie de *espaço material simbólico* onde distintas culturas em convívio se dinamizam. Mais do que mero instrumento musical, trata-se de um laboratório expressivo da interculturalidade, uma instância de mediação (entre tempos históricos, matrizes culturais e povos distintos). É um dispositivo tradutório, supomos. Problematizamos esse pressuposto dentro dos marcos teóricos da semiótica da cultura, da etnomusicologia e da arqueologia das mídias. Mais restritamente, interessa-nos dar destaque, na zona de confluências entre Comunicação e Antropologia, à noção de contracoloniaisidade, tal como formulada por Antônio “Nego” Bispo (2015, 2019, 2020), em alguns de seus escritos mais recentes. Casos empíricos específicos são analisados no intuito de refinar o argumento, tornando-o mais plausível.

Palavras-chave: Guitarra elétrica; tradução; contracoloniaisidade

Abstract: The text formulates an exploratory hypothesis: the electric guitar can be understood as a vector of cultural translations and inversions, a kind of *symbolic material space* where different cultures in coexistence are dynamized. More than just a musical instrument, it is an expressive laboratory of interculturality, an instance of mediation (between historical times, cultural matrices and different peoples). It's a translation device, we suppose. We question this assumption within the theoretical frameworks of semiotics of culture, ethnomusicology and media archeology. More strictly, we are interested in highlighting, in the area of confluence between Communication and Anthropology, the notion of countercoloniality, as formulated by Antônio “Nego” Bispo (2015, 2019, 2020), in some of his most recent writings. Specific empirical cases will be analyzed in order to refine the argument, making it more plausible.

Keywords: Electric guitar; translation; countercoloniality

Introdução

O presente texto é fruto de um processo coletivo de busca de convergência e articulação de três perspectivas teórico-temáticas: a semiótica da cultura, a etnomusicologia e a arqueologia das mídias. Reconhecendo-se suas especificidades, seus limites e suas complexidades internas, acreditamos que tais demarcações, quando cruzadas, podem se tornar compatíveis e relevantes para o estudo das culturas midiáticas e sonoras tal como se sobrepõem na contemporaneidade em que vivemos.

Mais do que isso, esses três marcos teóricos podem suscitar a construção de ferramentas analíticas relevantes para as disciplinas de Comunicação e Antropologia, elaborando-se assim uma interface disciplinar mais consistente e autoconsciente. Um de nossos propósitos, portanto, é o de realizar um exercício interdisciplinar que se revele proveitoso para ambas as disciplinas de fundo aqui acionadas.

Importa salientar, para que possamos avançar sem sobressaltos, que as grades teóricas pontuais – etnomusicologia, arqueologia das mídias e semiótica da cultura – não serão explicitadas enquanto tais, com a apresentação pormenorizada dos conceitos que lhe são pertinentes, dos pressupostos que adotam, da genealogia “interna” através da qual se constituíram, caso a caso. Existem textos mais apropriados para isso. (NATTIEZ, 2020; RICE, 2014; SILVEIRA, 2021; PARIKKA, 2021; ZIELINSKI, 2006; MACHADO, 2003; SCHNAIDERMAN, 1979) O próprio espaço exíguo de que dispomos justifica essa escolha. Estaremos *implicitando* conexões, deixando que categorias e operadores teóricos apareçam e se tornem mais visíveis no modo como estaremos atuando. Relevantes são as *ações* (de pesquisador) *prescritas* por tais teorias e os *gestos epistemológicos* que elas configuram.

Da semiótica da cultura, na via de Iuri Lotman (1996), nos importam as ideias de tradução e memória; da etnomusicologia, tal como ocorre em Anthony Seeger (2008), por exemplo, herdamos a visada culturalista e aplicada, a compreensão da música como texto central da cultura; da arqueologia das mídias, na linhagem de Friedrich Kittler (2019), conservamos a perspectiva crítica da história, a atenção à objetualidade material das mídias e a disposição para sondar e trazer à tona camadas soterradas da experiência sensível das culturas.

O evento deflagrador de nossos esforços de cooperação foi a defesa, por parte de um dos autores, da Tese de Doutorado “Escuta Musical: um experimento de diferenças e territórios existenciais – hibridismo e Sul Global na música pop”. (CARVALHO, 2021) O trabalho foi apresentado junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Metodista de São Paulo, sob orientação do prof. Dr. Herom Vargas, em 31/03/2021. Naquela oportunidade os autores se encontraram pela primeira vez, desempenhando papéis distintos – seja como doutorando em ritual de defesa, seja como componente da banca examinadora, seja como pesquisador interessado junto à audiência da sessão pública e dos debates que se seguiram.

O que ocorreu a partir daí foi um conjunto de encontros pontuais, realizados mensalmente, via plataformas de reuniões remotas (ou *meetings*), onde alguns dos pontos debatidos por ocasião da arguição foram retomados, textos de referência teórico-analítica foram trocados e, além disso, fundamentalmente, álbuns de música pop e artistas populares foram ouvidos e comentados, num livre intercâmbio de informações, curiosidades e impressões. Nesse período, que remonta então a cerca de um ano de discussões intercaladas, sem interrupção, construímos um repertório musical comum, um conjunto de interrogações e um acervo bibliográfico compartilhado.

No núcleo dessas interrogações cristalizou-se um amálgama de subcampos temáticos: as experiências musicais pós-coloniais (ou da contracolonialidade, como iremos explorar logo à frente), as musicalidades periféricas, o Sul Global em suas expressões mais desafiadoras do pop hegemônico e anglocentrado, o retorno (fantasmático) do Atlântico Norte e a materialidade medial precária das culturas sonoras subalternas, tanto no que diz respeito às tecnologias de registro quanto consumo e/ou produção artístico-criativa. Numa palavra – para produzirmos, talvez, um efeito de maior nucleação –, os hibridismos materiais e culturais das expressões musicais da diáspora, dos países do terceiro mundo (ou excluídos do G7), das colônias exploradas, longe dos sítios industriais, dos centros de poder e irradiação dos valores e dos bens globais de consumo.

Sempre nos interessou, mais ou menos consensualmente, como pudemos então descobrir, as “artes do fraco”, numa expressão que remete a Michel de Certeau (1998)¹.

¹ Numa abordagem micrológica, de sabor até populista, Michel de Certeau discute as invenções e os “ruídos” das práticas cotidianas, o poder e a capacidade criativa do homem ordinário. Discute, enfim, as

Sempre nos interessou a potência inscrita na resposta artilosa e inclassificável dada ao gesto afirmativo do poder colonial centralizador. Noutra expressão, o que nos atrai como bom problema é a possibilidade de qualificar e descrever as poéticas musicais marginalizadas, entre a música pop de grande consumo (ou grande visibilidade midiática) e as culturas populares, locais artesanais. São as poéticas musicais tangenciais à indústria, aos modos mais gramaticalizados do fazer, às expectativas do bom gosto médio e à conformidade ideológica com os preceitos de um globalismo homogêneo – identificados, em geral, com as *majors* e os Estados Nacionais de sempre.

Foi dentro desse quadro epistêmico (e axiológico, sem dúvida) que examinamos e ouvimos, com inegável deleite, as obras de artistas como Pinduca, Aldo Sena e Oséas, José Menezes e a Guitarrada das Manas, do Pará. Foi com esse enquadramento que rastreamos a gênese da chamada *World Music*, tal como se manifesta nos álbuns *My Life in the Bush of Ghosts* (1981), de David Byrne e Brian Eno, e *Duck Rock* (1983), de Malcolm McLaren. Foi assim que nos dirigimos às guitarras *highlife* de Gana, a certas musicalidades próprias de Cuba, influência significativa da música popular africana da década de 1950 e marcante também em relação à música popular do Caribe e da América Latina, no mesmo período. Foi assim que chegamos ao Trio Matamorros, que será ouvido no Congo a partir dos anos 1930, a Franco e O.K. Jazz, ou a Dr. Nico, que auxiliarão na disseminação da guitarra elétrica pelo continente africano, em especial em Guiné Conacry. Foi assim que nos deparamos com Quintette Guinéenne e Songhoy Blues, do Norte do Mali.

Todos esses casos, apresentados aqui numa desordem aparente, todos eles muito ricos, seja do ponto de vista estético, seja do ponto de vista etnográfico, ilustram as buscas e as explorações cartográficas iniciais que fizemos, no intuito de produzir, neste cenário, um foco analítico mais restrito. Operamos sempre com a intenção de encontrar um objeto empírico (ou um grupo de casos empíricos) que fosse possível circunscrever, através do qual (ou através dos quais) pudéssemos materializar, observando-o(s), as interseccionalidades analíticas que buscávamos. Vale dizer, em acréscimo, que tais procedimentos – de aproximação processual progressiva, de acercamentos dialogados, em grupo – repercutiam experiências metodológicas já empregadas em nossas pesquisas

pequenas estratégias de resistência às lógicas do automatismo e da razão técnica processadas no dia-a-dia (o ato de comer e o gesto de escrever, as formas de consumir e passear pela cidade apropriando-se do espaço urbano, o reaproveitamento da sucata, os “improvisos” e as gambiarras, etc.).

individuais anteriores, transcorridas sempre, embora com suas esperadas variações, na dimensão qualitativa, aberta e compreensiva do trabalho de campo, em adequação aos moldes habituais da descrição densa, da etnografia e das técnicas antropológicas.

Outro detalhe relevante é que nossas explorações, embora se dirigissem, num primeiro momento, para artistas em específico, singularizando-os, recaiam, em seguida, na contemplação de gêneros mais constituídos, como matrizes expressivas mais abrangentes (a *World Music*, por exemplo), só então rumando, numa etapa posterior, à percepção dos recursos materiais implicados, mais ou menos determinadamente, mais ou menos artesanalmente, em cada uma dessas gramáticas, em cada “nuvem” de recorrências operativas e estilísticas, identificáveis mais comumente como “genéricas”.

Foi através desse processo – e permitindo-se amadurecer agora uma discussão a partir dele – que chegamos à focalização da guitarra elétrica² como *locus* do contato cultural, da inversão do poder colonial, em alguns casos, e espaço dentro do qual a invenção e a potência estética ocorrem. Nossa hipótese, que gostaríamos de desenvolver aqui, é a de que a guitarra é um terreno muito particular de disputa cultural, é um “*médium-de-reflexão*”, tal como disse Walter Benjamin, num contexto distinto³. É um instrumento tradutor da contracolonialidade, em poucas palavras. Desconstruir seus modos de uso, como supomos, e como fazem os artistas que discutiremos aqui, torna-se então um ato político. É desconstruir a própria lógica do colonizador, sua força e seus saberes.

A guitarra seria “mídia e instrumento” a ser capturado no fluxo histórico das culturas em contato. A guitarra, tradicionalmente associada ao rock anglo-americano⁴ – um instrumento “mítico”, emblema da ideologia roqueira masculina, branca e anglo-

² Este estudo se baseia no instrumento elaborado inicialmente, de modo industrial (massivo), no contexto norte-americano, que contou com protótipos idealizados por Lloyd Loar, Adolph Rickenbacker e Leo Fender – este último projeto voltado à produção em larga escala.

³ A expressão “*médium-de-reflexão*” aparece na tese de doutorado que Benjamin escreveu sobre o conceito de crítica de arte no romantismo alemão (BENJAMIN, 1993). O termo designa um princípio de criticabilidade imanente à própria obra, capaz de intensificar suas características e proposições centrais, ao mesmo tempo em que condiciona sua recepção e seus desdobramentos na crítica, estabelecendo conexões com ela(s), como se pudesse antevê-la(s) ou dialogar com ela(s) por antecipação (OLIVEIRA, 2009).

⁴ Sabe-se que guitarristas negros foram idealizadores/fundadores de gêneros como o *blues* e o rock, mas na historicidade da guitarra há uma apropriação branca e conseqüente apagamento de alguns artistas negros. Fenômenos midiáticos como o Rei do Rock ou a “invasão britânica” contribuíram para que uma narrativa dominante posicionasse a guitarra nas mãos de artistas brancos (norte-americanos e britânicos). Esses apagamentos históricos têm sido denunciados atualmente, questão que também nos interessa na reconstrução de uma guitarra elétrica do Sul Global.

saxã, do início da segunda metade do século passado –, se permitiria atrair por outras guitarras autóctones, se deixaria atravessar por instrumentos coloniais (não pertencentes, de fato, aos colonizadores), fazendo-se assim incorporar, ser disseminada e reconvertida. Essa é a ideia de base que procuraremos explorar nos parágrafos que seguem.

Um instrumento contracolonial

Ao ouvirmos Songhoy Blues – um dos casos empíricos analisados na tese de Carvalho (2021) –, é fácil pensarmos na possibilidade de escrever uma outra história da guitarra elétrica. Há canções desse conjunto cujos timbres, cujos solos, cuja composição baseada em *riffs* e *power chords* lembram Queens of the Stone Age: uma sonoridade pesada – genuinamente *stoner*⁵, diríamos –, decalcada do heavy metal clássico, de sobrecarga nos recursos de amplificação, ancorando-se determinantemente nos acordes maiores, nos níveis de volume, texturização e eletrificação da experiência sonora. A faixa “Badala”, de 2020, é um claro exemplo. “Al Hassidi Terei” e “Worry” podem ser citadas com igual proveito. Quando as escutamos somos (quase) forçados a pensar na possibilidade de sondar uma genealogia alternativa da guitarra elétrica no interior da música pop. Como se aquele modo de tocar houvesse se constituído – ou pudesse ser obtido – através de um outro caminho, passando por outras mediações e outros filtros culturais. Como se fosse gestado a partir de outras instrumentações e materialidades, inclusive. A maturação de um outro trajeto antropológico. O que se encontraria em causa, agora, não é mais a guitarra elétrica assimilada dentro da *folk music* por Bob Dylan, reinventada por Jimmy Hendrix, na metade da década de 1960, como gestualidade e performance corporal, sobreposição de efeitos, *feedbacks* e microfônias, com o corpo do músico posicionando-se de frente para uma parede de amplificadores Marshall, de costas para a audiência, se fosse preciso (ROSS, 2011; HEWITT, 2013).

Embora nos soe familiar, “Badala” (e a *playlist* ao qual a canção se associa) ecoa(m), entre outras coisas, o murmúrio do vento, o silêncio e a areia do deserto, a música *tuareg*, padrões rítmicos e melódicos de tantas outras musicalidades orientais e

⁵ *Stoner* é uma expressão da crítica especializada. É corrente também entre fãs. Refere a um subgênero do heavy metal marcado por seu acento revivalista, em recuperação à sonoridade típica do conjunto Black Sabbath, poderosos riffs de guitarra, andamentos cadenciados, afinações mais baixas e atmosfera soturna.

africanas. Seria necessário, portanto, diante de tais percepções e tais suspeitas, realizar um estudo especulativo, um exercício *variantológico*⁶ que nos permitisse imaginar e reconstruir um veio paralelo e minoritário da evolução de um instrumento e de sua linguagem.

Em 2007, num artigo cujo título é vago e engraçado – “Media or instruments? Yes” –, o pesquisador canadense Jonathan Sterne reconheceu que o discurso acadêmico sobre os instrumentos musicais mal disfarçava suas fraquezas. Dentre elas, o encerramento em linhas evolutivas e taxonomias classificatórias muito formais. Os “organologistas”, ele diz, colocam os instrumentos em lugares muito singularizados, sem explicar devidamente sua gênese histórica, o modo interrelacional como as funções, os usos e os sentidos atribuídos aos instrumentos musicais concretos se produzem. Os músicos não pensariam de modo tão idiossincrático – isto é, tão encaixotado – quanto os estudiosos da música o fazem, argumenta. Ele menciona, a título de ilustração, um livro de Steve Waksman (1999), *Instruments of Desire: The electric guitar and the shaping of musical experience*. O mérito de tal estudo, conforme Sterne, seria o de ter caracterizado os amplificadores e os estúdios de gravação como tão importantes para a compreensão da gênese (e – por que não? – para a compreensão da essência tecno-estética) da guitarra elétrica quanto os captadores da vibração sonora e as próprias cordas do instrumento.

Além disso, o estabelecimento de uma distinção rigorosa entre tecnologias de reprodução e instrumentos musicais, em certas ocasiões, parece mesmo temerário e flagrantemente inconsistente. Sterne nos lembra que ambos – mídias e instrumentos – 1) detêm uma gama de sons e timbres endêmicos, como se tivessem um sotaque, uma voz própria; 2) exigem ser aprendidos, reconhecidos em sua “natureza técnica”, para que só assim possamos “tocá-los”, colocá-los em uso, brincar com eles.

⁶ A intenção de Zielinski é desobstruir as histórias não-contadas ou não-efetivadas dos meios técnicos de comunicação, registro, arquivamento ou processamento de mensagens. Almeja-se fazer com que distintas camadas históricas saiam à superfície, com que o passado seja visto como uma constelação de formas e possibilidades latentes, cujo sucesso e cuja efetivação decorrem de forças ou filtros sócio-históricos muito complexos – em certo sentido, até desimportantes. Fundamental aqui é enxergar uma constelação de possibilidades, *futuros virtuais*. O que se pretende, obviamente, é flagrar fraturas ou pontos críticos, pontos de virada naquelas que se tornaram as vias principais do desenvolvimento histórico. Busca-se um tipo de historiografia não contemplativa, pouco afim às histórias oficiais e lineares. Isso, como quer Zielinski (2006), é uma *variantologia*.

Antes de avançarmos, cabe reparar nas informações suplementares que Paul Théberge nos dá. Ele diz:

o certo é que, historicamente, o rock está estreitamente unido à guitarra elétrica, seja em termos estritamente sonoros, seja em termos gestuais para as atuações ao vivo (não é em vão que os fãs imitam, usando ‘guitarras invisíveis’, os exagerados gestos dos músicos), seja também em termos iconográficos. A maneira com que algumas sonoridades e imagens concretas estão vinculados aos gêneros musicais e o concurso da nostalgia tanto na música pop quanto no rock contribuem para que certo tipo de guitarras, ou aquelas que têm certa antiguidade – a Gibson Les Paul ou os modelos Fender Stratocaster e Telecaster, para citar alguns exemplos – tenham adquirido uma reputação especial entre os guitarristas. Em particular, a Stratocaster, que foi comercializada pela primeira vez em 1954, tem sido copiada por muitos fabricantes, sendo assim que sua forma inconfundível tem se convertido, graças ao empurrão da publicidade, mas também por outras vias, em um dos ícones musicais mais comumente associados ao rock. (THÉBERGE, 2006, p. 37 – *tradução nossa*)

Mas o que acontece, a despeito de tudo, se nos dispomos a pensar a guitarra elétrica *por fora* das narrativas estáveis que a constituíram e a posicionaram no imaginário normativo do consumidor médio da música pop? O que acontece se a posicionamos numa rede de equivalências e atravessamentos culturais exóticos, descentralizadores (e/ou contracoloniais)? Dentre os casos que temos à disposição, quais estariam revelando facetas pouco visíveis no que toca à maturação de uma *ecologia do instrumento* – compreendidos aí sua linguagem, sua instauração e seus recursos tecnológicos, suas prescrições quanto aos modos de uso, seu repertório de experimentações técnicas, timbres, efeitos e gestos característicos? O potencial tradutório ainda inscrito no instrumento não inviabiliza a sustentação de sua imagem fixa? Qual é (e como vem se dando) essa potência tradutória? Atirada no mundo, a guitarra elétrica teria se tornado a vitrine de sua própria desconstrução contracolonial? São questões que nos agrada perseguir.

...

Reconhecendo-se toda a transformação da indústria de entretenimento, a guitarra foi tratada como umas das grandes “invenções” do século XX. Seu uso, em geral associado ao rock anglo-saxônico, é fruto de referências ao blues negro eletrificado, logo transformado em produto pela indústria fonográfica multinacional. Foi também o

melhor símbolo e o Cavalo de Tróia de um projeto colonial. As guitarras, contudo, ainda hoje são utilizadas como instrumento de afirmação das culturas locais, conforme veremos.

Para entender esses outros usos da guitarra, sobretudo aqueles mais próprios daquilo que Boaventura de Souza Santos (2010) definiu como Sul Global, propomos recorrer, mesmo brevemente, à abordagem teórico-cosmológica de Antônio Bispo, ou “Nego” Bispo, membro da comunidade quilombola de Pau da Colher, no Piauí. Nossa intenção, fazendo isso, é não só disseminar a artesanaria teórica produzida por esse autor, mas também rever, à luz dessa perspectiva, alguns casos, ao menos, que possam ilustrar modalidades hibridizantes, mais transversais, menos codificadas de emprego do instrumento, menos conformes às habilidades sônicas e performáticas associadas ao rock inglês e à figura do *guitar hero*, tal como povoa o imaginário já colonizado da música pop ocidental.

Contraposta ao modelo dado pela colonialidade, a contracolonialidade tem como referência as práticas políticas e socioculturais das comunidades denominadas “afropindorâmicas”. Esse é o termo que Antônio “Nego” Bispo usa para falar das comunidades tradicionais que surgem na história do Brasil e têm sua formação dada pelo encontro das culturas e dos povos vindos de África com as culturas e os povos brasileiros originários.

Intelectual orgânico por excelência, Antônio Bispo parte das experiências contracoloniais que negros, quilombolas, indígenas e camponeses tiveram como experiências de resistência contra a opressão colonial durante toda a história do Brasil – vide o Quilombo dos Palmares, em Alagoas, a comunidade de Canudos, na Bahia, a comunidade do Caldeirão, no Ceará, e o próprio Quilombo do Pau da Colher. O que ele propõe é um aprofundamento crítico das teorias póscolonial (GILROY, 2001; HALL, 2003) e decolonial. (GROSGOUEL, 2016, BERNARDINO-COSTA e GROSGOUEL, 2016)⁷ Defende que, desde 1492, existem resistências dos povos

⁷ O pensamento pós-colonial surge no mundo anglo-saxônico e sustenta que o início da colonialidade se dá com a modernidade eurocêntrica, entre o final do século XVI e o início do século XIX. Já a teoria decolonial entende que a colonialidade inicia junto à expansão marítima e questiona o lugar de origem do pensamento ocidental eurocêntrico. Localizar o início do “sistema-mundo capitalista/patriarcal/cristão/moderno/colonial/europeu” em 1492 acarreta desdobramentos significativos para os teóricos da decolonialidade. O mais evidente é o entendimento de que a modernidade não foi um projeto gestado no interior da Europa a partir da Reforma, da Ilustração e da Revolução Industrial, às quais o colonialismo foi “adicionado”. Contrariamente a essa interpretação que enxerga a Europa como

originários e que seus saberes são verdadeiras “epistemes”. A colonialidade e a contracolonialidade teriam valores e conceitos civilizatórios antagônicos (ver quadro abaixo) e a religiosidade, Bispo diz, é o eixo a partir do qual se deve entender e interpretar suas diferenças.

Quadro 01

COLONIALIDADE	CONTRACOLONIALIDADE
Monoteísmo europeu	Politeísmo afropindorâmico
Vertical e linear	Horizontal e circular
Monismo objetivo e abstrato	Pluralismo subjetivo e concreto
Coletivo trabalhado de forma segmentada	Indivíduo trabalhado de forma integrada
Futebol	Capoeira

Fonte: os autores.

O autor acredita que as resistências contracoloniais acontecem em todas as esferas da vida social – com a música não seria diferente – e que “devemos transformar as armas dos inimigos em nossas defesas”. (BISPO, 2020, p. 253) São orientações preciosas e esclarecedoras, dentro das quais (ou a partir das quais) a guitarra elétrica, para nós, se deixa iluminar.

Fundamental à discussão que fazemos, além da perspectiva contracolonial de Antônio Bispo, aludida acima, é também a ideia de tradução.

Um instrumento tradutório

O conceito de tradução é decisivo para as culturas produzirem significações a partir do que lhes é exterior. É no contexto das partilhas que se deve entender e manter as tradições, bem como certas práticas gramaticalizadas, até que novos fluxos comunicacionais, no largo curso da temporalidade social, inscrevam ou exijam

um *contêiner* – no qual todas as características e os traços positivos descritos como modernos se encontrariam no interior da própria Europa –, argumenta-se que o colonialismo foi a condição *sine qua non* de formação não apenas da Europa, mas da própria modernidade. São debates intrincados, que nos tomariam tempo demais e nos fariam perder o foco. Remetemos aos autores que citamos no corpo do texto. E, circunstancialmente, optamos pela força sugestiva, pela expressividade “afro-pindorâmica”, pelo didatismo e pela precisão do termo utilizado por Antônio “Nego” Bispo.

atualizações, por meio de novos entendimentos criados na mobilidade dos encontros culturais. Uma dada cultura precisa construir seus próprios sistemas de signos ao se deixar permear por elementos de outros segmentos e fontes culturais. Esse processo de produção e sistematização de signos (com sucessivos acréscimos de novas informações) é chamado de modelização – “a cultura é informação que precisa ser traduzida em alguma forma de comportamento graças ao qual é possível alcançar as relações entre os diferentes sistemas”. (MACHADO, 2003, p. 31)

Voltemos ao uso da guitarra elétrica por alguns artistas do Sul Global para o melhor entendimento dos processos de tradução e modelização. Enquanto aparato técnico, a guitarra demanda certos tipos de manuseio, para que assim possam ser extraídas certas sonoridades – manuseios que tem a ver com culturas específicas, compartilhadas por guitarristas, por exemplo. A consolidação da guitarra no rock oferece uma boa leitura sobre o processamento de algumas práticas em contextos culturais, pois nesse gênero musical esse instrumento será usado com pedais de distorção, irá privilegiar certas escalas (pentatônicas, modos gregos, etc.) e ganhará certo protagonismo performático frente aos outros instrumentos musicais (baixo, bateria e teclado).

Essa narrativa majoritária chegará em toda a América Latina entre 1950 e 1960. Ao mesmo tempo, a *cumbia* colombiana se torna um elemento musical predominante em todo continente, à exceção do Brasil. Nesse processo, muitas bandas que tocavam *beat* (que será, no Brasil, chamado de *iê-iê-iê*) passam a tocar *cumbia* em suas adaptações locais – Los Strwck, no México; Los Pakines, no Peru; e Los Golden Boys, na Colômbia. Ou seja: a guitarra elétrica vai sendo adaptada e traduzida aos distintos contextos latino-americanos.

No norte do Brasil, nos anos 1970, a guitarra roqueira que veio do *iê-iê-iê* será ressignificada, com seu uso associado à música do carimbó e tendo, em seguida, seu desenvolvimento urbano, ocorrido na metade dessa mesma década, entrelaçando-se à guitarrada e/ou à lambada. A guitarra substituiu o banjo, até então o instrumento de referência nas culturas locais latino-americanas, e passou a funcionar como sua versão “atualizada”, como um novo aparato técnico incorporado.

Exemplar é o caso do guitarrista Oséas Santos, nascido em Tefé, no Amazonas. Esse artista gravou discos importantes das chamadas “guitarradas” do norte do Brasil.

Seu trabalho começa em 1981, à frente da banda Lambaly, com o álbum *Lambadas Nacionais*, seguido pelo disco *Guitarradas: Lambadas Ritmo Alucinante – Volume 1* (1982). Ao se mudar para o Pará, na década de 1980, trabalhou com o nome artístico de Carlos Marajó, numa menção à Ilha do Marajó. Nessas regiões, o uso de um aparato técnico fabricado e comercializado inicialmente na cultura anglo-americana é subjugado por outras modalidades da cultura, outras formas de produção de sonoridades e outras ambiências musicais. Na lambada, a guitarra é ressignificada na ausência de pedais, na valorização de um som mais limpo e na presença de solos de outra ordem, que estabelecem contrastes marcados entre as cordas graves e agudas. É algo muito próximo das práticas culturais da diáspora africana, onde a instrumentação é pensada dialogicamente. A guitarra é solista, porém, em constante relação com os outros instrumentos da formação musical na qual se insere. Essas subidas e descidas no braço do instrumento constroem polifonias que, na escuta, reverberam na corporeidade da dança. Em uma breve observação acerca do modo como se portam os casais na lambada é possível notar como o eixo rítmico e timbrístico ressoa nos movimentos corporais.

Para Iuri Lotman (1996), os espaços comunicacionais entre campos culturais distintos são denominados semiosferas, cujos núcleos se caracterizam por consensos mais ou menos estáveis de práticas culturais, enquanto nas bordas (ou fronteiras, como fala Lotman) ocorrem processos de traduções relacionados às trocas culturais. Por essa perspectiva, é possível considerar que a guitarra tocada por Oséas Santos é levada a um espaço cultural de traduções e opera nas regiões fronteiriças como mecanismo modelizante – que irá absorver práticas culturais exteriores e recodificá-las em novos parâmetros. Ao considerar como pressuposto que a guitarra elétrica já possuía dinâmicas de uso no rock ou no blues tocados no Norte Global, sua adaptação à lambada exigiu intervenções artísticas fundadas na cultura amazônica e em suas sonoridades típicas. A guitarra funciona como texto que, ao ser levado às fronteiras, passa por traduções que o modelizam à maneira de um novo ecossistema produtivo da cultura.

Para Irene Machado (2003, p. 152), “nenhum sistema modelizante é dado, mas, sim, construído por uma intervenção cultural”. É exatamente o que Oséas e outros artistas assemelhados fazem com a guitarra elétrica, ao traduzirem o instrumento no contexto da lambada e de outros ritmos do Sul Global – em especial dos chamados

beiradões dos rios amazônicos. E do trabalho de Oséas decorrem ainda novos referenciais, submetidos também a atualizações e a novas e sucessivas traduções, como ocorre no som do grupo feminino Guitarrada das Manas, que imprime outros sentidos à tradição de guitarras amazônicas – tais como pautas de identificação *queer*, referências de *indie* rock e uso de teclados/sintetizadores.

Importa notar, porém, que os processos de tradução nas culturas não são processos de simples adesão e alinhamento. As diferenças em jogo devem ser levadas em conta, em especial as tensões e disputas de poder que marcam os fluxos culturais no mundo globalizado. Se é verdade que, na cultura pop ocidental, a guitarra elétrica é parte de uma instrumentação que implica certos gêneros musicais, e seu uso em outros contextos é geralmente menos visível – e, quando ocorre, é apreendida como exotismo ou através de estereótipos –, o trabalho de artistas como Oséas Santos afirma uma noção de cultura como multiplicidade. No lugar de pensarmos um multiculturalismo assimétrico, tal como nos moldes de uma globalização que começa a partir do Norte, trata-se de estabelecer uma intervenção política que possa sugerir a “naturalidade da variação”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 69) Em termos mais adequados, mais condizentes à problematização que iniciamos, uma guitarra que varia conforme às apropriações que dela podem ser feitas.

Para acrescentar questões complementares à noção de tradução da Semiótica da Cultura, se um dado campo se atualiza por suas regiões porosas fronteiriças, há elementos cuja intraduzibilidade aciona novas práticas e outras modalidades de conhecimentos. Como observa a filóloga Barbara Cassin (2016, p. 257), “toda tradução é uma aventura e tenta lidar com novos termos”. É o que as guitarras do Sul Global apontam com suas estéticas e hibridizações, o instrumento sendo usado como mecanismo de tradução – uma guitarra que estabelece novas bases timbrísticas, produz novas ressonâncias nas dimensões corpóreas e materiais da experiência musical e da expressão sonora.

Uma fala interessante é a do músico Ferdinand “Dan Satch” Opara, fundador do grupo Oriental Brothers Internacional. Ao ser questionado sobre fazer ou não música tradicional com instrumentos como a guitarra elétrica, ele disse: “nós tocamos música tradicional, [aponta para um dos integrantes da banda] ele também toca música tradicional, ele toca eshe, toca ekere, nós tocamos muito bem, eu também toco

ngelenge. Você sabe o que é isso? É um xilofone. Depois de tocarmos tudo isso, nós transformamos [isso tudo] em melodias para guitarra [grifo nosso]”⁸. Ou seja: na linguagem de grupos como o Oriental Brothers Internacional, a guitarra é um elemento de tradução de traços e estilos culturais.

Há mais implicações políticas no que diz respeito às guitarras do Sul Global. Vale a pena salientá-las. É crucial reparar quando o instrumento deixa de ser exclusivo de gêneros musicais anglo-americanos que, nos fluxos globais, induzem à percepção de um certo universalismo. É difícil, midiaticamente, ler a guitarra elétrica como elemento externo ao mundo Ocidental, contrapondo-se a ele, revelando-o por oposição. Fazer isso, entretanto, além de gratificante, torna-se autoevidente quando observamos trabalhos como Orchestre Segá Segá, Victoria Jazz Band e Shirati Jazz, que trazem outras cores e “sotaques” à maneira de se manusear, produzir e fruir a guitarra elétrica, uma vez que gêneros como o benga, do Quênia, e o *highlife*, de Gana, não prestam contas nem pedem licença ao Norte Global, e, ao contrário, investem em sonoridades próprias do Sul, a exemplo dos inúmeros gêneros afro-caribenhos. É como se, através da guitarra elétrica, fosse possível reconstruir histórias decoloniais.

Tais guitarras do Sul Global constroem conexões culturais, a exemplo da rumba cubana que, no Congo, será tocada também com guitarra elétrica, a partir de uma tradução semiótica (LOTMAN, 1996) capaz de atualizar a rumba enquanto gênero musical. No encontro da rumba cubana com a rumba congoleza há um fluxo cultural e comunicacional alternativo àquele das guitarras roqueiras do contexto anglo-americano, pois sua proximidade cria uma relação Sul-Sul, inclusive dentro de contextos políticos e éticos que diferem das grandes narrativas do Ocidente. Quando artistas dos continentes africano e latino-americano estabelecem relações em fronteiras culturais, absorvendo um aparato técnico e midiático cujas bases estão nas culturas centro-imperiais, há um questionamento histórico que modifica as representações – historicamente marcadas por violências simbólicas e materiais que tratavam de capturar o Outro para que ele, como disse Achille Mbembe (2020, p. 143), “passasse a ser nada”.

Tendo em sua formação duas guitarras, baixo, bateria e percussão – uma formação relativamente comum na música pop ocidental hegemônica –, o Quintette Guinéenne foi

⁸ Vídeo na página do Facebook do grupo nigeriano Oriental Brothers International, acessível em: https://www.facebook.com/Orientalbrothersinternationalband/videos/329947019079420/?extid=CL-UNK-UNK-UNK-AN_GK0T-GK1C.

um grupo de músicos de estúdio que existiu somente para a gravação do álbum *Musique Sans Paroles*, de 1976, lançado pela Syliphone, gravadora oficial do governo de Guiné Conacry. O que ouvimos na gravação de “Massana Cissé” – para citarmos outro caso relevante – é uma curiosa reinterpretação de um conto clássico da África Ocidental, no qual um homem rico, em sua ambição por sucesso e bens materiais, tenta conseguir um casamento através de seu poder econômico. A morte é o triste desfecho. Não poderia ser diferente. A história é ambientada (contada/tocada) por *koras*, *balafons* e outros instrumentos da cultura africana. Nessa versão⁹ instrumental, é como se uma das guitarras “conduzisse” a história. Enquanto isso, uma segunda guitarra cria contrapontos melódicos e rítmicos, dentro dos padrões polifônicos africanos, junto com a seção rítmica de bateria, baixo e percussão que, em alguns momentos, saltam à frente, reivindicando para si o protagonismo da narrativa.

Tais práticas musicais do Sul Global destoam dos cânones culturais coloniais. No caso de Guiné Conacry, o governo socialista organizou e patrocinou o movimento de valorização e afirmação da identidade nacional. Poderíamos pensar tal relação entre governo e artistas como similar ao chamado realismo socialista da antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. (BUCK-MORSS, 2018) Mais importante, contudo, era a afirmação cultural e não a propaganda do governo. Esse modelo político-administrativo de Guiné Conacry se tornou bastante influente, sendo adotado como parâmetro para outros países africanos valorizarem suas culturas. Como tal, isso reverberou profundamente na produção da música popular africana nas décadas de 1970 e 1980.

Considerações finais

Os casos que vimos e passamos aqui em revista certamente mereceriam maior atenção e maior desenvolvimento nas problemáticas específicas que suscitam, nas análises pontuais que demandam. O que pretendemos, com eles, foi tão somente sustentar nossa hipótese heurística de base – de que a guitarra elétrica pode ser compreendida como espaço de lutas, mediações e traduções culturais –, uma hipótese que permanecerá, por enquanto, num estado ainda embrionário, numa elaboração ainda

⁹ A menção ao clássico africano é indicada no encarte do álbum (*Musique Sans Paroles*).

muito incipiente. Esperamos poder retornar a ela em outras oportunidades. A própria natureza ambígua do artefato – mídia ou instrumento? – solicitaria novos investimentos teórico-analíticos, sua compreensão sendo refinada a partir de teorias da cultura e da comunicação em recombinações mais férteis e mais precisas.

Veios analíticos muito promissores permanecem abertos. E poder visualizá-los, neste momento, configura, para nós, um avanço, um ganho qualitativo. Por exemplo: quais as casuísticas, as dinâmicas micro-históricas, os percalços através dos quais a guitarra elétrica foi apropriada em distintas latitudes do Sul Global? Como o instrumento se dissemina? Com que irregularidade? Como se deram, aqui e ali, seus primeiros usos – numa espécie de arqueologia das práticas mais remotas? Que instrumentos autóctones funcionaram como “mídia de referência”, produzindo padrões operativos? Qual a extensão de nossa eventual *variantologia*? Que vetores a definem? Não são poucas, de fato, as perguntas.

Para finalizar, contudo, resta-nos a certeza de que ter a guitarra nas mãos, tocá-la à sua maneira, estabelecer novos fluxos culturais e rítmicos, é inscrever a si e às suas próprias histórias nos cenários globalizados, não mais pela captura exótica, mas por uma tomada de posição que valoriza singularidades, produz brechas e respiros contracoloniais.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, Iluminuras, 1993.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. *Revista Sociedade e Estado*, Volume 31, Número 1, janeiro/abril, 2016.

BISPO, Antônio. Cupim que vai pra festa de tamanduá. *Revista Praia Vermelha*, Rio de Janeiro, v. 30, n. 2, p. 246-252, 2020.

BISPO, Antônio. As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético. In: RIBEIRO OLIVA, Anderson. *Tecendo Redes Antirracistas: Áfricas, Brasis, Portugal*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

BISPO, Antônio. *Colonização, Quilombos*. Modos e significados. Brasília: UnB, INCTI, 2015.

BUCK-MORSS, Susan. *Mundo de Sonho e Catástrofe: o desaparecimento da utopia de massas na União Soviética e nos Estados Unidos*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2018.

CARVALHO, Nilton Faria de. “Escuta Musical: um experimento de diferenças e territórios existenciais – hibridismo e Sul Global na música pop”. 2021. 249f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Metodista de São Paulo, 2021.

CASSIN, Barbara. Translation as paradigm for Human Sciences. *Journal of Speculative Philosophy*, vol. 30, n. 3, p. 242-266, 2016.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano – Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.

ERNST, Wolfgang. Sobre a sonicidade. Tradução de Eduardo Harry Luersen. Revista *GEMInIS*, São Carlos, UFSCar, v. 10, n. 1, pp.4-26, jan./abr. 2019.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. Modernidade e dupla consciência. São Paulo, Rio de Janeiro: Ed. 34, Universidade Cândido Mendes, 2001.

GROSGOUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Sociedade e Estado*, Volume 31, Número 1, janeiro/abril 2016.

HALL, Stuart. *Da Diáspora*. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HEWITT, Paolo. *50 Fatos que Mudaram a História do Rock*. Rio de Janeiro – RJ; Campinas – SP: Verus Editora, 2013.

KITTLER, Friedrich A. *Gramofone, Filme, Typewriter*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2019.

LOTMAN, Iuri. *A Estrutura do Texto Artístico*. Trad. M. C. V. Raposo e A. Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

LOTMAN, Iuri. *La Semiosfera I – Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996.

MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica*. A experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. Ateliê Editorial: Cotia, 2003.

MBEMBE, Achille. *Políticas de Inimizade*. São Paulo: N-1 Edições, 2020.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Etnomusicologia. Revista *Música*, 20 (2), 2020, p. 417-434. Dossiê Música em Quarentena.

OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho de. A construção do crítico: Benjamin e os românticos. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 06, p. 26-33, abril de 2009.

PARIKKA, Jussi. *O que é Arqueologia das Mídias?* Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2021.

RICE, Timothy. *Ethnomusicology: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2014.

ROSS, Alex. Eu vi a luz: seguindo Bob Dylan. In: ROSS, Alex. *Escuta Só*. Do clássico ao pop. São Paulo – SP: Cia. das Letras, 2011, p. 317-339.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

SCHNAIDERMAN, Bóris. *Semiótica Russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 17, p. 1-348, 2008.

SILVEIRA, Fabrício. Da arqueologia da mídia às ficções teóricas. Um giro reflexivo. *Revista Vozes & Diálogo*, Univali / SC, Itajaí, v. 20, n. 01., 17p., Jan./Jun. 2021. Disponível em: <file:///Users/fabriciosilveira/Downloads/16959-48091-1-PB.pdf>

STERNE, Jonathan. Media or instruments? Yes. *OFFSCREEN*, Vol. 11, nos. 8-9, Aug/Sept 2007, 18p.

THÉBERGE, Paul. “Conectados”: la tecnología y la música popular. In: FRITH, Simon; STRAW, Will; STREET, John. *La Otra Historia del Rock*. Aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais*: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

WAKSMAN, Steve. *Instruments of Desire*. The electric guitar and the shaping of musical experience. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

ZIELINSKI, Siegfried. *Arqueologia da Mídia*: em busca do tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir. São Paulo: Annablume, 2006.

Discografia

David Byrne; Brian Eno. *My Life in the Bush of Ghosts*. Sire Records, 1981.

Malcolm McLaren. *Duck Rock*. Charisma Records; Virgin Records, 1983.

Oséas Santos; Banda Lambaly. *Lambadas Nacionais*. Gravasom, 1981.

Oséas Santos; Banda Lambaly. *Guitarradas: Lambadas Ritmo Alucinante – Volume 1*. Gravasom, 1982.

Quintette Guinéenne. *Musique Sans Paroles*. Syliphone, 1976.

Recebido em 29/06/2022
Aceito em 05/12/2022

ⁱ **Alfredo Bello** é Graduado em Música, habilitação em Contrabaixo Acústico, pela UnB. É Mestrando em Culturas e Identidades brasileiras pelo IEB-USP. É multi-instrumentista, produtor musical e pesquisador de expressões tradicionais brasileiras. É conhecido também como DJ Tudo. **E-mail:** alfredobello@gmail.com

ⁱⁱ **Fabício Silveira** é formado em Comunicação Social – habilitação em Jornalismo (UFSM), mestre em Comunicação e Informação (UFRGS) e doutor em Ciências da Comunicação (Unisinos / RS). Pós-Doutor pela School of Arts and Media (Salford University, UK). Atualmente, realiza estágio pós-doutoral – bolsa PNPd Capes – junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRGS. **E-mail:** fabriciosilveira@terra.com.br

ⁱⁱⁱ **Nilton Carvalho** é Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo. Mestre em Comunicação pela Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS). Atualmente, é professor substituto no curso de Jornalismo – Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). **E-mail:** niltonfar.carvalho@gmail.com

O K-POP, AS ARTES DIGITAIS E A MULTIPLICAÇÃO DE REALIDADES: A VIRTUALIDADE DE AESPA

[K-POP, DIGITAL ARTS AND THE MULTIPLICATION OF REALITIES: THE VIRTUALITY OF AESPA]

PABLO GOBIRAⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-3054-2383>

Universidade do Estado de Minas Gerais – Belo Horizonte, MG, Brasil

EMANUELLE DE OLIVEIRA SILVAⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0003-3052-887X>

Universidade do Estado de Minas Gerais – Belo Horizonte, MG, Brasil

Resumo: O artigo apresentado surge a partir das discussões realizadas no grupo de pesquisa, desenvolvimento e inovação Laboratório de Poéticas Fronteiriças (UEMG/CNPq). Apresentamos uma análise da relação entre arte e indústria, através da música, em específico, o pop sul-coreano: k-pop. Para atingir o objetivo deste artigo enfocamos um dos grupos atuais de k-pop que potencializa essa aproximação diante do pós-digital: o grupo feminino Aespa, da companhia SM Entertainment. Isso é feito através de uma contextualização histórica do cenário musical, do campo artístico amplo e da cultura pop asiática. O artigo apresenta como Aespa, no campo extra-acadêmico, permite a discussão sobre a confluência entre a produção das artes digitais e da indústria do pop asiático, salientando a reconfiguração da realidade humana face à tecnologia digital.

Palavras-chave: Artes digitais; K-pop; Arte e indústria; Vanguardas; Realidade

Abstract: This paper arises from the discussions held in the research, development, and innovation group Laboratory of Front Poetics (UEMG/CNPq). We analyze the relationship between art and industry through music, specifically, South Korean pop: k-pop. To achieve the objective of this writing, we focus on one of the current K-pop groups that enhances this approach to the post-digital: the female group Aespa, from the company SM Entertainment. We do a historical contextualization of the music scene, the broad artistic field, and Asian pop culture. Finally, the article presents how Aespa, in the extra-academic area, allows the discussion about the confluence between the production of digital arts and the Asian pop industry, highlighting the reconfiguration of human reality in the face of digital technology.

Keywords: Digital arts; K-pop; Art and industry; Avant-garde; Reality

Introdução

Este artigo surge como reverberação das ações realizadas pelo Laboratório de Poéticas Fronteiriças, o Lab|Front (<http://labfront.tk>), um grupo de pesquisa, desenvolvimento e inovação cadastrado no diretório da CNPq, com base na Escola Guignard/UEMG.¹ Neste artigo, abordamos o movimento conhecido como “k-pop”, analisando a sua constituição e o seu modo de produção e circulação. A nossa análise parte do reconhecimento das relações possíveis entre o pop sul-coreano e a história da indústria fonográfica. Nós estudamos como as configurações materiais dos processos de criação de realidades assistidas por ferramentas tecnológicas no k-pop aproximam esse movimento do que mais a frente chamamos de “artes digitais”.

Conhecido popularmente como “k-pop” (acrônimo para *korean pop*), esta expressão artística e musical organizada como indústria e que engloba diversos gêneros vem crescendo em popularidade em uma escala global, atravessando, em consequência do advento das tecnologias digitais, barreiras geográficas, culturais e linguísticas. Essa existência em que se diminui as fronteiras de produção e consumo é possível devido ao contexto pós-digital no qual vivemos (GOBIRA, 2018, p. 89; CRAMER, 2015) cercados das tecnologias (digitais e não digitais) já tão cotidianas e enraizadas em nossa sociedade que sua presença se dá de forma ubíqua em todas as áreas do fazer humano. A presença do digital é identificada nas artes, permitindo-nos experienciar o campo de artes digitais, nome guarda-chuva dado a uma especificidade da produção artística ampla. Entendemos aqui artes digitais como:

[...] uma área na qual a obra de arte é criada a partir da sua relação com a ciência e tecnologia após o surgimento do computador no século XX. No entanto, a literatura que busca delimitar as artes digitais não é consensual. *Convém, por isso, tratar as artes digitais como um campo que compreende várias expressões.* (GOBIRA, 2022, p. 47, grifo nosso)

A partir dos acontecimentos da arte produzida em relação com a ciência e tecnologia desde a segunda metade do século XX até os dias de hoje, podemos considerar

¹ Agradecemos ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) e à PROPPG/UEMG pelo apoio ao projeto do qual este artigo é resultado.

as artes digitais um campo consolidado com muita produção e recepção. Mas a principal marca das produções desse campo é reconhecida na presença da tecnologia digital ou do desenvolvimento científico impactado pela computação no século XX em suas obras.

Enquanto movimento de base musical, mas não apenas restrito a ele, o k-pop vem fortalecendo-se e enraizando-se socialmente. Isso se deve, entre outros aspectos discutidos mais a frente, às produções e debates que os atores desse movimento promovem no cenário cultural. Acreditamos que essa potência do k-pop se deve justamente aos acontecimentos citados acima que são reconhecidos no desenvolvimento tecnológico digital atual assimilado em nosso cotidiano. De maneira a atingir o objetivo deste artigo, apresentamos um dos grupos atuais de k-pop que potencializa essa aproximação diante do pós-digital: o grupo feminino Aespa, da companhia SM Entertainment.

Assim, este artigo está dividido em 3 seções, além desta introdução e das considerações finais. Na primeira seção faremos uma contextualização histórica do cenário musical e do campo artístico amplo. Enfocaremos os movimentos musicais no século XX, de maneira a poder preparar uma localização do k-pop nessa história. Na segunda seção focaremos os elementos do k-pop que têm o potencial de aproximá-lo do campo das artes digitais abordando como as produções do cenário pop sul-coreano vêm sendo construídas. Na terceira e última seção, apresentaremos o grupo Aespa, discutindo como ele surge e as suas produções, revelando um pouco mais sobre o *modus operandi* do k-pop.

1. As vanguardas, o pop ocidental e o pop asiático

Neste artigo, estamos tratando de dois campos que costumam ser, muitas vezes, vistos em separado. O campo das artes, relacionada a produções de autores que é, muitas vezes, atravessado pelos produtos da indústria (não apenas a “indústria cultural”). A multiplicidade do campo das artes digitais acabou por trazer em si essas duas vertentes expressivas integradas: a produção sujeita a processos de distribuição e acesso massificados e a produção do autor não inserido em um *mainstream* produtivo são, no final, produção.

A ideia do autor ser considerado produtor, no campo cultural, é uma leitura quase centenária realizada por autor alemão Walter Benjamin. Em “O autor como produtor” (1994) Benjamin nos mostra o quanto a convergência entre os atores da recepção e os da produção fabrica a necessidade de entender o autor como produtor. O autor, como figura idolatrada e/ou separada do restante das pessoas, detentor dos direitos sobre o seu produto, como ser iluminado autorizado a produzir o bem cultural, passa a se aproximar daqueles que recebem essa produção.

Essa discussão está longe de ser superada e, naturalmente, não terá muito espaço dedicado neste artigo por termos um outro objetivo. A introduzimos para reafirmar o quanto a sociedade se transformou desde quando Benjamin pensou sobre a necessidade do autor se entender como produtor. A sociedade se transformou, mas essa realidade não foi superada. O que temos são campos que unificam o que é produzido como parte direta de uma indústria e o que não é produzido industrialmente (ao menos não diretamente). Um dos campos integradores é o das artes digitais. Nele convivem produções como os jogos da indústria e as obras de *game art*, as produções de *concept art* convivendo com instalações interativas, a bioarte e a literatura digital, dentre inúmeras outras categorias e expressões mais próximas ou distantes destas.

Essa caracterização das artes digitais e conseqüente convivência no mesmo campo de produção permite-nos exercitar a proposta de aproximação neste artigo com o movimento k-pop. Um movimento inteiramente composto em uma lógica industrial, se valendo de expressões estéticas diversas em suas produções.

Analisando como se deu, na história, o desenvolvimento e construção de gêneros musicais diversos, podemos ensaiar uma relação entre eles e o contexto social de sua época. Um exemplo é o surgimento do punk na década de 1970, com seus participantes tendo uma influência indireta dos movimentos vanguardistas (HOME, 1999, p. 125). A construção estética dos álbuns, posters, fanzines e até mesmo as letras das músicas desse movimento derivam das produções e discussões de vanguardas como o futurismo, dadá, Fluxus, Up Against the Wall Motherfucker, Mail Art (HOME, 1999, p. 126) dentre outras. Ao nos aprofundarmos na história dos movimentos musicais, e no desenvolvimento das bandas, testemunhamos a ampliação do interesse pela música em aderência a outros campos da vida (inclusive os acontecimentos sociais), tal como ocorre no movimento punk. Porém, salientamos que isso não ocorre apenas em gêneros como o punk.

A produção musical de um grupo se dá a partir da realidade social. Assim, vemos que a música:

[...] pode também ter uma qualidade insurrecional, desafiando aqueles em lugar de poder. Esse desafio pode ser visto através do conteúdo das letras que são cantadas, mas, corriqueiramente, a música desafia, através do contraste, a música daqueles que dominam. (KENT, 2007, p. 114, tradução nossa)

George Kent, autor do texto onde se encontra o trecho acima, apresenta a qualidade belicosa das músicas. Em seu texto, o autor apresenta a impossibilidade de separação entre música e contexto, pois se o fizer corre-se o risco de não compreendê-la em sua totalidade. Outros pesquisadores do campo também entendem a música enquanto arma em um conflito, impulsionando um movimento transformador por parte de seus criadores (BERGH; SLOBODA, 2012).

Dessa maneira, podemos considerar que as bandas, através de suas músicas, constroem uma narrativa desafiadora a seu contexto. Como vemos em Kent, não é necessário um enfrentamento direto através de suas letras. A música tem potência desafiadora através de sua produção contracorrente. Conseguimos reconhecer na história a construção de sua existência enquanto agente combativo contínuo através do diálogo ou do tensionamento de certos grupos musicais com seu contexto social e histórico. Em todos os casos, os grupos, bandas e solistas acabam constituindo uma ou mais realidades particulares, compostas por elementos escolhidos que compõem as suas produções.

Nós podemos citar como outro exemplo as bandas, os grupos e os solistas durante o período da ditadura militar no Brasil que apresentavam discurso anti-hegemônico, ainda que não diretamente explícito através de suas letras, uma vez que a censura presente na época impedia o lançamento e divulgação do que consideravam propaganda antigoverno.

Ao tensionar o seu entorno, esses grupos musicais acabavam por reordenar e construir suas próprias narrativas, desvincilhando-se da necessidade de apresentar-se enquanto parte do seu contexto. Ao mostrarem-se como desafiantes ao *status quo* contrastando a sua existência com aquela dos que se encontram em lugar de poder, os grupos musicais, as bandas, os solistas desenvolvem a narrativa de sua própria vida em sua existência estética.

1.1 Da vanguarda ao pop ocidental

Podemos nos aprofundar ainda mais em como, no século XX, as relações entre arte e sociedade influenciaram as produções musicais dessa época. Temos acesso hoje, de maneira mais direta e difundida, à forma como os grupos musicais durante a década de 1960 utilizavam-se de elementos estéticos em sua produção de modo semelhante ao que víamos nos movimentos e grupos vanguardistas. Isso foi consolidado na história principalmente no que ficou conhecido como a “Segunda Invasão Britânica” nos Estados Unidos, com numerosas bandas inglesas vendo seu sucesso crescer vertiginosamente em terras norte-americanas na segunda metade do século XX. Entre esses usos estéticos por parte de grupos, bandas e solistas, podemos citar os Beatles

[...] se utilizando de aparatos vanguardistas, como a colagem, *musique concrète* e ironia. Acompanhando-os estava Frank Zappa com seus desvios em paródias, os Beach Boys com seus vertiginosos sons eletrônicos, Eric Clapton e suas indulgências improvisadas, e Jim Morrison, completamente apaixonado por Baudelaire e Rimbaud. (GENDRON, 2002, p. 1, tradução nossa)

Vemos a influência (seja direta ou indireta) das operações vanguardistas na música europeia da época devido a seu contato direto com as produções de diversas vanguardas no continente. Membros de grupos e bandas (especialmente os/as punks) tinham contato, em seus círculos sociais, com os vanguardistas. Ao observarmos com distanciamento essa realidade, percebemos que essas relações pessoais e culturais afetaram a produção das bandas, grupos e solistas. Apesar desta afirmação, não cabe a nós entrarmos nos pormenores de como essas trocas culturais ocorreram por não ser o objetivo deste artigo. Porém, sem dúvidas, a reorganização da percepção operada pelo desenvolvimento tecnológico e o contexto social afetou a produção estética em elementos como a construção rítmica, o uso de batidas e a inserção de instrumentos como baterias ou baixos elétricos nas faixas dos álbuns que eram lançados (MARTIN, 2002).

Um dos exemplos clássicos e marcados na memória coletiva que trazemos foi o anúncio do rompimento entre os membros do Beatles, em 1970, criando o mito, em parte vivo até os dias atuais, onde a culpa pela separação recaía sobre Yoko Ono, esposa de John Lennon e membra do Fluxus. Independente da veracidade ou não desse fato, a influência das discussões propostas pelo Fluxus podia ser vista mais a frente na produção de Lennon em sua carreira solo, e como o mesmo se comportava em relação a seu contexto social, político e histórico (MARTIN, 2002, p. 15), alterando a sua vida através

de elementos diferentes daqueles coletivos nos Beatles. Foi o álbum de Lennon com Ono, no projeto *Plastic Ono Band* (desde 1968, mas com primeiro álbum de estúdio em 1970) que, “trinta anos depois, críticos argumentam que [...] colocou ‘a base para a revolução Punk de 1976’” (MARTIN, 2002, p. 16, tradução nossa).

A impossibilidade de separação das produções desses grupos musicais de seu contexto social é vista em suas reverberações ao longo dos anos. Dessa forma, podemos entender que essa característica da construção musical ultrapassa o momento em que são produzidos, não deixando de existir com o final do século XX. Além dos problemas socioeconômicos, que não foram resolvidos nas últimas décadas, foi possível perceber uma mudança drástica nessa sociedade: o desenvolvimento tecnológico digital, e aumento do acesso a ele, através de políticas de inserção social. Dessa forma, era de se esperar que, em algum momento, o foco de impasse abordasse essa nova configuração social que passa pelo tecnológico.

Esse foco veio, talvez de forma mais perceptível, com o surgimento do Gorillaz. Gorillaz é uma “banda virtual” inglesa, surgida em 1998 (com primeiro álbum de estúdio em 2001), concebida pelo músico Damon Albarn e pelo ilustrador Jamie Hewlett (WEHNER, 2017). A banda conta com 4 integrantes fixos, apresentados enquanto avatares, sendo eles: 2D, Noodle, Murdoc Niccals e Russel Hobbs. Até 2022, a banda conta com 7 álbuns de estúdio, com participações especiais de outros artistas em algumas de suas faixas musicais. Gorillaz pode ser classificada como “rock alternativo, hip-hop, eletrônica, indie e mais” (BROWN, 2018, p. 4, tradução nossa). Ela é um bom exemplo para visualizarmos como bandas, grupos, solistas etc. realizam uma produção narrativa de suas existências através da dimensão estética. O Gorillaz utiliza-se da tecnologia digital para criticá-la indiretamente (e às vezes diretamente), ao mesmo tempo que a utiliza para potencializar o seu discurso.

Em alguns momentos, a banda abraça a característica belicosa vista em muitos de seus precursores ao ir contra a realidade (“Quando as mentiras se tornam realidade/você se entorpece com drogas e TV”, da música “Demon days”). Gorillaz utiliza a especificidade digital da existência de seus membros – avatares digitais – para construir a própria realidade onde eles habitam e na qual suas criações afetam diretamente o ambiente ao seu redor. Além disso, é importante notarmos que as produções do Gorillaz reverberam em nossa realidade social.

Em 2002, com seu recém lançado álbum, intitulado *Gorillaz*, os integrantes da banda apresentaram-se na abertura do Brit Awards (uma das maiores premiações musicais do Reino Unido), com seu *single* Clint Eastwood.² É importante ressaltar (devido a discussões a serem feitas mais adiante neste artigo) que houve, de fato, 2 apresentações da banda: a transmitida e editada para TV; e aquela que os espectadores dentro da arena presenciaram. Traduziremos a seguir um relato de um desses espectadores que se encontrava presente no dia:

Eu tive a sorte de estar presente neste evento. Eu menciono isso não para incluir minha narração com a autoridade empírica do trabalho etnográfico. Isso foi, acima de tudo, um evento gigantesco, visto por milhões de pessoas na TV aberta, todas que podem ter acesso ao material original que eu estou utilizando nesta discussão. [...] Afinal de contas, a própria banda estava fisicamente ausente (diferente de Kylie, Dido, Sting e outros), substituídos por caricaturas animadas dos “músicos de verdade”. De fato, a baixa qualidade de um som “ao vivo” no local, disjunções frequentes no fluxo narrativo (removidos na edição da cobertura televisiva), e as evidentes articulações da hierarquia social, todos serviram para acentuar a natureza sociocultural construída do evento e enfraquecer qualquer senso de autenticidade ou comunicação não mediada entre artistas e audiência. (RICHARDSON, 2005, p. 1-2, tradução nossa)

Enquanto uma das primeiras (senão, de fato, a primeira) experiência de apresentação de uma banda com membros digitais, era de se esperar que, apesar das £170.000,00 gastas para a sua realização, alguns problemas técnicos ocorressem. Mas até os reparos técnicos mostram que Gorillaz esteve na vanguarda da produção técnica e construção narrativa de um grupo a partir das possibilidades tecnológicas digitais, sendo difícil ignorar a sua atuação desde a virada do século XX no contexto da indústria fonográfica. Tendo isso em mente e tendo colocado as bases para a discussão que norteia este artigo, é necessário agora atravessarmos o globo e irmos em direção ao leste, passando a tratar da cultura pop asiática.

1.2 Cultura pop asiática

Apesar do foco dado especificamente ao k-pop, é necessário discutirmos o desenvolvimento da cultura pop do nordeste asiático como um todo, muito conhecido através de seus acrônimos (incluindo aqui o c-pop, ou *chinese pop*, e o j-pop, ou *japanese*

² A apresentação pode ser vista através dos links: <https://www.youtube.com/watch?v=xxLWuM_SHcI> e <https://www.youtube.com/watch?v=L_Xk6yTxNEE>

pop). Podemos considerar que a China, o Japão e a Coreia do Sul se retro-alimentam na produção da cultura pop asiática. É importante ressaltar que ao versar sobre k-pop, c-pop e j-pop, não estamos abordando somente as produções musicais, mas uma existência cultural completa, enraizada amplamente nesses locais e, nas últimas décadas, se expandindo globalmente.

O acrônimo “k-pop” apresenta-se como um termo guarda-chuva, abrigando gêneros musicais como pop, rock, eletrônico, hip-hop, R&B, entre outros, e começou a ser utilizado a partir de 1992, quando grupos infantis começaram a lançar músicas e performá-las enquanto faziam rap e dançavam (SEO, 2012, p. 239). Em 1997 foi criado o termo *Hallyu* para se referir a propagação e divulgação das produções coreanas no ocidente (HUAT; IWABUCHI, 2008, p. 2).

A *Hallyu* veio para tomar o lugar anteriormente ocupado pelas séries de TV japonesas. Estas precisavam disputar lugar, já no início do século XXI (HUAT, 2012), com as produções midiáticas coreanas, não só na China (seu maior importador na Ásia, onde, inclusive, eram até então dubladas em mandarim), mas também nos Estados Unidos (HUAT, 2012). O período inicial do século XXI tomaria mais páginas neste artigo se o nosso objetivo não fosse, mais a frente, focar um grupo que passou a ser conhecido em 2020. Desse modo, a partir de agora vamos focar nos últimos anos da década de 2010 e adiantamos a história até o início da década de 2020.

Podemos apontar 2011 como o ano da mudança, onde o pop norte-americano – com artistas como Britney Spears, Justin Bieber, Lady Gaga, entre tantos outros – passa a dividir o cenário mundial com grupos que já eram consolidados na cena asiática. Não coincidentemente, vimos *girl-groups* (grupos musicais formados por meninas), como 4Minute, 2NE1 e SNSD (소녀시대, ou *Girls' Generation*), apresentando-se em programas de entretenimento e lotando casas de show (DESIDERI, 2013, p. 43). Essa alteração aconteceu gradualmente com a popularização, principalmente *online*, de grupos como SHINee, Super Junior e TVXQ (pertencentes a empresa SM Entertainment)³, Big

³ É importante apresentarmos como acontece a preparação, criação e lançamento dos grupos nas empresas de mídia que mencionamos aqui. Por padrão, essas empresas sul-coreanas realizam o que chamam de audições, onde recrutam interessados em se tornarem *idols*, atores ou modelos. Chamados de *trainees*, eles passam por uma seleção e, caso aceitos, passam a viver em dormitórios acompanhado de outros *trainees*, realizando diariamente treinamentos específicos para a área em que desejam atuar, ou na qual a empresa visualiza uma melhor atuação. Os *trainees* que têm a intenção de se tornarem *idols* são eventualmente agrupados e, uma vez que a empresa percebe que atingiram um certo nível de excelência nas áreas de canto, dança e/ou rap, eles são “debutados” (*debuted*) como um grupo musical.

Bang (pertencente à empresa YG Entertainment), entre alguns outros. Estes são considerados a segunda geração do k-pop, e tiveram números de visualizações em seus videoclipes no YouTube quebrando recordes atrás de recordes, sendo, aos poucos, incorporados às *playlists* norte-americanas. Foi dessa forma que, em 15 de julho de 2012, Park Jaesang, conhecido pelo seu nome artístico PSY, mudou permanentemente o cenário musical (e cultural) com o single “Gangnam Style” quebrando o recorde de vídeo mais visto no planeta (sendo o primeiro a atingir a marca de um bilhão de visualizações), e permanecendo com esse título por 5 anos (JUNG; LI, 2014; BROWNE, 2017).

Junto com o apoio e a divulgação em alta, desde a terceira geração do k-pop, considerada de 2012 até meados de 2017, um número cada vez maior de grupos e solistas vêm debutando, atraindo a atenção de milhares de fãs ao redor do globo. Entre os maiores podemos citar aqui o grupo EXO (SM Entertainment) com quase 10 milhões de seguidores em seu perfil oficial no Instagram – e com seus membros trazendo ainda mais tração social em seus perfis individuais –, BlackPink (YG Entertainment) com 47,4 milhões, e BTS (HYBE Labels) com 65,5 Milhões. Esses números não consideram o forte engajamento que possuem em outras redes sociais, como Twitter, Bubble e Weibo, por exemplo, mas servem a nossa proposta pois explicitam a influência desses artistas, suas músicas, sua produção em geral.

Esse crescimento, que até o momento não apresenta sinais de esgotamento quantitativo, demonstra o que pode ser entendido como um caso de sucesso da prática do *soft power*.⁴ Ou seja, de maneira não-coercitiva, em decorrência da *Hallyu*, a República da Coreia vem, aos poucos, ao longo das décadas, instaurando e difundindo sua cultura, desenvolvendo sua economia e influenciando, indiretamente, certas políticas internacionais em relação a importação e exportação, imigração, legislações, entre outros.

Ainda em 2011, em decorrência da influência do k-pop, mais de 10 milhões de pessoas foram visitar a República da Coreia, enquanto, ainda em 2013, o desenvolvimento econômico da indústria de k-pop foi estimado em aproximadamente 300 bilhões de dólares (DESIDERI, 2013, p. 51). Essa escalada e sua influência é diretamente dependente do desenvolvimento tecnológico digital. Este que não só permite um contato direto com as produções sul-coreanas, superando facilmente barreiras geográficas e

⁴ *Soft power* diz respeito a um conceito de poder político internacional, onde nações se utilizam de bens materiais atrativos enquanto estratégias “militares” para exercer sua influência e conquistar poder em outras nações, sem a necessidade de um embate físico/militar direto (GALLAROTTI, 2011, p. 27).

culturais, como influencia a forma como esses grupos lidam com (e produzem o) seu ambiente.

2. A Convergência Material da Produção

Essa realidade de convergência tecnológica faz com que as produções e narrativas construídas dentro do k-pop apresentem uma característica própria no contexto cultural. O grande apoio recebido, do governo nacional e até de outros países, e o interesse de investidores permite aos produtores explorar e tensionar as fronteiras do gênero, utilizando-se de sons, instrumentos, batidas, ritmos e tempos que extrapolam o que é comumente encontrado dentro das produções pop, hip-hop, R&B, entre outras. Os seus videoclipes se apresentam, muitas vezes, enquanto produções além do que já se conhece no ocidente, não se sentindo obrigados a seguir as letras das músicas ou apresentar elementos específicos, podendo se utilizar ou não de movimentos performáticos corporais.

O desenvolvimento tecnológico que possibilita essa diferenciação permitiu maior acesso a equipamentos de produção e difusão, criando uma multiplicidade produtiva que corresponde às demandas de um público igualmente múltiplo. Ao que parece, temos a cultura pop asiática participando ativamente da cena produtiva estética no ocidente a partir de alguns elementos facilmente reconhecíveis: a produção de *singles* que tendem a ser acompanhados por videoclipes; a maioria, senão a totalidade, das canções lançadas também vem acompanhadas de alguns movimentos de dança; e podemos perceber, inclusive, como os videoclipes musicais lançados por artistas ocidentais passam a incorporar até mesmo paletas de cores que estão sendo utilizadas de maneira generalizada nos videoclipes de k-pop.

Indo além dos aspectos industriais, o k-pop vem mostrando um impacto cultural direto, transformando e reimaginando relacionamentos sociais: uma produção que foi disseminada e enraizada online acaba por impactar a percepção e modos de convivência em sociedade. Esta é uma das bases da construção da *Hallyu*, um movimento sem fronteiras que transforma o imaginário social⁵, preparando-o para a profusão de novas

⁵ Para se tornarem *idols*, é necessário que eles passem por alguns anos de treinamento, sendo que, no cenário pop sul-coreano, é exigido que não somente cantem, mas também dançam e atuam. Para possibilitar uma melhor absorção desses aprendizados, os *idols* iniciam seu período de treinamento e debutam ainda menores

tecnologias através da maneira como os produtores atuam na cultura de fã; altera a forma como os artistas, conhecidos popularmente como *idols*, interagem uns com os outros e com seus fãs; constrói “universos paralelos” online através de aplicativos próprios como o Bubble;⁶ proliferam novas maneiras de realizar shows – algo que ganhou mais força com a pandemia da Covid-19, onde os grupos performaram em um ambiente físico-virtual e seus fãs acompanhavam-nos dentro desses aplicativos/ambientes, de maneira remota –, entre diversas outras provocações culturais e sociais.

A maior parte dos grupos, bandas e solistas do k-pop são vinculados a empresas de mídia que atuam na produção nesse campo. Para se ter uma ideia ainda melhor dos múltiplos produtos dessa indústria, bem como do uso das tecnologias digitais nesse processo de criação, desde 2017 essas companhias responsáveis pela produção e divulgação de k-pop criaram os álbuns “Kihno” (ABAD, 2021). Eles são dispositivos semelhantes a pen-drives (USB *flash drives*) que servem como uma extensão dos álbuns físicos (CDs) quando acionados através de sua inserção em um celular ou tablet, os Kihnos se utilizam de um aplicativo para acessar o conteúdo extra do álbum em questão. Esses são conteúdos audiovisuais, onde os fãs podem escutar as faixas do álbum enquanto interagem com imagens e vídeos exclusivamente preparados para esse tipo de mídia. Este atravessamento entre os objetos físicos e os digitais têm uma relação com as possibilidades do pós-digital em que elementos do analógico e do físico interagem (e convivem). De certo modo, constatamos aí o acionamento da ideia de produto “figital” (MEIRA, 2021; DUHAN; SINGH, 2019) nessas ações de produção dessas empresas do k-pop.

Assim, podemos traçar aqui um paralelo entre a produção do universo pop (e das realidades particulares de cada grupo/banda/solista) com as produções do campo das artes

de idades, atraindo fãs de sua mesma faixa etária que, com o passar dos anos, têm mais facilidade de assimilar mudanças de estilo que os grupos possam vir a ter.

⁶ Bubble é o nome dado a um tipo aplicativo de contato entre fãs e *idols*, sendo desenvolvido por empresas de mídia para seus respectivos *idols*, tendo, dentro deles, funções gratuitas e funções pagas que permitem uma interação mais direta, como mensagens privadas e acesso a fotos exclusivas dos membros do grupo. Cada empresa desenvolve um aplicativo específico para cada grupo que agencia. Alguns deles podem ser baixados através dos *links*: <<https://play.google.com/store/apps/details?id=com.dearu.bubble.jyp>>; <<https://play.google.com/store/apps/details?id=com.dearu.bubble.rbw>>; <<https://play.google.com/store/apps/details?id=com.dearu.bubble.fnc>>; <<https://play.google.com/store/apps/details?id=com.dearu.bubble.playm>> e <<https://play.google.com/store/apps/details?id=com.dearu.bubble.wm>>

digitais quando observamos haver a convergência material das produções físicas e não físicas tal como ocorre neste campo das artes.

Nós conseguimos enxergar, em ambos os campos, a relação direta entre arte e indústria, promovida pela realidade tecnológica de um mundo hiperconectado no qual vivemos. De maneira prática, a produção industrial e a produção artística/musical são realizadas utilizando as mesmas ferramentas, os mesmos aparatos e as mesmas técnicas. Vemos isso, sobretudo, sob a luz das discussões vanguardistas abordadas no início deste artigo.

O universo pop sul-coreano tem outro fator de rápida absorção das tecnologias. A sua localização geográfica e o desenvolvimento industrial de sua região, focado especificamente na produção de tecnologia de ponta (assim como seus vizinhos do nordeste asiático: China e Japão) facilita o acesso aos novos dispositivos e tendências. No campo artístico e musical há consciência dessas condições materiais e isso gera um consequente tensionamento provocador de multiplicidade de discursos veiculados nos produtos dessas áreas. Algo que é constantemente salientado, de modo pioneiro, em textos como os de Lucia Santaella, quando afirma que “os artistas exercem o papel fundamental de pôr em evidência as mudanças profundas que se anunciam nas mídias incrementadas dia a dia” (SANTAELLA, 2016, p. 238).

Tudo isso demonstra a característica mobilizadora da produção de realidades que os grupos musicais, as bandas e os solistas constroem para si e seu público. Esses artistas (e suas companhias) produzem culturalmente compreendendo o contexto pós-digital, cientes de como a existência digital é um aspecto de nossa realidade social. Ao apresentar os seus *idols* (e suas realidades próprias), os atores do k-pop tensionam as relações sociais colocando os grupos/bandas/solistas sob escrutínio diário por parte dos fãs, criando uma presença *online*. Uma presença que constitui uma alegoria da vida que vamos construindo *online* desde os anos 1990. Uma autobiografia curada não somente por nós, mas também pelas máquinas (GOBIRA; SILVA, 2022). É neste cenário e dentro dessas provocações que a empresa SM Entertainment tem entre as suas bandas e artistas um grupo feminino pioneiro nesse contexto: a Aespa.

3. Aespa (SM Entertainment)

Durante os primeiros dias de novembro de 2020, após 8 meses de quarentena global realizada como tentativa de conter a disseminação do vírus Sars-CoV-2, a empresa SM Entertainment anunciou o lançamento de seu novo grupo musical feminino. Entendido na indústria fonográfica coreana como *debut*, o grupo, de nome Aespa, iria lançar sua primeira música (e videoclipe) no dia 17 do mesmo mês.⁷

A maioria dos novos grupos de k-pop lançados no cenário musical não conquistam público o suficiente a ponto de se tornarem famosos. Como vimos, em decorrência da tração produzida pela *Hallyu*, um número significativo de pessoas tentam sua sorte todos os anos em diversas empresas de entretenimento sul-coreano. Devido a falta de apoio, verba e visualização *online* por parte do público, apenas uma pequena porcentagem chega a reconhecimento nacional, com uma porcentagem ainda menor deles chegando a um nível de fama internacional. Desta forma, não seria uma surpresa se o *debut* do grupo acontecesse sem muito conhecimento e, rapidamente, fosse levado ao ostracismo na indústria.

Essa, porém, não é a história da Aespa. Ainda antes do lançamento de sua música e videoclipe, o grupo já recebia atenção considerável nas redes sociais. Podemos atribuir essa fama instantânea, em sua maioria, ao conceito adotado pelos produtores do grupo. Com a ideia de “conhecer uma nova versão sua, um avatar, e explorar um novo mundo” (HONG, 2020, n. p., tradução nossa), o grupo apresentou enquanto conceito não somente as suas integrantes, mas avatares respectivos a cada uma em um mundo paralelo em realidade virtual (RV).

É curioso como, ao entendermos a Aespa como produto, é possível evocar um conceito que vem sendo muito utilizado e discutido na academia e na indústria: a ideia de *digital twin* (gêmeo digital). Não há uma definição consensual sobre o “gêmeo digital”, mas é possível começarmos a entender o *digital twin*:

⁷ Podemos perceber uma transição entre a produção da banda Gorillaz e a ideia por trás de Aespa através de Hatsune Miku. Hatsune Miku é um *software* representado por um avatar feminino que atua, desde 2007, como uma espécie de *idol* virtual no Japão (LAM, 2016). Hatsune faz parte de um projeto chamado Vocaloids, onde existem outros *softwares*, apresentados enquanto avatares femininos. Hatsune Miku e as outras Vocaloids apresentam sua virtualidade, assim como Gorillaz, entretanto abrindo as portas desse desenvolvimento musical virtual para o cenário pop e o cenário dos *girl groups*.

[...] como uma representação virtual de um produto físico contendo informações sobre o referido produto, com suas origens no campo da gestão do ciclo de vida do produto. Em um artigo anterior, Grieves expande essa definição descrevendo o *Digital Twin* como formado por três componentes, um produto físico, uma representação virtual desse produto e as conexões de dados bidirecionais que alimentam os dados do físico para a representação virtual, e das informações e processos desde a representação virtual até o físico. (JONES et al., 2020, p. 36, tradução nossa)

De certa forma, esse processo de convergência entre o físico e o não físico dialoga com as discussões em torno do contínuo de realidade-virtualidade de Milgram et al. (1995), realizando de fato uma extrapolação desse contínuo, tal como já apresentado pelos autores deste artigo em outra ocasião quando mostramos a necessidade de rever a validade das ideias de Milgram et al. que separam “real” e “virtual” (GOBIRA; SILVA, 2019, p. 65-67).

O interesse pelo tema de “realidades tecnologicamente assistidas” aumentou de maneira significativa durante a pandemia. A impossibilidade de algumas vivências presenciais levou a um aumento da iniciativa, principalmente das indústrias criativas, de produção de/em realidades alternativas à nossa realidade social. Do desenvolvimento de jogos a plataformas digitais, de aulas a consultas online, incluindo “férias” através de visita virtual a cidades e museus, em 2020 e 2021, passamos por um *hype*⁸ de produção e desenvolvimento de ferramentas e plataformas digitais que atuaram no lugar de ações tradicionalmente realizadas presencialmente.

Apesar desse tipo de tecnologia não ser uma novidade,⁹ a surpresa e o interesse no conceito criado pelo Aespa pode ser atribuído ao assentamento da discussão em relação a transformação das realidades tecnologicamente assistidas em *mainstream*. Antes, devido à dificuldade de acesso à tecnologia e, conseqüentemente, a falta de informação por parte do público geral, as discussões realizadas sobre as possibilidades poéticas das realidades tecnologicamente assistidas eram segregadas a nichos acadêmicos, industriais e artísticos. Agora vemos a transformação em *blockbuster* dessa e de outras tecnologias através de produções diversas.

⁸ Entendido aqui como a instância onde, “quando um novo potencial tecnológico é criado, cria-se também um interesse midiático e publicitário em cima desse novo potencial, assim como o desenvolvimento de conceitos muito novos a respeito do potencial” (GOBIRA; MOZELLI, 2016, p. 4).

⁹ Os primeiros passos no desenvolvimento de realidades tecnologicamente assistidas foi dado ainda na década de 1950, com iniciativas como o desenvolvimento de um simulador de voos para pilotos da força aérea dos Estados Unidos (NETTO; MACHADO; OLIVEIRA, 2002, p. 4).

Há algumas décadas já é possível vermos, principalmente em filmes e séries de ação, personagens utilizando tecnologias avançadas que expandem o universo criado dentro das histórias. Isso se tornava possível, em alguns casos, em consequência da interação entre “organismos” digitais e os personagens das narrativas. Com o aprimoramento e maior acesso a essas técnicas do audiovisual, elas se expandem para as produções da indústria fonográfica.

Aespa é um exemplo, dentro do mundo musical, de artistas que utilizam-se de seu contexto social, da sua posição cultural e da especificidade de tratamento que vemos dada aos *idols*, para tensionar e impulsionar a discussão não somente sobre o seu universo específico (de mundos em realidade virtual, histórias em quadrinhos e jogos digitais), mas apresentando as suas extensões digitais enquanto parte ativa e atuante da construção de suas narrativas próprias. Os seus avatares não são entendidos enquanto “assistentes virtuais”, enquanto as versões digitais das integrantes. Eles são apresentados com existências singulares, com características próprias e cujos pensamentos/vontades/ações podem impactar diretamente nas integrantes orgânicas do grupo. Aespa é um reflexo da existência no pós-digital: uma hibridação da especificidade de suas integrantes, podendo ser inteiramente biológicas ou inteiramente digitais.

A importância dos avatares não é subjugada, tal como vemos acontecer, principalmente, em campanhas publicitárias, onde artistas, juntamente com alguma companhia específica, banalizam a existência de seus avatares enquanto ferramenta. Vemos em Aespa, dentro de sua narrativa, a compreensão dos seus avatares em toda sua potencialidade. Elas têm suas próprias casas, seus próprios gostos, posam e tiram fotos, atuam em seu mundo ao qual as integrantes biológicas têm acesso, e também têm acesso ao nosso quando usufruem da ubiquidade da tecnologia em nossa sociedade. Os seus avatares não são usados enquanto ferramentas para as integrantes biológicas na realidade criada. Elas são, muitas vezes, as responsáveis por trás das ações que levam a continuação de sua história. É por isso que a ideia de *digital twin* cabe bem na realidade criada por Aespa, uma vez que é possível entender os avatares digitais como parte das duas realidades: a realidade das integrantes biológicas do Aespa e a realidade criada pelo Aespa.

Aespa realiza o aproveitamento dos vários elementos tecnológicos e da indústria criativa já incorporados no cotidiano. A partir deles avançam constituindo uma expressão

cultural da convergência entre físico e não-físico, entre atual e virtual, cada vez mais comum na vida das pessoas. Tanto a SM Entertainment quanto a Aespa entendem e incorporam em sua produção (inclusive em ato de consumo) a nossa transformação constante em dados a serem coletados por diversos atores (governos, agências, indústrias e empresas diversas) com o intuito de analisar quem somos e como vivemos, projetando nossos futuros e novas realidades.

Essa exposição da discussão em relação a transformação social pela qual passamos marcou permanentemente a trajetória, não só do grupo Aespa, mas alterou a forma como, a partir de então, essas especificidades produtivas do k-pop são vistas com relevância em nossa realidade.

Considerações finais

O grupo Aespa foi pioneiro, mas há outros grupos abrindo outros caminhos no mesmo sentido que apontamos aqui. Podemos citar como exemplo o grupo SUPERKIND (Deep Studio Entertainment), que teve seu *debut* realizado no dia 20 de junho de 2022 com uma característica própria: um de seus 5 integrantes é um avatar de Inteligência Artificial (AI), que ocupa um papel considerado principal nos grupos de k-pop: o de centro.

SUPERKIND debuta trazendo não somente uma ideia de grupo musical. Ao debutar apresentam, de acordo com sua empresa, um projeto no qual planejam uma

[...] criação de mundo em comunidade, com o objetivo de se tornar a primeira empresa de entretenimento descentralizada. Não somos um fã-clube ou uma corporação de gestão, mas uma espécie de jogo! Nós queremos encontrar maneiras completamente novas de desfrutar do k-pop. (DEEP STUDIO ENTERTAINMENT, 2022, tradução nossa)¹⁰

Neste trecho conseguimos ver que a empresa que criou o grupo procura se relacionar aos assuntos mais discutidos no momento, como as *Distributed Ledger Technologies* (DLTs). As potencialidades são realmente enormes e Deep Studio Entertainment se mostra aderente às características das DLTs muito reconhecidas nas redes *blockchains*, mas já compreendendo a necessidade de integração dessa discussão com a ideia de metaverso, de *Non-Fungible Token* (NFT), de descentralização. Ainda

¹⁰ Relato encontrado no site do grupo, disponível através do link: <<https://superkind.xyz/>>

assim, essa empresa não demonstra seguir todos os princípios e estruturas de gestão comuns e possíveis no contexto das DLTs, pois não se constitui como uma *Decentralized Autonomous Organization* (DAO). Ao que parece, ela tem uma estrutura tradicional de comando da empresa centralizado na sua presidência ou CEO (*Chief Executive Officer*).

SUPERKIND apresenta seu próprio mundo em realidade virtual: um ambiente *online* aberto onde o público pode jogar em sua versão beta e, de acordo com as realizações dos fãs dentro do ambiente virtual, a própria história do SUPERKIND vai se constituindo.

Diante de tudo isso, as reverberações que apresentamos no cenário pop são uma continuação do que vimos ao longo da história humana. No século XX, os discursos dos grupos, bandas e solistas tinham uma concentração geográfica no ocidente. Isso está sendo superado em razão da extrapolação dos limites geográficos pelas produções culturais do oriente, algo que, neste artigo, pôde ser visto atrelado com o desenvolvimento tecnológico digital.

A nossa hipótese ao começar este artigo era que os meios de produção no k-pop coincidem com aqueles das artes digitais no uso de *softwares* e *hardwares* frutos do desenvolvimento tecnológico (implementados na indústria e popularizados por ela). Os produtos do k-pop dialogam esteticamente com esse campo das artes digitais, uma vez que estão sujeitos aos mesmos processos de agenciamento que as obras produzidas nele. De fato, vimos que há similitudes entre o k-pop e as artes digitais em suas materialidades. Essas similaridades se amparam no desenvolvimento histórico do campo da arte no século XX, a partir das vanguardas, e com a consequente assimilação de alguns dos elementos vanguardistas na criação da indústria do pop no mercado fonográfico ocidental nesse mesmo século. O k-pop, como indústria pop da Coreia do Sul, apropriou-se desses vários elementos construindo várias realidades em suas empresas e produtos.

Conseguimos ver que as produções dos artistas/produtores do k-pop agenciam categorias e expressões já muito incorporadas ou originadas das artes digitais (como jogos digitais, a realidade virtual, a interação, a imersão, dentre inúmeras outras) para levar o resultado do seu trabalho a um público que se sente familiarizado com essas produções. As especificidades técnicas e discursivas dessas produções permitem o seu rápido reconhecimento por parte do público que é ativo nas possibilidades de interação não

apenas com ídolos, mas com outros atores que fazem parte de um meio no qual todos parecem mais próximos.

Frente as mudanças apresentadas em nossa realidade social em decorrência do desenvolvimento tecnológico na segunda metade do século XX, era de se esperar que os campos confluíssem. Testemunhamos no cenário pop sul-coreano a organização e potencialização do fazer cultural em uma indústria ao mostrarem-se criteriosos na utilização da tecnologia digital em seus diferentes aspectos para tensionar ou convergir enquanto criam novos produtos.

Vivemos um momento em que não é mais possível um retorno à forma de vida de antes da difusão/popularização das tecnologias digitais. A transformação tecnológica digital da sociedade não somente se apresenta como facilitador de tarefas diversas, mas em muitos casos é a única forma de realização de tarefas. Nós não existimos apenas fisicamente. A extensão do nosso corpo em rede (GOBIRA; SILVA; PORTUGAL, 2021) interfere de maneira tão clara em nossas vidas que agora uma conscientização geral dessa realidade é indispensável.

Aespa mostra, fora do mundo acadêmico e para um público infantil e adulto, a importância da discussão sobre a confluência entre a produção nas artes digitais e nas indústrias, salientando a reconfiguração da realidade humana face à tecnologia digital. As suas 8 membras realizam uma produção que instiga reflexões como estas que trouxemos aqui. Reflexões que partem da compreensão da possibilidade de relação das produções do campo das artes digitais com o k-pop, com este mostrando a seus fãs, e a todos de sua indústria, uma percepção mais direta e prática do impacto da tecnologia digital em nossas vidas.

Aespa trouxe à luz desdobramentos tridimensionais da nossa forma de vida. Uma vida que tem se expressado em uma realidade pós-virtual na qual essa existência é registrada e se torna onipresente sob demanda (nossa ou de terceiros), sustentada na proliferação dos ambientes constituídos através de assistência tecnológica. Aespa é um produto desse processo vivido.

Referências bibliográficas

- ABAD, Ysa. K-pop 101: What are Kihno albums? *RAPPLER*, 2021. Disponível em: <<https://www.rappler.com/entertainment/music/things-to-know-kpop-kihno-kits-albums/>>. Acesso em: 24/06/2022.
- BERGH, Arild; SLOBODA, John. Music and art in conflict transformation: a review. *Music and Arts in Action*, v. 2, n. 2, p. 1-17, 2012.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas I).
- BROWN, Isabelle. *Virtual band, actual reality: the actualization of the virtual by the Gorillaz*. Ohio: The Ohio State University, 2018.
- BROWNE, Ryan. “Gangnam Style” no longer YouTube’s most played video, five years on from its release. *CNBC*, 2017. Disponível em: <<https://www.cnbc.com/2017/07/11/gangnam-style-no-longer-youtubes-most-played-video-five-years-on-from-its-release.html>>. Acesso em: 24 jun. 2022.
- CRAMER, Florian. What is “Post-digital”? In: BERRY, David M.; DIETER, Micheal. *Post-digital aesthetics: art, computation and design*. Houndmills: Palgrave MacMillan, 2015. p. 12-26.
- DESIDERI, Nick. Bubble Pop: an analysis of asian pop culture and soft power potential. *RES PUBLICA*, v. 13, p. 43-61, 2013.
- DUHAN, Punita; SINGH, Anurag. *M-Commerce: experiencing the phygital retail*. Toronto; New Jersey: Apple Academic Press, 2019.
- GALLAROTTI, Giulio M. Soft power: what it is, why it’s important, and the conditions for its effective use. *Journal of Political Power*, v. 4, n. 1, p.25-47, 2011.
- GENDRON, Bernard. *Between Montmartre and the Mudd Club: popular music and the avant-garde*. Chicago: University of Chicago Press , 2002.
- GOBIRA, Pablo. Artes digitais. In: ARAÚJO, Mônica Daisy Vieira; FRADE, Isabel Cristina Alves da Silva; MORAIS, Ludymilla Moreira. *Termos e ações didáticas sobre cultura escrita digital: NEPCED na escola*. Belo Horizonte: UFMG;FaE;Ceale;NEPCED, 2022. p. 47-49.
- GOBIRA, Pablo. Museus e paisagens culturais pós-digitais. In: GOBIRA, Pablo. (Org.). *Percursos contemporâneos: realidades da arte, ciência e tecnologia*. Belo Horizonte: EdUEMG, 2018, v. 1, p. 83-98. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/19bjqMqO5fEQsTD4nkP7TTIzf8stk6ud4/view?usp=sharing>>. Acesso em: 10 fev. 2022.
- GOBIRA, Pablo; MOZELLI, Antônio. As interfaces de realidade virtual no século XXI. *Revista Z Cultural*, v. 2, p. 1-15, 2016. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1cL8MB6Dhh-y_GN0KVQaADW-6TXoZXeT-/view?usp=sharing>. Acesso em: 10 fev. 2022.

- GOBIRA, Pablo; SILVA, Emanuelle de Oliveira. About reality: relations between museums and virtual reality. *Virtual Creativity*, v. 9, n. 1-2, p. 63-72, 2019. Disponível em: <<https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/vc/2019/00000009/f0020001/art00005>>. Acesso em: 10 fev. 2022.
- GOBIRA, Pablo; SILVA, Emanuelle de Oliveira. Sobre o uso dos Biometric Identification Systems (BISs) e a Inteligência Artificial (IA): das biometrias autobiográficas às biografias biométricas. *DATJournal*, São Paulo, v. 7 n. 2, p. 147-162, 2022. Disponível em: <<https://datjournal.anhembibr.com/dat/article/view/591>>. Acesso em: 30 jun 2022.
- GOBIRA, Pablo; SILVA, Emanuelle de Oliveira; PORTUGAL, Priscila Rezende. O hipercórtex e as condições atuais da formação e preservação digital da memória. In: CERVERÓ, Aurora Cuervas; SIMEÃO, Elmira; PALETTA, Francisco Carlos. (Orgs.). *Informação, ciência e sociedade em tempos pós-verdade*. São Paulo: ECA-USP, 2021. p.195-220. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1Od0u-F4TcRhVHwXrvfoA-z6rCE0UtgSo/view>>. Acesso em: 10 fev. 2022.
- HONG, Dam-young. S.M.'s virtual hybrid girl group aespa makes grand debut. *The Korea Herald*, 2020. Disponível em: <<https://www.koreaherald.com/view.php?ud=20201118000771>>. Acesso em: 24 jun. 2022.
- HUAT, Chua Beng. *Structure, audience and soft power in East Asian pop culture*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2012.
- HUAT, Chua Beng; IWABUCHI, Koichi (Ed.). *East Asian Pop Culture: analysing the korean wave*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2008.
- JONES, David; SNIDER, Chris; NASSEHI, Aydin; YON, Jason; HICKS, Ben. Characterising the digital twin: a systematic literature review. *CIRP Journal of manufacturing science and technology*, v. 29, part A, p. 36-52, maio 2020. Disponível em: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1755581720300110>>. Acesso em: 15 jan. 2022.
- JUNG, Sookeung; LI, Hongmei. Global production, circulation, and consumption of Gangnam Style. *International Journal of Communication*, v. 8, p. 2790-2810, 2014. Disponível em: <<https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/2966>>. Acesso em: 10 fev. 2022.
- KENT, George. Unpeaceful Music. In: URBAIN, Olivier (Ed.). *Music and conflict transformation: harmonies and dissonances in geopolitics*. Londres: I. B. TAURIS, 2007. p. 112-121.
- LAM, Ka Yan. The Hatsune Miku phenomenon: more than a virtual J-Pop diva. *The Journal of Popular Culture*, v. 49, n. 5, p. 1107-1124, out. 2016. Disponível em: <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/jpcu.12455>>. Acesso em: 10 fev. 2022.

- MARTIN, Bill. *Avant Rock: experimental music from the Beatles to Bjork*. Chicago: Open Court, 2002.
- MEIRA, Sílvio. Nem real, nem virtual: o mundo é figital. *TDS Company*, 17 jun. 2021. Disponível em: <<https://tds.company/nem-real-nem-virtual-o-mundo-e-figital/>> Acesso em: 16 jun. 2022
- MILGRAM, Paul; TAKEMURA, Haruo; UTSUMI, Akira; KISHINO, Fumio. Augmented reality: a class of displays on the reality-virtuality continuum. *SPIE*, v. 2351, p. 282-292, 1995. Disponível em: <<https://spie.org/Publications/Proceedings/Paper/10.1117/12.197321>>. Acesso em: 10 jan. 2022.
- NETTO, A. V.; MACHADO, L. S.; OLIVEIRA, M. C. *Realidade Virtual: definições, dispositivos e aplicações*. São Paulo: EdUSP, 2002.
- RICHARDSON, John. “The Digital Wont Let Me Go”: constructions of the virtual and the real in Gorillaz’ “Clint Eastwood”. *Journal of Popular Music Studies*, n. 17.1, 2005, p. 1-29. Disponível em: <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1524-2226.2005.00031.x>>. Acesso em: 10 fev. 2022.
- SANTAELLA, Lucia. *Temas e dilemas do pós-digital: a voz da política*. São Paulo: Paulus, 2016.
- SEO, Sangran. K-POP 가수를 차용한 TV 광고 문화적 유형과 가치 연구. *한국디자인트랜드학회논문지*, v. 35, p. 237-246, 2012. Disponível em: <https://www.kci.go.kr/kciportal/landing/article.kci?arti_id=ART001662329>. Acesso em: 10 fev. 2022.
- WEHNER, Cyclone. *Humanz*. *musicfeeds*, 2017. Disponível em: <<https://musicfeeds.com.au/album/gorillaz-human/>>. Acesso em: 22 jun. 2022.

Recebido em 08/07/2022

Aceito em 29/11/2022

ⁱ **Pablo Gobira** é Professor da Escola Guignard (UEMG), do PPGArtes (UEMG), do PPGACPS (UFMG) e do PPGGOC (UFMG). Coordenador do grupo de pesquisa, desenvolvimento e inovação Laboratório de Poéticas Fronteiriças [CNPq - <http://labfront.weebly.com>]. Preside a comissão organizadora do Congresso Internacional de Arte, Ciência e Tecnologia e Seminário de Artes Digitais (CIACT-SAD - <https://seminarioartesdigitais.weebly.com/>). **E-mail:** pablo.gobira@uemg.br

ⁱⁱ **Emanuelle de Oliveira Silva** é Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UEMG (PPGArtes/UEMG) e graduada no curso de bacharelado em Artes Plásticas pela Escola Guignard da UEMG. É membro do grupo de pesquisa, desenvolvimento e inovação Laboratório de Poéticas Fronteiriças (UEMG/CNPq). **E-mail:** mrsmaahlem@gmail.com

“GOING UP TO PEOPLE AND TINKLING”: A PSICODELIA JAZZÍSTICA DA CANTERBURY SCENE

[“GOING UP TO PEOPLE AND TINKLING”:
THE JAZZY PSYCHEDELIA OF THE CANTERBURY SCENE]

RAFAEL SENRA COELHO¹

<https://orcid.org/0000-0002-9052-5972>

Universidade Federal do Amapá – Macapá, AP, Brasil

Resumo: A Canterbury Scene foi uma cena musical surgida no sul da Inglaterra, influenciando diversos artistas em todo o mundo até a atualidade. Teóricos e músicos questionam se essa cena foi de fato um movimento, e se esse rótulo não foi apenas fruto de mera denominação arbitrária. Contudo, além da rede de sociabilidade formada em Canterbury, defendemos nesse artigo que características culturais da cidade foram decisivas na constituição da carreira desse grupo de músicos e na manutenção de seus vínculos sociais e estéticos.

Palavras-chave: Psicodelia; Música popular; Sociologia da arte

Abstract: The Canterbury Scene was a music scene that emerged in the south of England, influencing several artists around the world until today. Theorists and musicians question themselves whether this scene was in fact a movement, and whether this label was not just the result of a mere arbitrary name. However, in addition to the sociability network formed in Canterbury, we defend in this article that cultural characteristics of the city were decisive in the constitution of the career of this group of musicians and in the maintenance of their social and aesthetic bonds.

Keywords: Psychedelia; Popular music; Sociology of Art

Mais que um movimento, Canterbury Scene tornou-se uma espécie de rótulo musical, compreendido como um subgênero não apenas do rock progressivo, mas também da música psicodélica ou até mesmo do jazz fusion. Afinal, seria exatamente na tangente entre esses estilos que poderíamos localizar o que entendemos como “Canterbury sound”. O período mais fértil desse conjunto de músicos provavelmente está compreendido entre os anos de 1966 e 1980, quando seus discos mais aclamados foram lançados (HADLEY, 2018).

A “família” de bandas e artistas compreendidos nesse rótulo não é pequena. Podemos listar nomes como Soft Machine, Caravan, Kevin Ayers, Robert Wyatt, Bruford, Egg, Hatfield And The North, National Health, Steve Hillage, Gong, dentre outros. Outros artistas tiveram relações de maior ou menor grau com essa cena, e aí incluímos nomes como Henry Cow, Khan, Soft Heap, Rapid Eye Movement, Slapp Happy, In Cahoots, Mike Oldfield, Camel, Gilgamesh, Matching Mole e Quiet Sun. Todos esses são artistas compreendidos dentro do território do Reino Unido, mas, apesar disso, é possível encontrar nomes de músicos em outros países que atendem a todas as características do som Canterbury: Supersister, D.F.A, Moving Gelatine Plates, Picchio Dal Pozzo, Alco Frisbass, Forgas Band Phenomena, Ultramarine, Sanguine Hum, MIRthkon, Schnauser, The Muffins, Happy the Man, The Wrong Object ou Henry Fool.

Apesar dessa vasta linhagem, é possível estabelecer critérios a respeito de artistas que, mesmo apresentando algum vínculo com a Canterbury Scene, não fazem parte dela. Para Aymeric Leroy, criador do site *Calyx* e autor do livro *L'école de Canterbury*, alguns dos nomes mais constantemente associados ao Canterbury, como Henry Cow ou Camel, na verdade ficariam fora dessa categorização:

Ocasionalmente, Henry Cow beirava o território de Canterbury, claramente influenciado por Soft Machine quando eles começaram, e em *Legend* [disco de 1973] essa característica ainda está lá. Fred Frith [Guitarrista de Henry Cow] foi influenciado pelo estilo de Phil Miller na época, mas eles expandiram em suas próprias características. E tem o Camel. Eu gosto deles, mas, além da participação de Richard Sinclair no grupo por um tempo, não há nada de Canterbury neles. Eles são realmente uma banda de prog sinfônico¹. (LEROY. In: SMITH, 2015, tradução livre do autor)

¹ No original: “Occasionally, Henry Cow verged on the Canterbury territory, clearly influenced by Soft Machine when they started out, and on [1973’s] *Legend* it’s still there. [Henry Cow’s guitarist] Fred Frith

Isso traz uma importante delimitação para nosso presente estudo: o fato de que nem todos os artistas que saíram da cena cultural de Canterbury adotaram efetivamente as marcas de estilo do que se convencionalizou chamar de Canterbury Scene. É o caso de Barbara Gaskin, que, apesar de ser associada a essa cena e de ter tocado com bandas como Hatfield And the North ou Egg, acabou se estabelecendo à época na banda Spirogyra, um grupo que lançou três discos de relativo sucesso entre 1971 e 1973. Apesar de Spirogyra ter se desenvolvido no território da Universidade de Kent, em Canterbury, Gaskin faz uma ressalva: “Caravan e Spirogyra eram *muito* diferentes musicalmente. Naquela época, não havia tal coisa como a cena genérica de Canterbury – havia apenas bandas em Canterbury.”² (GASKIN. In: SMITH, 2015, tradução livre do autor).

Canterbury (em português, “Cantuária”) é uma cidade localizada no sudoeste da Inglaterra, que pertence ao condado de Kent. Com pouco mais de cinquenta mil habitantes, essa pequena cidade fica a duas horas de carro de Londres, e, seja por seu acesso fácil ou por suas características urbanas medievais, é um dos principais destinos turísticos do Reino Unido. E isso não é de hoje: desde meados do século XII, Canterbury é um dos principais destinos de peregrinos em toda a Europa. Seja por motivos pouco nobres (como a venda de relíquias falsas a fiéis pobres) ou elevados (como visitar o túmulo de Saint Thomas Becket, na Catedral de Canterbury), a cidade desbancou outros importantes centros de peregrinação do território inglês, como Frideswide, Cuthbert ou Wulfstan (JESUZ, 2012).

No imaginário popular, o nome “Canterbury” tornou-se muito lembrado por conta de uma das obras-primas da literatura britânica: *Os Contos da Cantuária (Canterbury Tales)*, de Geoffrey Chaucer. Escrito entre 1387 e 1400, o enredo desse livro apresenta um grupo de peregrinos que saem da pousada Tabbard Inn (localizada em Southwark, distrito de Londres que fica ao sul do Rio Tâmisa) rumo à Catedral de Canterbury. A obra de Chaucer reúne vários contos escritos em verso e em prosa narrados por cada um desses peregrinos (CHAUCER, 2014).

was influenced by [Hatfield And The North’s] Phil Miller’s playing style at the time but they grew into their own thing. Then there’s Camel. I like them but apart from Richard Sinclair’s membership of the group for a while, there’s nothing Canterbury about them. They’re really a symphonic prog rock band”.

² No original: “Caravan and Spirogyra were *very* different musically. At that time there was no such thing as the generic Canterbury scene – there were just bands in Canterbury”.

Além da referência histórica, um aspecto inusitado talvez crie um imprevisível elo entre o livro de Chaucer e o estilo da Canterbury Scene: a variedade de tendências, ideologias e perspectivas. O autor medieval trouxe para sua obra uma pluralidade de dispositivos retóricos (com visões morais que variavam de personagem para personagem), dominando estilos e tendências literárias bem distintas entre si. Uma postura igualmente virtuosa e de interesses multifacetados parece também marcar os artistas da Canterbury Scene. Em uma postagem do site *Calyx*, especializado em estudar e analisar discos e performances desses artistas, Mario Bucci define Canterbury como um “espírito”, “O ponto que que estou realmente buscando é que Canterbury se parece mais com um "espírito", uma maneira de interpretar a música e o papel dos músicos, a inclinação para cruzar gêneros musicais sem muito respeito por rótulos, definições ou tradições”³ (BUCCI. In: LEROY, tradução livre do autor). Aymeric Leroy também apresenta uma definição dos elementos que podem ser encontrados em qualquer banda vinculada ao Canterbury: “Para mim (Canterbury) é a coabitação entre os extremos; um minuto pateta, no próximo cerebral, e no próximo pop. Por um lado, você tem ideias muito complexas, estranhas e, por outro lado, música bem acessível que muitas vezes é também melódica e lírica”⁴ (LEROY. In: SMITH, 2015, tradução livre do autor).

Do ponto de vista lírico, as composições flertam com uma tradição nonsense tipicamente inglesa, cujos paralelos remetem tanto à literatura vitoriana (Lewis Carroll) quanto a produções massivas (os programas televisivos do grupo de humor Monty Python), ou mesmo a algumas das vanguardas europeias (como o dadaísmo e o surrealismo).

Por toda a sua sofisticação musical, as bandas de Canterbury desenvolveram uma resposta do rock para (o grupo de humor) Monty Python. Títulos de músicas como "(Big) John Wayne Socks Psychology on the Jaw" (de Hatfield And the North) e "If I Could Do It All Again, I'd Do It All Over You" (de Caravan) se tornaram a norma, assim como letras cheias de trocadilhos divertidos, imagens absurdas, e temas decididamente não-rock'n'roll, como conversar com garotas em campos de golfe ("Golf Girl", de Caravan), e impressionar mulheres com escolhas de acordes inteligentes ("Licks For the Ladies", de Hatfield And the North). Um estilo claramente inglês, e seu equivalente mais próximo nos EUA podem

³ No original: “a way to interpret music and the role of musicians, the inclination to cross musical genres without much respect for labels, definitions or traditions”.

⁴ No original: "For me it's the cohabitation between extremes; one minute goofy, next cerebral, the next pop. On the one hand you've got very complex, weird ideas and on the other, very accessible music that's often melodic and lyrical".

ter sido as excursões instrumentais de alto nível e a sensibilidade irônica de Frank Zappa⁵. (ALLEN, 2021, tradução livre do autor)

O lendário DJ da Radio 1 da BBC de Londres, John Peel, foi um enorme entusiasta da Canterbury Scene, movimento que ele próprio definia como “school of anti-song”, considerando as abordagens musicais pouco ortodoxas no âmbito dos vocais ou mesmo do som instrumental (HEATH, 2009). O som da Canterbury Scene alia aspectos bem variados, que podem ser mapeados de maneira geral a partir de algumas influências principais: a base melódica bebe nas tendências do jazz que despontavam na virada dos anos 1960 e 70, sendo o fusion/jazz rock a principal delas. Harmonicamente, é interessante considerar a influência comum advinda tanto do fusion (que fundiu o jazz com gêneros como rock, R&B, e funk) quanto do progressivo (gênero que nasce do encontro entre rock, psicodelia, folk e música clássica).

Em termos de timbres e instrumentos, podemos notar que a Canterbury Scene ora se aproxima e ora se distancia tanto do prog quanto do jazz e fusion em geral. Vamos começar elencando os instrumentos que mais se aproximam do jazz/fusion. As baterias e ritmos soam muito semelhantes ao que era feito por músicos famosos da cena jazzística e fusion da época, como Tony Williams, Billy Cobham ou Lenny White, tanto em termos sonoros quanto nos arranjos. No que tange ao baixo, notava-se no geral uma aproximação também maior do jazz que do rock progressivo. A título de exemplo, basta comparar os baixos de músicos progressivos como Chris Squire (Yes) e Geddy Lee (Rush) com os de baixistas Canterbury como Richard Sinclair (Caravan, Hatfield And the North) ou Hugh Hopper (Soft Machine). Enquanto Squire e Lee tocavam baixos Rickenbacker com sons bem agudos (e Squire ganhava ainda maior estridência no timbre tocando com palheta), Sinclair era conhecido por seus baixos jazzísticos (cujos instrumentos eram Jazz Bass “custom”, exclusivos, e às vezes em modelos fretless, conseguindo um som ainda mais jazzístico). A princípio, Hopper poderia também parecer fiel à abordagem jazzista (se valendo de seus baixos Peavey Patriot ou Fender Jazz Bass), mas no disco *Third*, de Soft

⁵ No original: “For all their musical sophistication, the Canterbury bands developed a rep as rock’s answer to Monty Python. Song titles like Hatfield and the North’s “(Big) John Wayne Socks Psychology on the Jaw” and Caravan’s “If I Could Do It All Again, I’d Do It All Over You” were the norm, as were lyrics full of droll puns, absurdist imagery, and such decidedly non-rock’n’roll subjects as chatting up girls on golf courses (Caravan’s “Golf Girl”), and impressing women with clever chord choices (Hatfield and the North’s “Licks For the Ladies”). A distinctly English style, its closest U.S. equivalent might have been the next-level instrumental excursions and tongue-in-cheek sensibilities of Frank Zappa”.

Machine, Hopper cede aos pedidos do tecladista Mike Ratledge (que queria outra voz solista na banda), e passa a trabalhar também com timbres de fuzz (GOMES, 2009).

Se pensamos em timbres de guitarra e teclado, aí a aproximação maior é com o rock progressivo e o som psicodélico. As guitarras contavam com efeitos analógicos modernos para a época, como overdrive, delay, fuzz, reverb, flanger, dentre outros – efeitos também muito presentes em trabalhos de bandas de progressivo sinfônico como Genesis, Yes ou Pink Floyd, mas nem tanto no fusion. Mas a principal característica de timbres da Canterbury Scene seria, sem dúvidas, o uso dos teclados analógicos da época: instrumentos como Fender Rhodes, Hammond, Moog, dentre outros. Alguns artistas de fusion até se valiam de teclados como esses (Joe Zawinul, do Weather Report, e Chick Corea, do Return do Forever são bons exemplos); contudo, os sons extraídos por tecladistas como Dave Stewart ou Dave Sinclair eram mais próximos do space rock, do krautrock e da psicodelia em geral. Os timbres saturados de efeitos de eco e reverberação traziam um clima lisérgico quase que característico da Canterbury Scene.

Por fim, outra característica também vital para diferenciar esses artistas em relação aos grupos de jazz ou de rock progressivo envolve a maneira como exploravam o lado popular das músicas. Contrastando com os instrumentais sofisticados e virtuosísticos, várias das melodias cantadas eram absolutamente simples, às vezes se assemelhando a cantigas de ninar. Conceitualmente, a abordagem lírica que se somava a essa característica melódica davam às canções da Canterbury Scene um aspecto não apenas irônico, cômico e parodístico, como também por vezes ingênuo, e até mesmo delirante e psicodélico em vários momentos. Nesse sentido, a diferença da abordagem “canterburiana” em relação a artistas psicodélicos como Pink Floyd (na fase com Syd Barrett) ou Jefferson Airplane pode ser detectada de duas maneiras: na radicalização conceitual e lírica (que traz elementos mais profundamente distintos) somada ao instrumental cuja qualidade de composição e performance ultrapassa o rock básico, aproximando-se do jazz, como já comentado anteriormente.

Uma cena, ou apenas uma denominação arbitrária?

A denominação “Canterbury Scene” teria sido cunhada em 1973 por Steve Lake, jornalista do semanário *Melody Maker* (SMITH, 2015). Como vários outros movimentos

musicais do século XX, as denominações e definições muitas vezes partem não dos próprios grupos, mas de núcleos externos a eles, sejam midiáticos (jornalistas, críticos) ou acadêmicos. De todo modo, a atribuição de rótulos funciona como elemento de distinção para aqueles que partilham do espaço desses coletivos:

(...) a rotulação faz parte de uma estratégia de distinção social – no sentido proposto por Bourdieu e retomado por Sarah Thornton. Ou seja: o sentido de exclusividade é fundamental para estes grupamentos; e cada vez que o novo estilo se torna conhecido num circuito ampliado, definido negativamente pelos seus participantes como o *mainstream*, deixa de ser valorizado pelos frequentadores, que partem em busca da próxima novidade exclusiva – o *hype* -, numa velocidade pautada pelo ritmo com que o conhecimento se difunde através das redes sociais. (SÁ, 2011, p. 154)

Existe um debate sobre o fato da Canterbury Scene ter seu nome associado à cidade de Canterbury, visto que boa parte das bandas abandonaram-na logo que puderam, além do fato de que boa parte dos artistas associados a esse rótulo não necessariamente vieram de lá. Para Aymeric Leroy, faz sentido questionar se a formação dessa cena em Canterbury teria sido um mero “acaso geográfico” (“un hazard géographique”), ou se esses músicos teriam feito as mesmas obras caso viessem de outro lugar (LEROY, 2016, p.13). Não é possível negligenciar a proximidade geográfica entre Canterbury e Londres como um evidente aspecto favorável. Contudo, será que a cidade de Canterbury em si mesma ofereceu condições adequadas para o crescimento dessa cena de músicos?

Para Alan Stupemhuson-Payne:

Como um local de produção de música popular, no entanto, Canterbury, em geral permaneceu praticamente 'indiferente' à música que continua a levar seu nome (...). A cidade e seus arredores forneceram uma combinação de músicos ativos com um senso limitado de espaço e infraestrutura. Não havia nenhum estúdio de gravação em Canterbury; e a provisão de música ao vivo era encontrada nas boates de East Kent, nas faculdades e nos salões comunitários do centro da cidade. Planos para iniciar e manter uma gravadora de Canterbury, embora fossem evidentemente discutidos, nunca foram realizados⁶. (STUMPENHUSON-PAYNE, 2018, p. 09, tradução livre do autor)

⁶ No original: “As a site of popular music production, however, Canterbury has, on the whole, remained pretty much ‘indifferent’ to the music which continues to bear its name (...). The City and its surroundings provided a combination of active musicians with a limited sense of space and infrastructure. There was no recording studio accommodation in Canterbury; live music provision was to be found in the nightclubs of East Kent and the colleges and the community halls of the City Centre. Plans to start and maintain a Canterbury record label, whilst they were evidently discussed, were never realised”.

Esses planos de montar uma gravadora específica em Canterbury foram mencionados por Hugh Hopper em uma entrevista concedida à revista/fanzine *Facelift*, mas, de acordo com Stumpenhuson-Payne, apenas nos anos 1990 é que seria montada uma gravadora e distribuidora em East Kent chamada Canterbury Music. Antes disso, as produções dos artistas da cena foram compiladas de fato por um selo chamado Voiceprint (STUMPENHUSON-PAYNE, 2018, p. 09).

Em outra entrevista, Hugh Hopper afirma que, para ele, o rótulo da Canterbury Scene é mais uma criação arbitrária do que a identificação de uma cena de fato:

Eu acho que (Canterbury Scene) é um rótulo bastante artificial, uma coisa jornalística... Eu não me importo, mas pessoas como Robert (Wyatt) na verdade odeiam essa ideia, porque ele nasceu em outro lugar e acabou indo para a escola aqui. No tempo em que os Wilde Flowers começaram, quase nunca trabalhamos em Canterbury. Foi só quando Robert e Daavid foram para Londres para começar Soft Machine que algo aconteceu. Eles não eram realmente uma banda de Canterbury... Então, isso não me preocupa... se isso ajuda as pessoas a entender ou ouvir mais música, então está tudo bem.

Canterbury nunca foi um bom lugar para tocar. Fiz um show na sexta-feira passada e foi a primeira vez que toquei aqui por cerca de dois anos. Não é praticamente um lugar musical. Há muitas pessoas que vieram disso. Há poucos bares aqui, mas não é realmente um foco musical em geral... Nasci em Cantuária e morei aqui até os 19 anos, depois morei em outros lugares na França e Londres, em outros lugares em Kent... E gradualmente voltei para cá – não era realmente um plano, apenas aconteceu assim. Então essa coisa de Canterbury, é uma boa ideia porque é uma cidadezinha agradável, tem uma catedral, e no Verão parece bom. Mas não está acontecendo muita coisa aqui, realmente⁷. (HOPPER. In: LEROY, tradução livre do autor)

As observações de Hopper se fazem oportunas para esse trabalho, na medida em que trazem incômodos não apenas da parte dele, mas de outros importantes participantes da Canterbury Scene, como Robert Wyatt. Para Howard Becker, queixas como essas são importantes pontos de análise para a sociologia da arte, na medida em que demonstram a

⁷ No original: "I think it's a rather artificial label, a journalistic thing... I don't mind it, but people like Robert [Wyatt], he in fact hates that idea, because he was born somewhere else and just happened to go to school here. In the time when the Wilde Flowers started we hardly ever worked in Canterbury. It wasn't until Robert and Daavid went to London to start Soft Machine that anything happened at all. They weren't really a Canterbury band... So, it doesn't worry me... if it helps people understand or listen to more music then it is fine. / Canterbury has never been a really good place to play. I played one gig last Friday and it was the first I played here for about two years. It's not virtually a musical place. There are lots of people who've come from it. There are few pubs here, but it's not really a musical hotbed at all... I was born in Canterbury and I lived here until I was about nineteen and then I lived in other places in France and London, other places in Kent... And I gradually came back this way - it wasn't really a plan, it just happened this way. So that Canterbury thing, it's a nice idea because it's a nice little town, it's got a cathedral and in the Summer it looks good. But not much is happening here, really".

distância entre o horizonte de expectativas dos participantes (as convenções) e a maneira com que as coisas e os eventos se efetivam na prática:

Aqueles que fazem trabalho de campo sabem que as queixas são dados especialmente bons acerca da atividade organizacional. Por quê? Porque as organizações consistem em (eis a teoria) modos regularizados de interagir, modos conhecidos de todos os que participam na forma como as coisas são feitas. Os participantes tomam esses modos como garantidos – são aquilo que chamei “convenções” no estudo das artes – e sentem-se incomodados quando outros não se comportam como esperado. E então queixam-se, e as suas queixas expõem claramente o que era tido como garantido ou “o modo como aqui se fazem as coisas”, que é, afinal, aquilo que um sociólogo quer saber. (BECKER, 2010, p. 14)

O pessimismo de Hopper pode ser interpretado como sendo uma referência a certo descaso demonstrado pelas pessoas e pelas instituições da cidade em relação à sua tradição de ser um celeiro de talentos musicais. É como se a consolidação das conquistas artísticas alcançadas pelas pessoas de lá tivesse acontecido fora, e não dentro de Canterbury. Para Richard Sinclair (Caravan, Hatfield And the North), o papel de Canterbury não envolveria tanto a manutenção das carreiras de cada integrante, mas teria, na verdade, um importante papel de formação para alguns deles:

As pessoas dizem, o que é a cena de Canterbury? Eu acho que você tem que vir para Canterbury, vê-la e ouvi-la! Acho que Kent tem um som em particular. Nós cantamos em nossas escolas aqui, estávamos todos na escola dessa região. Eu fazia parte do coro da Igreja da Inglaterra: até os dezesseis anos eu cantava tonalidades que são muito inglesas. Nos últimos 3 ou 400 anos, e mesmo antes disso, algumas das tonalidades voltam. Então elas estão aqui, e eles são uma mistura de coisas europeias também. A história tem muito disso. Canterbury é um centro histórico de atividades nos últimos cem anos. Então é um passo importante do que quer que esses mil anos tenham englobado. Eu acho que não é para ser ridicularizado só porque é um centro de comunicação e é um ponto de encontro - muitas nações vêm aqui visitar a catedral, então você tem uma situação muito única acontecendo.

Muita coisa acontece aqui, Canterbury é bastante cosmopolita, até certo ponto... Mas isso é por causa dos turistas, não das pessoas que realmente vivem aqui: eles (os nativos) são muito conservadores, não cosmopolitas em tudo, não particularmente, mundanamente, eu não acho. A música acontece lá fora, é escrita aqui e vai para fora. Esta é a cena de Canterbury para mim. Não existe aqui, mas se forma aqui. Músicos, amigos se unem e tocam música juntos, e então eles vão pela Europa e tocam suas músicas e ficam conhecidos por esse tipo de som⁸. (SINCLAIR. In: LEROY, tradução livre do autor)

⁸ No original: "People say, what is the Canterbury scene? I think you have to come to Canterbury and see it and hear it! I think Kent has got a particular sound. We've sung it in our schools here, we were all at school in this sort of area. I was part of the Church of England choir: up to the age of sixteen I was singing tonalities that are very English. Over the last three or four hundred years, and even earlier than that, some of the tonalities go back. So they are here, and they are a mixture of European things too. The history is very much that. A very historical centre of activity is Canterbury for the last hundred years. So it's quite an important stepping stone of whatever this thousand years have covered. I think it's not to be mocked because

Ao assinalar o papel formativo da cidade, Sinclair elenca elementos musicais e extramusicais como igualmente importantes. Ele começa abordando sua formação musical, ao participar de coros na Igreja da Inglaterra, e aprender escalas e formas musicais típicas da música inglesa. Nesse sentido, Edward Macan destaca também como Mike Ratledge, do Soft Machine, estudou órgão na Catedral de Canterbury, algo que provavelmente influenciou seu estilo musical (MACAN, 1997, p. 149). Voltando à fala de Sinclair, ele ressalta, para além da música, o papel exercido pelas características geográficas, culturais e históricas de Canterbury, como sua atmosfera interiorana, as catedrais, e até mesmo a atividade turística. Esses elementos extramusicais são tratados por Sinclair como algo tão importante quanto o aprendizado musical que tiveram na juventude, e tudo isso somado adquire uma importância fundamental na constituição do som de Canterbury.

Para além do caráter formativo, é preciso destacar que houve, de fato, uma vivência coletiva das pessoas em torno de Canterbury, e que essa experiência comunitária realmente ajudou a fomentar os primórdios dos principais grupos que emergiram dali. Barbara Gaskin resume um pouco de como foi sua chegada à Canterbury em 1969:

Morávamos em uma casa comum na Rua St. Radigunds, que era uma verdadeira colmeia de atividade criativa", diz ela. "Minha experiência na cidade foi pela universidade que estava em cima da colina, uma universidade moderna onde você olhava para baixo de algumas faculdades e via a catedral no vale. Muito bonita. Caravan estava excursionando e nós nos apresentamos a eles. Eles eram a banda naquela época. Eles estavam em *Top Of The Pops*, o que significava que, até onde conseguimos ver, eles tinham conseguido (alçar algum sucesso)! Quando cheguei lá (em Canterbury), conheci Steve Hillage imediatamente. Ele esteve em Uriel e me apresentou a Dave Stewart, que morava em Londres, mas que frequentemente visitava a cidade⁹. (GASKIN. In: SMITH, 2015, tradução livre do autor)

it's a centre of communication here and it's a meeting point - many nations come here to visit the cathedral, so you get a very unique situation happening. / A lot goes on here, it's quite cosmopolitan, Canterbury, to a degree... But that's because of the tourists, not from the people who actually live here: they are very conservative, not cosmopolitan at all, not particularly worldly, I don't think. The music happens outside, gets written here and taken out. This is the Canterbury scene for me. It doesn't really exist here, but it forms here. Musicians, friends join together and play music together, and then they head off around Europe and play their music and get noted for this type of sound".

⁹ No original: "We lived in a communal house in St. Radigunds Street which was a real hive of creative activity, (...). My experience of the city was by the university which was up on a hill a modern university where you looked down from some of the colleges and saw the cathedral in the valley. Very beautiful. Caravan were gigging and we introduced ourselves to them. They were the band back then. They'd been on *Top Of The Pops* which meant as far as we were concerned they'd made it! When I first arrived there I

As experiências compartilhadas entre esse grupo de músicos certamente foram determinantes para definir o resultado final que eles alcançavam – e, além disso, a identidade alcançada através da arte; seja a identidade de cada integrante enquanto músico e artista, seja a identidade da Canterbury Scene como um todo. Exemplo disso está em um importante dado estético da banda Soft Machine: o uso do fuzz em contextos diferentes dos usuais.

Na história da música popular moderna, o fuzz nasce de maneira acidental, e seu uso remete à 1951, quando os norte-americanos Ike Turner & His Kings of Rhythm lançam a faixa “Rocket 88”. O som das guitarras distorcidas (que influenciaria toda uma geração pioneira do rock britânico, como Jimmy Page, Eric Clapton e Jeff Beck) nessa faixa foi fruto de um acidente ocorrido com o amplificador – o produtor Sam Phillips diz que uma queda fez com que o amplificador soasse distorcido, enquanto Ike Turner atribui o som ao fato do aparelho ter sido molhado pela chuva (FRIEND, 2021). O som acidental acabou sendo transformado em um pedal de guitarras, o Maestro FZ-1 Fuzz Tone, e, após ser usado por Keith Richards no grande sucesso “(I Can Get No) Satisfaction”, dos Rolling Stones, tornou-se imensamente popular (FRIEND, 2021).

Durante a década de 1960, pedais como fuzz eram usados sobretudo por guitarristas. Em instrumentos como os teclados, o máximo que se usava de efeitos externos era o uso de caixas Leslie usadas em conjunto com órgãos Hammond, de modo a criar efeitos de tremolo em estéreo. Contudo, no geral, acreditava-se que os teclados já tinham suas próprias características sonoras, e não necessitavam de efeitos acoplados a eles.

O senso radical de experimentalismo dos músicos da Canterbury Scene fez com que se arriscassem a usar pedais como fuzz em instrumentos como teclados e contrabaixos. O som que Mike Ratledge, do Soft Machine, tirava de seu órgão plugado em um fuzz acabou sendo considerado como uma espécie de “assinatura de Canterbury” (ALLEN, 2021). Mesmo Hugh Hopper, que inicia sua carreira como um típico baixista de jazz, acaba aderindo ao uso do fuzz por influência de seus colegas de banda. Ao ser questionado como foi que começou a usar esse recurso, o baixista disse: “Mike Ratledge, o organista

met Steve Hillage immediately. He'd been in Uriel and he introduced me to Dave Stewart who lived in London but often visited".

da Soft Machine, estava escrevendo peças que me obrigavam a tocar linhas de baixo com uma força similar as das linhas de órgãos, não apenas atuando como acompanhamento, então eu usei fuzz para tirar o baixo da base enquanto ainda mantinha o som fundamental do instrumento”¹⁰ (HOPPER. In: SHERMAN, 2006, tradução livre do autor).

Para Howard Becker, uma das características da arte enquanto experiência coletiva é o fato de que inúmeras pessoas ao redor da produção artística acabam por influenciar o resultado final. Ele discute como podemos, por exemplo, notar o papel de editores na obra final de escritores como Dickens, George Elliot e tantos outros, ressaltando que “além do putativo artista, existiam outras pessoas envolvidas no processo de edição, que tomavam decisões que ajudavam a moldar o resultado final da obra” (BECKER, 2010, p. 16). Isso ajuda a entender como Hopper adota o uso do fuzz no baixo como um recurso estilístico, sendo essa uma decisão que, longe de cumprir uma mera veleidade individual, era necessária para moldar um projeto artístico coletivo.

O início de uma experiência musical comum para esses músicos pode ser rastreado desde os anos escolares, quando, ainda adolescentes, vários nomes ligados aos primeiros projetos dessa cena estudaram juntos na Escola Simon Langton, em Canterbury. Foi ali que tiveram seu primeiro contato com estilos como jazz e música de vanguarda. De acordo com Jim Allen:

O ímã para esses mavericks em treinamento era a mansão georgiana de 15 quartos pertencente à mãe do jovem baterista/cantor Robert Wyatt, no condado vizinho de Canterbury, Lydden. Então Wyatt e seus colegas de escola formaram a banda local de rock/R&B The Wilde Flowers em 1964, que se tornaria a raiz de toda a cena. Mas o verdadeiro agente provocador foi o beatnik, poeta e guitarrista hippie Daevid Allen, um australiano expatriado que começou a alugar um quarto dos Wyatts e envolveu Robert em jams de free-jazz a partir de 1961¹¹. (ALLEN, 2021, tradução livre do autor)

Steve Hillage não nasceu em Canterbury, mas se mudou para a cidade em 1969, e acabou se relacionando e tocando com diversas bandas e artistas da cidade, como Khan,

¹⁰ No original: “Mike Ratledge, the organist of Soft Machine, was writing pieces that required me to play bass lines of equal strength to the organ lines, not just boomy-boom accompaniments, so I used fuzz to get the bass out of the basement while still keeping the foundation sound of the instrument”.

¹¹ No original: “The magnet for these mavericks-in-training was the 15-room Georgian manse belonging to young drummer/singer Robert Wyatt’s mom in Canterbury’s neighboring county of Lydden. Wyatt and his schoolmates then formed local rock/R&B band The Wilde Flowers in ‘64, who would become the root of the entire scene. But the real agent provocateur was beatnik holdover and budding hippie poet-guitarist Daevid Allen, an Australian ex-pat who’d started renting a room from the Wyatts and engaging Robert in free-jazz jams in 1961”.

Gong, Egg, dentre outros nomes. Para ele, mesmo bandas como Gong, que tinham integrantes de vários países, acabaram sendo associadas à Canterbury sobretudo por causa de seu fundador e antigo líder, Daavid Allen – que foi membro fundador do Soft Machine (HILLAGE. In: SMITH, 2015). O depoimento de Hillage reforça o fato de que existia realmente uma cena musical que, se não ocorria integralmente em Canterbury, girava muito em torno de pessoas que vieram de lá. Ele acredita que o incômodo com o rótulo Canterbury Scene ocorre porque criadores de música querem mais ser apreciados como indivíduos do que como parte de uma cena; mas, ainda assim, ele se vê feliz por ser associado ao estilo musical dessa cena em especial (HILLAGE. In: SMITH, 2015).

Um dos aspectos fundamentais para consolidar a relação entre esses participantes da Canterbury Scene envolve a identificação com a contracultura emergente principalmente no fim dos anos 1960. Pessoas da época, sobretudo as mais jovens, se viam questionando profundamente todas as instituições e ritos sociais que norteavam a sociedade ao seu redor.

(...) Os meninos daquela geração tiveram aquela intuição. Por quê? De onde ela caiu na cabeça deles, no espírito deles? De onde veio? Ninguém sabe. Aconteceu simplesmente. (...) Nós queríamos que a nossa vida fosse diferente da vida que a gente via os adultos viverem. O que a gente via no nosso estilo de vida, no Ocidente, desde aquela época? Doença, neurose, crime, tudo que a gente tem de ruim. A característica da sociedade era a multiplicação de instituições, tipo hospital, porque todo mundo era doente; prisão, porque todo mundo era criminoso; por aí. (MACIEL. In: ALMEIDA, NAVES, 2007, p. 66)

Existe um vínculo duplo dos músicos Canterbury com a contracultura, ou, para dizer de outro modo, uma adesão e recusa simultâneas, dependendo do aspecto em que se foca. No ponto de vista estético ou comportamental, é nítido que esses artistas estavam em desacordo com a ordem vigente, como bem narra Pye Hastings, guitarrista do Caravan:

Canterbury nos anos 60 era uma cidade do interior muito no molde 'Conservador/Cidade Catedral', lembra Hastings. "Na maioria das vezes, fomos tolerados pela geração mais velha, mas certos velhos eram muito anti-qualquer mudança no status quo, e saíam do seu caminho para que você soubesse disso. Foi memorável ver Hugh Hopper barrado de um pub local só por sua aparência. Foi destaque no jornal local e, claro, todos nós pensamos nele como um tipo de herói¹². (HASTINGS. In: SMITH, 2015, tradução livre do autor)

¹² No original: "Canterbury in the 60s was a country town very much in the 'Conservative/Cathedral City' mould (...). Mostly we were tolerated by the older generation but certain old fuddy duddies were very anti any change to the status quo and would go out of their way to let you know. Hugh Hopper was memorably

Além do episódio narrado acima, vale mencionar, por exemplo, o fato de que Soft Machine tocou nos protestos estudantis de Maio de 1968 em Paris (STUMPENHUSON-PAYNE, 2018, p. 14). Entretanto, como já abordado nesse artigo, existe uma veleidade popularesca que perpassa o interesse de alguns dos músicos da Canterbury Scene, o que implica, em algum nível, em certo alinhamento deles com gostos e tendências conservadoras da época. O mesmo Hugh Hopper que orgulhou seus amigos ao ser barrado pela própria aparência quando tentou entrar em um pub foi quem confessou que, na época em que tocou com Wilde Flowers, seus pais incentivaram que a banda ensaiasse em casa (STUMPENHUSON-PAYNE, 2018, p. 14). Dado que a maioria dos jovens da época se orgulhavam de se rebelarem contra os valores de seus pais, é no mínimo curioso que os pais de Hopper o incentivassem dessa maneira. Esse ensaio seria numa quinta-feira à noite, pouco antes de iniciar o programa *Top of the Pops*. O cuidado em não marcar os ensaios no horário de um dos mais populares programas de música da Inglaterra deve ser levado em consideração ao destacarmos as possíveis ambições comerciais dos jovens músicos por trás dos Wilde Flowers. Dito isso, porém, é importante lembrar que o Wilde Flowers foi uma espécie de grupo proto-Canterbury Scene, e as características estilísticas do movimento ainda não tinham desabrochado. De todo modo, é preciso considerar que, mesmo quando o movimento já se encontrava desenvolvido, Stumpenhuson-Payne defende que as letras de bandas como Caravan ou Soft Machine eram auto-reflexivas ou semiautobiográficas demais para articular alguma oposição aos valores estabelecidos. Do ponto de vista lírico, é como se, para eles, importasse mais destacar os valores da formação de classe média e da educação privilegiada que tiveram (STUMPENHUSON-PAYNE, 2018, p. 14).

Pode-se dizer que os Wilde Flowers (um grupo de R&B que existiu entre 1964 e 1967) foram uma espécie de “marco zero” da Canterbury Scene. Para Dave Stewart, ex-integrante de bandas como Egg, Hatfield And the North e National Health, a Canterbury Scene nasce a partir de duas bandas que realmente emergiram da cidade de Canterbury: Soft Machine e Caravan. Quase todos os integrantes da formação inicial dessas bandas vieram dos Wilde Flowers (STEWART. In: SMITH, 2015). Para Alan Stumpenhuson-

barred from a local pub just for the way he looked. It was featured in the local newspaper and of course we all thought of him as a bit of a hero for it".

Payne, uma característica que marcava os Wilde Flowers e que continuou em Caravan envolve a ambição comercial e o desejo de sucesso, ou seja, de não permanecerem apenas como uma banda semianônima do *underground* britânico (STUMPENHUSON-PAYNE, 2018, p.11). Esse flerte com uma proposta mais acessível, porém, não pode ser estendida para o resto da Canterbury Scene. Um possível consenso das características gerais de todo esse agrupamento de músicos elenca aspectos muito distantes do que se entende como um som comercial: afinidade pela experimentação, progressões de acordes distintas, alusões ao jazz e ao rock etc. (STUMPENHUSON-PAYNE, 2018, p. 97). Eu acrescentaria também o vínculo inequívoco e profundo com parâmetros da psicodelia e do rock progressivo.

Ainda que nosso trabalho se baseie mais em uma visão da Canterbury Scene enquanto movimento do que em uma análise estilística, nos parece importante trazer aqui algum exemplo mais pontual sobre o que representa o tal “Canterbury Sound”. Para Pye Hastings, a faixa “Nine Feet Underground” (extraída do disco *In The Land Of Grey And Pink*, de 1971, que foi escrita por Dave Sinclair), “provavelmente seria a única faixa que os fãs elegeriam como tendo todos os ingredientes representativos do que é chamado de Canterbury Sound”¹³ (HASTINGS. In: SMITH, 2015, tradução livre do autor). Trata-se da última faixa do disco mais vendido do Caravan – na verdade, esse tema de 22 minutos ocupava todo o Lado B do vinil, e suas seis inspiradas divisões se mostram impressionantemente orgânicas e bem executadas. As letras não trazem nada de intelectual ou de notável, mas se harmonizam de algum modo com a atmosfera contracultural do início da década de 1970, e contextualizam bem a relação da banda com sua época. Só pelos títulos das seções (“Dance of the Seven Paper Hankies” ou “Hold Grandad By the Nose”), notamos o humor pateta e nonsense típico da Canterbury Scene. Na parte instrumental, boa parte dos momentos são compostos de improvisações de Dave Sinclair no seu órgão Hammond. Apesar da sonoridade típica de uma banda de rock progressivo sinfônico (sobretudo nos trechos cantados por Richard na parte final da música), a ênfase nos improvisos em quase todo o tema é típica do jazz/fusion, e deixa claro o espaço intermediário ocupado pelos artistas da Canterbury Scene em sua fórmula sonora peculiar.

¹³ No original: “would most likely be the one track which would be chosen by the fans as having all the ingredients representative of what is called the Canterbury Sound”.

“Nine Feet Underground” talvez seja uma das obras primas que equilibram, de fato, o som Canterbury. Não é excessivamente hermética como muita coisa feita pelo Soft Machine, nem flertava tanto com o comercial como o próprio Caravan faria em alguns discos, e nem era tão “delirantemente” sofisticada como o som do Gong, por exemplo. Na verdade, ao observar essa canção como uma espécie de síntese do movimento, podemos também obter uma breve compreensão do quão vasto e plural é o som dessa cena. Como define Aymeric Leroy, a entidade chamada de Canterbury Scene talvez devesse ser definida como uma espécie de escola de pensamento, tal qual o Grupo Bloomsbury ou os pintores Pré-Rafaelitas (LEROY, 2016).

Ainda que o livro de Leroy, *L'école de Canterbury*, seja mencionado como o mais ambicioso trabalho de pesquisa sobre a Canterbury Scene, nem ele e nem nenhuma outra obra conhecida se detém em analisar o movimento do ponto de vista da estrutura musical. Porém, no campo metodológico mais sociológico e menos formalista em que eu e outros pesquisadores se circunscrevem, o que podemos destacar com certeza é que uma ampla rede de amizades e relacionamentos entrelaçam de fato o trabalho desses artistas. Seu raio de ação transcendeu a cena musical dos arredores de Canterbury, traçando um lastro que vai além até mesmo do próprio Reino Unido. Seu som deixou descendentes para muito além da Inglaterra (como a já citada banda americana Happy the Man), mas, mesmo em Canterbury, artistas contemporâneos como Syd Arthur ou Billy Bottle and Martine's tem uma influência confessa da Canterbury Scene, e até mesmo já tocaram com nomes como Dave Sinclair ou Hugh Hopper (SMITH, 2015). Outros artistas contemporâneos são associados com o estilo, como Homunculus Res e The Winstons na Itália, ou Guaranfoe, Schnauser e Kopp na Inglaterra, por exemplo. Tais menções à Canterbury Scene feitas tanto tempo depois do auge do movimento só mostram que esse recorte está longe de ser apenas um “rótulo artificial”, como disse de maneira bem pessimista o baixista Hugh Hopper.

No fim das contas, o que importa ao mapear e refletir sobre uma cena musical como essa tem menos a ver com a uniformidade das propostas estilísticas, e mais a ver com o fato de que, apesar de tantas propostas díspares e singulares, é possível encontrar elos comuns, seja em um aspecto estilístico mais geral, ou seja nas similaridades de seus pontos de partida e suas origens. A Canterbury Scene é geralmente tida como um mero

apêndice dentro da história do rock progressivo ou do rock psicodélico, mas representou um movimento musical influente e que merece ser mais conhecido.

Referências bibliográficas

- ALLEN, Jim. The Canterbury Scene: How A Bunch of Bookish Bohemians Became The Monty Pythons of Prog. In: *Discover Music*. Texto publicado em 04 de outubro de 2021. Disponível em: <<https://www.udiscovermusic.com/stories/canterbury-scene-prog/>>. Acessado em 13 de julho de 2022.
- BECKER, Howard. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- CHAUCER, Geoffrey. *Os Contos de Canterbury*. Editora 34, 2014.
- FRIEND, Musician's. The Early History of Fuzz Pedals. In: *Musician's Friend*. Texto publicado em 18 de junho de 2021. Disponível em: <<https://www.musiciansfriend.com/thehub/early-history-fuzz-pedals>>. Acessado em 13 de julho de 2022.
- GOMES, Gary. Memories of... Dedicated to Hugh but You Weren't Listening. In: *Perfect Sound Forever*. Texto publicado em agosto de 2009. Disponível em: <<http://www.furious.com/perfect/hughhopper.html>>. Acessado em 11 de julho de 2022.
- HADLEY, Marc. 'L'École de Canterbury' by Aymeric Leroy – a review by Marc Hadley. In: *Facelift: the Canterbury scene(zine) continued*. Matéria de 25 de março de 2018. Disponível em: <<https://canterburyscene.com/2018/03/25/lecole-de-canterbury-by-aymeric-leroy-a-review-by-marc-hadley/>>. Acessado em 11 de julho de 2022.
- HEATH, Dick. Canterbury Scene definition. In: *Prog Archives*. Texto publicado em 03 de agosto de 2009. Disponível em: <<http://www.progarchives.com/subgenre.asp?style=12>>. Acessado em 13 de julho de 2022.
- JESUZ, Viviane Azevedo de. *A cidade sobre o texto: um estudo acerca da sociedade urbana inglesa a partir da narrativa de Geoffrey Chaucer (segunda metade do século XIV)*. 2012. 188f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2012.
- LEROY, Aymeric. *Calyx – The Canterbury Website*. Disponível em: <<https://www.calyx-canterbury.fr/>>. Acessado em 11 de julho de 2022.
- LEROY, Aymeric. *L'école de Canterbury*. Marselha: Mot Et Le Reste, 2016.

- MACAN, Edward. *Rocking the Classics, English Progressive Rock and the Counterculture*. Nova York: Oxford University Press, 1997.
- MACIEL, Luiz Carlos. O tao da contracultura. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de. NAVES, Santuza Cambraia (org.). *"Por que não"?: rupturas e continuidades da contracultura*. 7Letras, 2007. pág. 66.
- SÁ, S. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: JANOTTI JR, Jeder. GOMES, Itania Maria Mota (orgs.). *Comunicação e Estudos Culturais*. Salvador: EDUFBA, 2011.
- SHERMAN, Jeff. Hooploops: An Interview with Hugh Hopper. In: *Eclectic Moonlight*. Entrevista publicada em 23 de fevereiro de 2006. Disponível em: <http://www.eclecticmoonlight.com/hooploops__interview_with_hugh.html>. Acessado em 13 de julho de 2022.
- SMITH, Sid. The Canterbury Scene: The Sound Of The Underground. In: *Prog (Louder)*. Matéria de 17 de abril de 2015. Disponível em: <<https://www.loudersound.com/features/the-canterbury-scene-the-sound-of-the-underground>>. Acessado em 11 de julho de 2022.
- STUMPENHUSON-PAYNE, Alan. *Popular Music in Canterbury Between 1965 and 1971 and Theories of Scene*. 2018. 254 f. Tese (Doutorado) – School of Music and Fine Art, University of Kent, Cambridge, 2018.

Recebido em 28/07/2022
Aceito em 15/11/2022

ⁱ **Rafael Senra Coelho** é Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amapá (PPGLET-UNIFAP). Professor de Literatura Brasileira no Departamento de Letras-Português da Universidade Federal do Amapá – Campus Santana (UNIFAP). Membro dos grupos de pesquisa NUPEL (CNPQ), Literatura e Mídia (CNPQ) e Cultura Pop (CNPQ). Diretor da coleção *Além da Letra* na Editora Hucitec. Autor de quadrinhos, músico, escritor. **E-mail:** rararafaels@yahoo.com.br

AL PATRIARCADO NI CABIDA: ORÍGENES DE LA ESCENA MUSICAL DE LA CUMBIA¹ FEMINISTA EN LA CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES DESDE EL AÑO 2000 AL 2022

[NOT PLACE FOR THE PATRIARCHY: ORIGINS OF THE FEMINIST CUMBIA'S MUSIC SCENE IN
CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES FROM 2000 TO 2022]

DANIELA NOVICKⁱ

<https://orcid.org/0000-0003-2020-1750>

Universidad Argentina de la Empresa/Universidad de Buenos Aires – Ciudad Autónoma de Buenos Aires, CABA, Argentina.

MALVINA SILBAⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0001-7907-3912>

Universidad Nacional de San Martín – Ciudad Autónoma de Buenos Aires, CABA, Argentina.

Resumen: En este artículo identificaremos una escena musical situada, especialmente, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, denominada “cumbia feminista”. Este acontecimiento que se comenzó a gestar a partir del año 2005, tuvo un gran despliegue desde el 2015 al 2020. En primer lugar, abordaremos cómo fue el proceso a través del cual la cumbia se volvió un género musical elegido por los movimientos feministas. Partimos del supuesto de que este fenómeno se pudo concretar por la masividad y multiplicidad de discursos que habilitó el momento histórico de la lucha feminista actual y por las múltiples apropiaciones de la cumbia que se dieron en el último período.

Palabras claves: feminismos; cumbia; Argentina

Abstract: In this article we will identify a musical scene called “feminist cumbia”, which is located in Ciudad Autónoma de Buenos Aires. This event has his roots since 2005 but it had a great impact from 2015 to 2020. In first place, we will analyze the process where cumbia became a musical genre chosen by feminist movements. We start from the assumption that this phenomenon could be concretized because of the massiveness and multiplicity of discourses that enabled the historical moment of the current feminist struggle and because of the multiple appropriations of cumbia that occurred lately.

Keywords: feminisms; cumbia; Argentina

¹ La cumbia es un género musical originario de Colombia que fue expandido por toda Latinoamérica. A partir de la década de los sesenta comenzó a producirse en Argentina y generó diferentes variantes estilísticas y regionales nacionales propias. La cumbia puede tener diferentes formaciones musicales porque sus variantes son muy diversas, pero puede ser identificada a través de su estructura rítmica que se manifiesta a través de un golpe común que repercute a través de los distintos estilos (FERNÁNDEZ L'HOESTE, 2011).

Introducción

*y ahora tomate el palo, ahora tomateló
y ahora tomate el palo, ahora tomateló
se nos mueren las pibas, legalicenló
al patriarcado ni cabida, mi vida
ahora decido yo*
Miss Bolivia (11 de junio del 2018). *Twitter*.

En Argentina, a partir del 2015, año bisagra por la primera manifestación feminista masiva convocada bajo la consigna “Ni una Menos”², se evidenciaron otras voces y corrientes feministas amplias y plurales, con flexibilidad y apertura a las diferentes posiciones. Con una fuerte presencia en los medios de comunicación masivos, comenzaron a visibilizarse en la cultura de masas ideas de estas luchas de larga data. A partir de este proceso, demandas, discusiones y discursos que estaban asociados al feminismo atravesaron diferentes campos sociales, entre ellos, la música popular.

En septiembre del 2016, un artículo del suplemento feminista argentino *LAS 12 de Página 12* titulado “Corazón Valiente” advirtió sobre la conformación de una “nueva escuela de cumbia” que pregonaba “guiones empoderantes, críticos y dirigidos directamente a los problemas de género que proponen nuevas líneas discursivas, resistentes y resilientes” (SELICKI ACEVEDO, 2016). De esta manera, esta “nueva escuela de cumbia”, destacada por un suplemento que recupera debates y temáticas de las agendas de los movimientos feministas contemporáneos, daba por hecho que existía una “vieja escuela de cumbia”.

En este artículo contextualizaremos sobre esta “nueva escuela de cumbia” vinculada a los movimientos feministas que denominamos “cumbia feminista”. Es relevante mencionar que este trabajo es parte de una investigación mayor que tuvo como pregunta general de investigación: ¿Cómo fue el proceso de apropiación de la cumbia por

² La marcha “Ni Una Menos” es convocada por el colectivo homónimo que surge como acción y repudio frente al femicidio de Chiara Páez, una joven embarazada.

parte de mujeres que producen un tipo de música que es revalorizado por la agenda feminista? (NOVICK, 2020).

Particularmente, aquí abordaremos de qué modo, en Argentina, la cumbia se volvió un género musical elegido por los movimientos feministas. Partimos del supuesto de que este fenómeno se pudo concretar por dos acontecimientos. En primer lugar, por la masividad y multiplicidad de discursos que habilitó el momento histórico de la lucha feminista actual y, en segundo lugar, por las múltiples apropiaciones de la cumbia que se dieron en el último período. Por eso, recuperaremos parte de la historia de las luchas de los colectivos feministas a fin de dar cuenta de las distintas demandas y reivindicaciones que tuvieron en Argentina. Con el objetivo de pensar los modos locales en los que se desplegaron los cuestionamientos y demandas en el contexto nacional hasta llegar al año 2015 con la primera marcha de *Ni una Menos*, acontecimiento en el que ubicamos la masificación y pluralización de los discursos feministas. Luego, presentaremos un breve recorrido del género musical, especialmente centrándonos en los distintos procesos de apropiación hasta llegar a la escena cumbiera feminista.

Cabe destacar que entendemos a la cumbia como género musical tanto como un horizonte de expectativas (BAJTÍN, 1982), es decir, un tipo semiótico, “unidades culturales que consisten en tipos de eventos musicales, regulados por códigos (...) [que] se definen dentro de comunidades, en una incesante negociación” (FABBRI, 2006, p. 12). Por otra parte, también compartimos con Guerrero (2012) que “la adjudicación de un género a una música no estaría determinada únicamente por las cualidades intrínsecas del lenguaje musical sino también por los usos que se hace de ella” (p. 19).

Sin embargo, pensar en clave de género musical, aunque nos orienta, no termina de abarcar el fenómeno. En este sentido, nos es útil el concepto de *escena musical* para caracterizar nuestro objeto de estudio en sus diferentes elementos, musicales y extramusicales dado que permite delimitar una situación en la que diversos géneros musicales coexisten (STRAW, 1991).

Tal como reconstruyen Pedro *et al.* (2018), Straw es considerado el primer autor en tratar el concepto de escena musical desde una perspectiva académica en los años 90, entendiéndolo como una comunidad significativa en la que grupos sociales se unen alrededor de un género o subgénero musical. Específicamente como: “ese espacio cultural en el que diversas prácticas musicales coexisten, interactuando las unas con las otras en

una variedad de procesos de diferenciación, según trayectorias variantes de cambio y fertilización cruzada” (STRAW, 1991, p. 373 citado en PEDRO *ET AL.*, 2018, p. 67). Asimismo, como adiciona Straw (2006) es un término que permite pensar en fenómenos flexibles y dinámicos en contraposición a ciertos esencialismos. Sin embargo, frente a la categorización que propone Straw (1991) en separar escenas locales, translocales y virtuales, compartimos con Pedro *et al.* (2018) que “los procesos locales, translocales y virtuales conviven, se solapan y se entremezclan en una misma localidad, contribuyendo a la reproducción de una escena musical en distintas formas” (p. 69). También Bennett y Peterson (2004) fueron pioneros en el desarrollo del concepto y lo definieron como una categoría para entender de un modo más dinámico contextos en los cuales productores, músicos y *fans* compartían colectivamente sus gustos musicales comunes.

Considerando las limitaciones de la utilización rigurosa de su aplicación (TROTTA, 2013), entendemos a las escenas musicales como “contextos espacio-temporales glocales³ de experiencias musicales, construidos colectiva y cotidianamente por diversos participantes con roles y grados de implicación diversos (músicos, aficionados, propietarios de clubs, empresarios, promotores, periodistas, fotógrafos, etc.)” (PEDRO *ET AL.*, 2018, p. 28). Continuando con la propuesta de Pedro *et al.* (2018), es fundamental la relación e interacción básica y necesaria entre músicos-lugares-públicos, esto implica una perspectiva específica a la hora de abordar el estudio de las prácticas musicales que se centra en el análisis de contextos marcados por relaciones de pertenencia, que a pesar de ser más difusas y variables conforman un lugar de encuentro y participación (p. 73).

Por otra parte, es preciso aclarar que esta escena musical se crea sobre la base de lo que ha sido conocido como “nueva cumbia”/ “cumbia emergente”, una variante que abandona la periferia popular y se constituye en el centro urbano como una cumbia para las clases medias urbanas (AGOSTEGUIS, 2015). Esto sucede en un contexto más amplio denominado por Alabarces (2011) como *plebeyización cultural* que es definido como “el proceso por el cual bienes, prácticas, costumbres y objetos tradicionalmente marcados por su pertenencia, origen o uso por parte de las clases populares, pasan a ser apropiados

³ Tal como Pedro *et al.* aclaran, glocal dado que tanto lo global y lo local son dimensiones que se entrelazan en las escenas musicales contemporáneas

(a veces literalmente expropiados), compartidos y usados por las clases medias y altas” (p. 119).

En este sentido, siguiendo a Sautú (2011) concebimos a la estructura social a partir de una distribución desigual de recursos sociales, materiales y simbólicos en donde “las clases sociales se corporizan en normas que legitiman la apropiación de recursos materiales y simbólicos, en usos y costumbres, y en valores que confieren poder de disposición y goce de estos recursos” (p. 42). Así, entendemos a las clases medias – sector social en el que se ubican las músicas que vamos a analizar- de un modo heterogéneo en cuanto a su situación económica y, más precisamente, como una identidad específica que otorga un sentido de unidad «entre medio» de una clase alta y una baja (ADAMOVSKY, 2013).

Por último, observamos que esta escena musical conformada por bandas de mujeres músicas e identidades genéricas disidentes⁴ cuentan entre su repertorio con canciones de cumbia con un anclaje en discursos feministas. En este sentido, retomamos la noción de discurso como “un conjunto múltiple de prácticas significantes inscriptas en materialidades diversas (no exclusivamente lingüísticas)” (RICHARD, 2002, p. 76).

A partir de estos lineamientos, configuramos una escena musical que denominaremos *cumbia feminista*, la cual será entendida como una producción de cumbia asociada a discursos y políticas de género y sexualidad dado que performan y encarnan las demandas, agendas, *slogans*, banderas y luchas de los movimientos feministas, a los que entendemos de modo múltiple y plural. Sin embargo, es importante mencionar que “cumbia feminista” es una categoría que circula socialmente en redes sociales y medios periodísticos⁵ que aquí retomaremos de modo analítico para entender un movimiento musical que es heterogéneo y que no necesariamente se autodenomina de ese modo.

Los movimientos feministas en Argentina: de las sufragistas al *Ni una Menos*

⁴ Es decir, personas que consideran que el binomio de mujer y hombre no abarca las identidades genéricas posibles.

⁵ Por ejemplo, Tita Print se define en Instagram como “cumbiera feminista”, en Youtube se pueden encontrar listas de reproducción de música bajo esa categoría o es utilizado para denominar lo que hacen bandas, por ejemplo, a Rebelión en la Zanja se la etiquetó como “cumbia feminista, disidente y antiyuta [anti policía]” (MÁRSICO, 2019).

Los movimientos feministas argentinos están teniendo una fuerte presencia dentro de las luchas contemporáneas internacionales actuales- período que podríamos denominar Cuarta Ola⁶ internacional- siendo pioneros especialmente en Sudamérica en la lucha por la legalización del aborto y las denuncias por femicidios. Este momento histórico de los movimientos está caracterizado por su carácter plural y un fuerte componente popular e interseccional que ha sabido articular distintos tipos de luchas planteándose el objetivo histórico de terminar con el sistema patriarcal.

La agenda feminista contemporánea es diversa. Por un lado, incluye demandas históricas como el derecho a la soberanía de los cuerpos, el fin de la violencia, el abuso sexual y las desigualdades materiales. Por otro lado, ha incorporado nuevas demandas como la perspectiva de género en tanto eje transversal que cruza todos los campos y la modificación del lenguaje. En definitiva, el horizonte es poder estallar todas las estructuras del patriarcado.

Es particularmente observable que demandas que estaban presentes hace años en las agendas y movimientos feministas hicieron eco en la sociedad y se articularon con el poder de los medios de comunicación y las redes sociales para multiplicar estas reivindicaciones como nunca.

En Latinoamérica, especialmente, los movimientos feministas están multiplicándose de modo transversal. En un contexto de políticas neoliberales crecientes, sostenidas sobre los pilares de la dominación de la explotación económica, las condiciones materiales de existencia deben necesariamente pensarse atravesadas por su clivaje de género, pero también en su cruce con la clase, la raza, lo etario, el territorio, etc., permitiendo complejizar ciertos aspectos de las agendas feministas que hoy incluyen la feminización de la pobreza y reclamos de paridad laboral en contextos políticos y económicos específicos. Por este motivo, para poder situar y contextualizar cómo han sido apropiadas y construidas las demandas y reivindicaciones en la agenda feminista local, vamos a reconstruir algunos acontecimientos de la historia de la lucha de mujeres y de movimientos feministas argentinos, de acuerdo con algunas de las principales investigadoras de historia del feminismo en Argentina tales como Dora Barrancos (2018), Susana Gamba y Aída Maldonado Zapletal (2018) o Mayra Leciñana Blanchard (2006).

⁶ Si bien no hay consenso total sobre pensar los diferentes momentos de esta cronología como “olas”, tomaremos el término por estar lo suficiente instalado en la bibliografía utilizada para poder determinar diferentes períodos en la historia de los movimientos feministas.

Tal como plantea Barrancos (2014), podemos señalar que a fines del siglo XIX e inicios del XX en el proceso de construcción de una Argentina “moderna”, con las corrientes migratorias que trajeron ideas anarquistas, socialistas y comunistas, también llegaron las primeras expresiones denominadas feministas. El periódico comunista-anarquista *La Voz de la Mujer* fue la primera publicación feminista que se manifestó contra la subordinación de mujeres y convocó a movilizarse contra todas las instituciones opresivas como la religión, promoviendo la educación, la anticoncepción y el amor libre (GAMBA & MALDONADO ZAPLETAL, 2018). A su vez, frente a un Código Civil que sancionaba la inferioridad jurídica de las mujeres, desde el ala femenina de los grupos socialistas y las “librepensadoras”, se cuestionó la inferioridad civil y se exigió el acceso al sufragio y a la educación. Luego de terminada la Primera Guerra Mundial, las feministas incrementaron las demandas por el sufragio, reclamando su universalidad e igualdad de condiciones con los varones. En 1919 se fundó el Partido Nacional Feminista que contó con un Comité Pro-Derecho del Sufragio Femenino integrado por Alicia Moreau de Justo, reconocida médica y política argentina, entre otras. Finalmente, este derecho fue adquirido en 1947, durante el primer gobierno peronista, con la Ley Nacional 13.010⁷ con Eva Perón como integrante del poder político y con una gran influencia en la movilización de las mujeres.

En 1970 surgió la Unión Feminista Argentina (UFA) conformada por Leonor Calvera, Gabrielle Christeller, María Luisa Bemberg, entre otras, que funcionaba mediante grupos en los que se cuestionaban los mandatos impuestos y se discutían temáticas propias de la Segunda Ola del feminismo tales como aborto, sexualidad y roles de género.

Durante la última dictadura argentina, un grupo de mujeres, sin denominarse feminista, protagonizó una de las luchas más emblemáticas de la historia. En 1977, en un contexto de muertes, torturas, desapariciones y apropiaciones de bebés, estas madres y abuelas tomaron el espacio público reclamando por la aparición con vida de sus hijos/as y nietos/as, marcando para siempre la historia de la lucha por los Derechos Humanos y las luchas del movimiento de mujeres. Actualmente, muchas de las integrantes de las organizaciones de Madres de Plaza de Mayo y Abuelas de Plaza de Mayo se identifican

⁷ Congreso de la República Argentina. (1947, 9 de septiembre). Ley 13.010. *Ley de Voto Femenino*. Argentina.gob.ar. <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-13010-47353/texto>

como feministas y han participado de luchas políticas como en la discusión de 2018 por la de la Ley de la Interrupción Voluntaria del Embarazo.

Con la recuperación de la democracia, surgieron nuevos movimientos feministas influenciados por los aportes de la Segunda y Tercera Ola en Europa y Estados Unidos con una nueva agenda que incluía dos tópicos centrales: violencia doméstica y reconocimiento político para obtener cargos partidarios y representación parlamentaria.

En 1985, luego de participar en la clausura de la Década de la Mujer en Kenia, África, un grupo de mujeres argentinas decidió generar un espacio de debate y encuentro femenino para tratar las problemáticas específicas de las mujeres en nuestro país. Es así como, en 1986, surgió el Encuentro Nacional de Mujeres (ENM) en el Teatro San Martín⁸ en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires al que asistieron mil mujeres. Desde entonces, se repite anualmente en distintas ciudades de la Argentina.

A partir de los debates dados en el XVIII ENM realizado en Rosario en el año 2003 y en el XIX ENM desarrollado en Mendoza en el 2004; el 28 de mayo de 2005 en el Día de Internacional de Acción por la Salud de las Mujeres, distintas activistas agrupadas desde grupos feministas y del movimiento de mujeres como Nina Brugo Marcó, Martha Rosenberg y Nelly “Pila” Minyersky, entre otras, decidieron constituirse como colectivo en la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Seguro, Legal y Gratuito⁹. Teniendo como antecedente el pañuelo/pañal blanco que utilizan las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo para identificarse, las mujeres de la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Seguro, Legal y Gratuito utilizaron un pañuelo verde triangular con una cinta diagonal blanca que lleva la consigna: “Educación sexual para decidir, anticonceptivos para no abortar, aborto legal, seguro y gratuito para no morir”. Es bajo esta premisa que se elaboró el primer Proyecto de Interrupción Voluntaria del Embarazo, presentado en el año 2007, hecho sobre el que profundizaremos más adelante.

En el 2015, con una importancia fundamental en las luchas feministas recientes, se constituyó el colectivo *Ni una Menos*. En mayo de ese año ya eran varios los femicidios que al mediatizarse y hacerse públicos habían despertado la indignación de la sociedad, pero fue el 11 de mayo de 2015, el día que encuentran el cuerpo asesinado de Chiara Páez,

⁸ Tal como describe Liska (2018) fue uno de los centros de actividad artística más importantes de la ciudad para esa época.

⁹ *Campaña Nacional por el Derecho al Aborto legal, Seguro y Gratuito* <<http://www.abortolegal.com.ar/about>>

una joven embarazada de 14 años, que algo distinto ocurrió. Ese día, la periodista Marcela Ojeda publicó en su Twitter: “Basta. Mujeres, periodistas, artistas, nos tenemos que unir. Nos están matando. ¿No vamos a hacer nada?” (AGUIRRE, 2016). En un rápido intercambio en las redes sociales, entre periodistas y artistas, se comenzó a gestar la idea de armar una gran manifestación (RUSSO, 2015). En una conversación privada se definió el hashtag¹⁰ #NiUnaMenos para viralizarlo en redes sociales, inspirado en una maratón de lecturas en contra de los femicidios en la que habían participado algunas de las mujeres nucleadas. En ese encuentro se leyó un poema escrito en 1995 por la poeta mexicana Susana Chávez que narra sobre los femicidios en Ciudad Juárez demandando: “Ni una muerta más”. Así fue como el 3 de junio del 2015 sucedió la primera marcha feminista multitudinaria de la historia argentina, en la que “es posible leer parte de los reclamos y apuestas políticas de los feminismos” (ELIZALDE, 2018, p. 23).

Después de esa gran manifestación, los Encuentros Nacionales de Mujeres que se venían realizando una vez por año duplicaron la cantidad de asistentes en 2015 y 2016. Hoy en día, *Ni una Menos* es un movimiento social y un colectivo feminista y cuyo grito #NiUnaMenos traspasó las fronteras de Argentina. España, Italia, México, Brasil y Perú, son algunos de los países que se sumaron a la iniciativa.

Una de las particularidades que han promovido muchos de estos movimientos es la de autoperibirse como sujetos deseantes y haber hecho del goce una bandera y del deseo un motor. “Nos mueve el deseo” puede leerse en carteles de las marchas de los movimientos feministas. Por un lado, se asume el deseo como motor de la acción y núcleo de la autonomía feminista: el deseo de los cuerpos a buscar su propio goce, el deseo de estar vivas y con otras frente a la violencia machista, el deseo de tener cuerpos que no tengan que encajar en moldes y medidas, el deseo de los amores no estandarizados (PEKER, 2018). Pero también, el deseo, tal como propone Judith Butler, desde su dimensión productiva y no como la búsqueda de una carencia, configurado en el proceso por el cual el sujeto adquiere una dimensión de agencia productora (BUTLER, 1997, citado en CASALE, 2006).

¹⁰ Es una “etiqueta” precedida por el símbolo numeral usada en determinadas plataformas web de internet para clasificar o agrupar los mensajes según su tema o contenido.

Por otro lado, la lucha por la sanción de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo¹¹ impulsada por la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto legal, Seguro y Gratuito fue una de las cuestiones principales en la agenda de los movimientos feministas argentinos contemporáneos. La masividad y profundidad que generó la discusión por la interrupción voluntaria del embarazo superó el debate legislativo. La discusión en torno a la ley no sólo habilitó un importante número de debates en la sociedad civil, sino que consolidó a los movimientos feministas masificados a partir del *Ni una Menos*.

A su vez, el pañuelo verde de la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Seguro, Legal y Gratuito se tornó emblema, símbolo e ícono de las luchas feministas. Especialmente fueron las jóvenes las que impulsaron su utilización, no sólo en las marchas por el aborto legal sino cotidianamente, como estandarte de la lucha de las mujeres.

Uno de los campos en los que los movimientos feministas han logrado ganar terreno es el de los medios de comunicación masiva. En “Intrusos” de *América TV*, programa de *chimentos*¹² fue que se planteó por primera vez en un medio masivo de comunicación la necesidad de discutir la interrupción voluntaria del embarazo (BORDA & SPATARO, 2018).

La causa del aborto unificó la lucha por el reconocimiento de las personas gestantes como sujetos de derecho capaces de decidir y tener autonomía sobre sus propios cuerpos, pero también fue concebida como un asunto de salud pública y justicia social debido a las desigualdades en el acceso a abortos clandestinos que provocan las diferencias socioeconómicas. Este aspecto unió a los distintos movimientos feministas e interpeló a otros sectores de la sociedad que no participaban de espacios militantes. Tal es el caso de las músicas que crearon más de 32 agrupaciones de mujeres músicas distribuidas en las 24 provincias del país. De hecho, es a partir de la organización de mujeres músicas que

¹¹ Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito (2019, 20 de marzo) *Proyecto de Ley Interrupción Voluntaria del Embarazo*. <<http://www.abortolegal.com.ar/proyecto-de-ley-presentado-por-la-campana/>>

¹² Este tipo de programa se define como “un formato televisivo en el que la crítica del espectáculo cede casi por completo el terreno a la intimidad de sus personalidades” (JUSTO VON LURZER, 2017, p.28) y “dedican sus horas al aire a tratar temas vinculados, en su mayoría, con la vida privada de diversas figuras, permanentes o fugaces, de la televisión y el espectáculo local (ALVARADO, 2014, p. 28)”.

se pudo producir un proyecto de ley para establecer un cupo mínimo de presencia de mujeres y bandas mixtas en festivales musicales (LISKA, 2019).

En la escena musical, el vínculo de las músicas con el movimiento de mujeres ha posibilitado distintas expresiones culturales, facilitado la puesta en escena de amores y sexualidades disidentes y una diversificación de retóricas “que incluyen formas de lo erótico por fuera del imaginario romántico tradicional, la tematización de la violencia hacia las mujeres en sus múltiples manifestaciones y nuevas significaciones de lo sensible y lo espiritual” (LISKA ET AL., 2018, p. 115). La cumbia no fue ajena a este proceso.

De la cumbia colombiana a la cumbia feminista

La cumbia puede definirse como una “forma musical y baile hispanoamericano de ascendencia colombiana (FLORES, 2000, p. 310) que surgió ligada a las culturas afrocaribeñas de la costa norte de Colombia (FERNÁNDEZ L´HOESTE, 2011). Pero recién en la década del sesenta, de la mano de los *Wawancó* y el *Cuarteto Imperial*, comenzó a ser conocida en la Argentina y se expandió debido a las mediaciones de las industrias culturales, dentro del campo de la música popular asociada al baile y la diversión (PUJOL, 1999; SILBA & SPATARO, 2008; SILBA, 2011a).

En este primer momento, a pesar de que las versiones más extendidas ubican a la cumbia vinculada directamente con las clases populares (PUJOL, 1999), encontramos apropiaciones de la cumbia por las clases medias (AGOSTEGUIS, 2015). Luego, en los años 70, el origen de sus músicos y sus públicos comenzaron a popularizarse, y los sectores medios abandonaron estas prácticas.

En la década de los 90, durante el menemismo, la cumbia dio un nuevo giro que tuvo a Ricky Maravilla como una de sus figuras centrales (AGOSTEGUIS, 2015). En este período histórico se dio una nueva apropiación de la cumbia por parte de los sectores medios y altos como parte del fenómeno de *plebeyización* (ALABARCES, 2001, ALABARCES & SILBA, 2014) que definimos en la introducción. Para fines de esta década, en el contexto de una fuerte crisis económica y social, de modo “pirata” Pablo Lescano grabó el primer CD de *Flor de Piedra*. De este modo, surgió una de las variantes de la cumbia más polémica: la cumbia villera. Cabe destacar que el adjetivo “villero”, aunque impuesto como estrategia comercial por parte de la industria, fue recuperado

como marca diferencial dentro de este género (MARTÍN, 2011). Así, la cumbia villera fue parte de “la construcción de la experiencia de un grupo que vive una transición social específica (la de la salida de una sociedad integrada en base al pleno empleo, al valor de la educación y a la posibilidad de la movilidad social)” (SEMÁN & VILA, 2011a, p. 36).

Un tiempo después, Pablo Lescano creó el grupo Damas Gratis, que actualmente sigue siendo reconocido como uno de los máximos referentes de la cumbia villera. A su vez, otros grupos aparecieron en esta época como *Yerba Brava*, *Los Pibes Chorros*, *Supermerk2*, *Mala Fama*, *Meta Guacha*, *La Base Musical*, *Los Gedientos del Rock*, *Altos Cumbieros*, *La Liga*, *Guachín*, *Piola Vago*, *Una de Kal*, por mencionar solo algunos.

Una de las características que llamaron particularmente la atención fueron sus líricas, que refieren a temáticas tales como enfrentamientos con la policía, consumo de drogas y alcohol; y situaciones sexualmente explícitas, donde se “representaba a las mujeres construyendo una sinécdoque en la que éstas eran reducidas a distintas partes de su cuerpo, en general aquellas asociadas a diferentes tipos de relaciones sexuales” (SILBA, 2011a, p. 282). Por otra parte, la masculinidad estuvo representada a partir de situaciones de ocio, el consumo y actividades delictivas (MARTÍN 2011), situaciones que, a su vez, ponen a prueba *el aguante*, es decir, la resistencia corporal, la violencia y la virilidad a partir de saberes kinésicos y habilidades de tolerancia al dolor (ALABARCES & GARRIGA ZUCAL, 2007). En el ámbito de la cumbia villera, *el aguante* se suele poner a prueba concretamente en las peleas en los bailes y en la resistencia frente al consumo de drogas y alcohol: “aguantar, ir al frente y no pasar por cobarde o flojito son valores fuertemente atados a la idea de una masculinidad desbordante y hegemónica entre jóvenes de sectores populares urbanos” (SILBA, 2011b, p. 21).

Sin embargo, en el contexto de una crisis socioeconómica, en la cual el orden social se estaba desmoronando, como plantea Silba (2011a), que grupos de jóvenes pertenecientes a las clases populares y medias estuvieran apropiándose de una música que expresaba el estado de descontento social fue percibido por los sectores dominantes como una amenaza. Particularmente, el problema fue que las bandas de cumbia villera en términos de preferencias musicales habían dejado de pertenecer exclusivamente a determinados grupos sociales, acaparando el interés del público perteneciente a diversos estratos socioeconómicos.

Paradójicamente, esto se dio a la par del proceso en el que la cumbia comenzó a ingresar en otros terrenos más legitimados. Por ejemplo, *Damas Gratis* fue parte de la película “El Bonaerense” de Pablo Trapero, estrenada en 2002, y *Pibes Chorros* en la miniserie televisiva “Tumberos”, también estrenada en el año 2002 y dirigida por Adrián Caetano.

De esta manera, y sumado a que la industria musical cumbiera, necesitaba de la constante renovación, se dio un regreso a la cumbia romántica, variante que nunca se había dejado de escuchar y cuyo éxito comercial ya estaba probado. A su vez, como observó Silba (2008) en el trabajo de campo que realizó en bailes de cumbia del Conurbano Bonaerense, dentro del público femenino comenzó a darse un cierto rechazo y agotamiento hacia la manera en que las letras retrataban a las mujeres, así como las relaciones propuestas entre los géneros en dichas representaciones (SILBA & SPATARO, 2008).

Por esto, a partir del 2005, la cumbia comenzó un nuevo proceso de *romantización* (SILBA, 2008) en el que se retomaron los tópicos de la cumbia romántica o tradicional como el amor, el dinero, los celos, la alegría y el baile (ELBAUM, 1994) y se pusieron en segundo plano, aunque no desaparecieron, las temáticas clásicas asociadas a la pobreza, la violencia, el sexo y el consumo de drogas y alcohol que habían caracterizado a la cumbia villera. Así fue como los repertorios de las bandas combinaron en sus líricas temáticas que habían caracterizado al subgénero villero con canciones románticas, especialmente *covers*¹³ de temas ya consagrados previamente. Por lo tanto, muchas bandas de cumbia villera abandonaron los tópicos que las habían distinguido y caracterizado en sus orígenes, aquellos que generaban discordia, y en vez de buscar la confrontación, retomaron líricas que nuevamente tematizaban la sensibilidad, los desengaños amorosos y los sentimientos no correspondidos.

Como consecuencia de intervenciones estatales y comerciales, antiguas bandas comenzaron a modificar radicalmente sus repertorios y las nuevas bandas de cumbia villera que fueron surgiendo al interior del circuito se adaptaron a este nuevo estilo villero romantizado, aunque siguieron perdurando algunas bandas como *Damas Gratis*, *Pibes Chorros*, *Mala Fama*, entre otras, que mantuvieron el estilo de los inicios y que

¹³ Nuevas versiones o interpretaciones de una canción previamente grabada por otra banda o artista.

convivieron con las bandas romantizadas y las bandas de cumbia romántica y/o tradicional.

Durante la década del 2000, comenzó un nuevo momento de la historia del género musical, en el que surgió la “nueva cumbia” o “cumbia emergente” (AGOSTEGUIS, 2015). Esto fue producto de la apropiación que hicieron del género sectores de clases medias y altas de un modo diferenciado, quitándole su carácter disruptivo, es decir, *blanqueándolo* (ALABARCES & SILBA, 2014). En este proceso se observaron dos tendencias: por un lado, la de aquellas bandas que solo conservaron el patrón rítmico y reversionaron temas de otros géneros como *Agapornis* y otro grupo de bandas que retoman clásicos de la cumbia colombiana como *La Delio Váldez*, *Sonora Marta La Reina* o *Cumbia Club La Maribel*. Este último grupo de bandas se ubica en lo que se podría llamar una *cumbia políticamente correcta*:

Inmune a toda estigmatización popular, pero adecentada, estilizada “seleccionada y curada” de todo aquello más vinculado a su costado plebeyo, incómodo y en parte impugnador. Se la cambia de territorio (de la periferia popular al centro urbano y letrado) y sobre todo de públicos (de las tradicionales clases populares a las clases medias urbanas, que pueden así bailar sin prejuicios a la vista). (ALABARCES & SILBA, 2014, p. 70)

En este contexto, comenzaron a surgir también bandas que, al igual que la cumbia tradicional, no tienen como eje el conflicto de clase y los tópicos más confrontativos que las caracterizaban. Sin embargo, ponen en escena, por primera vez en este género musical, otros tópicos igualmente confrontativos relacionados a la diversidad sexual y los roles de género, teniendo en cuenta los discursos sexistas y heteronormativos que predominan, en general, en el campo cultural cumbiero.

Como señala Pujol (2006), la cumbia tiene la posibilidad de ser tan ubicua que es un poco de todos y un poco de nadie:

Es la fiesta de los postergados, de aquellos que pueblan el ancho mundo de la exclusión social y sus inquietantes bordes. En ese sentido, es la música de la reparación simbólica: la vida podrá ser un infierno, pero al menos nos queda el baile y sus fantasías de destinos más llevaderos, más despreocupados. (PUJOL, 2006, p. 53)

Asimismo, la música tiene sentidos, aunque no intrínsecos, que se encuentran “ligados a las articulaciones en las cuales ha participado en el pasado” (VILA, 1996, p.

16) que, aunque no funcionen como “camisas de fuerza” que imposibiliten nuevas reconfiguraciones de sentido, sí actúan limitando a las futuras posibles articulaciones.

Los sentidos sociales de alegría, baile, disfrute con los que había estado asociada la cumbia, interpelan a esta marea feminista que tiene entre sus reivindicaciones el derecho al goce. Una música que ni resiste ni es subordinada, pero da espacio para el placer y el disfrute a estos feminismos que luchan por el deseo. Estos sentidos se van a encontrar en la cumbia feminista construyéndose en y a partir de usos de las experiencias musicales donde lo corporal adquiere un carácter central, dando lugar a nuevas significaciones acerca de géneros y sexualidades (LISKA, 2018).

La cumbia feminista: sus inicios

Dado que ya no podemos pensar en un sujeto feminista homogéneo y coherente como único horizonte político, se abrieron nuevos espacios que dan lugar a nuevas reivindicaciones, y modos de percibir el mundo. Al haber estallado el sujeto del feminismo unificado y homogéneo, también estalló el *feministómetro* (SPATARO, 2018) y así se rompieron supuestos modelos de cómo debe ser el feminismo, qué implica ser feminista y cómo debe darse esta lucha. Los movimientos feministas actuales no encajan con un modelo único de intervención política (SPATARO, 2018) y esto también se traduce en una mayor flexibilidad y apertura hacia la diversidad de estéticas y propuestas musicales.

Esta nueva escuela de cumbia que es catalogada o autodefinida como feminista, disidente y/o antipatriarcal, es identificada con músicas y bandas¹⁴ argentinas tales como *Sudor Marika*, *Chocolate Remix*, *Tita Print*, *Dúo Microcentro*, *Miss Bolivia*, *Kumbia Queers*, *Rebelión en la zanja*, *Cachitas Now*, *BIFE* y la guatemalteca *Rebeca Lane*, entre otras. Muchas de ellas iniciaron a principios de los 2000, pero se multiplicaron y/o alcanzaron un verdadero reconocimiento luego del 2015, cuando los espacios, debates y eventos feministas comenzaron a multiplicarse a partir de la aparición de feminismos más masivos y plurales

¹⁴ Estas bandas no se dedican exclusivamente a la cumbia, sino que tienen canciones de este género dentro de su repertorio.

Estas bandas conviven en espacios físicos y virtuales con otros tipos de cumbia. A modo de ejemplo, podemos observar la lista “cumbia antimachos” de *Tita Print* en Spotify¹⁵ en la que se puede oír tanto la “Cumbia Feminazi” de la mexicana Renee Goust; “Vivas y Furiosas” de *Sudor Marika* y “Ni una menos” de *Chocolate Remix*, tanto como canciones de otras variantes de cumbia argentina más tradiciones como “Una cerveza” de *Ráfaga* y “Nunca me Faltes” de Antonio Ríos.

A grandes rasgos, podemos afirmar que, en un contexto de expansión de los discursos feministas, tal como plantea Liska (2018), existe una mayor percepción de las problemáticas y temáticas de género que han atravesado las prácticas musicales. Por un lado, esta coyuntura incentiva la promoción de artistas femeninas y modifica regímenes de legitimidad en los cuales recurrentemente han estado relegadas y por el otro, en forma retrospectiva, resignifica narrativas sobre representaciones de las mujeres, en relación con los clivajes de género y sexualidades en la historia musical. Estos procesos sucedieron en este momento histórico tanto en la cumbia (NOVICK, 2022a) como en otros géneros musicales populares como el tango (LISKA, 2021, VENEGAS & WINOKUR, 2022) o el rock (BLAZQUEZ, 2018).

Reflexiones finales

Para entender la conformación de la escena musical de la cumbia feminista recuperamos el proceso histórico en el que confluyen los movimientos feministas y la cumbia, en Argentina y con foco en la ciudad de Buenos Aires y gran Buenos Aires. En este sentido, la categoría de *escena musical* es valiosa porque permite pensar en fenómenos flexibles y dinámicos como los son los que constituyen este acontecimiento. Como profundizamos en Novick (2020), con el análisis de algunas de las músicas que conforman esta escena llegamos a la conclusión de que no es posible delimitarlas dentro del género musical cumbiero porque sus producciones musicales exceden el género, del modo en el que este es tradicionalmente entendido. Por este motivo, tomamos la noción de *escena musical* que incorpora negociaciones entre artistas, públicos, productores, gestores, y se actualiza constantemente. Sin embargo, observábamos en las prácticas

¹⁵ Plataforma digital de reproducción de música.

musicales que existía una experiencia compartida entre músicos-lugares-públicos que vinculaba a la cumbia y a los movimientos feministas mediante relaciones de pertenencia.

Por eso, inicialmente, hicimos un breve recorrido sobre cómo fueron cambiando los debates, las categorías y las lecturas de lo social dentro movimiento feminista argentino. De esta manera, observamos cómo las mujeres ilustradas de la época hicieron eco de demandas internacionales, las reapropiaron y se organizaron para cuestionar el estado de situación en el que se encontraban, llevando el derecho al sufragio y la representación política como una de las demandas de la agenda local. Luego de un recorrido por distintos hitos llegamos hasta lo que consideramos un momento bisagra en la historia del feminismo local: el año 2015. En este sentido, los movimientos feministas que ya venían en una línea de pluralización se masifican y atraviesan diferentes campos, uno de ellos es el musical. De esta manera, la acumulación de siglos de lucha explotó de modo masivo en paros, marchas y tomas del espacio público que fueron acompañadas con formas de intervención musical.

Para analizar cómo llegan a cruzarse los feminismos con la cumbia, recuperamos también la historia del género musical, qué características tuvieron las diferentes y sucesivas apropiaciones, especialmente por parte de los sectores medios, al cual pertenecían las músicas de la escena cumbiera feminista aquí analizadas. En este recorrido, encontramos como momento clave una cumbia *blanqueada* de sus caracteres más disruptivos (ALABARCES & SILBA, 2014) por parte de los sectores medios y altos que había producido dos fenómenos. Por un lado, una cumbia que solo conservaba el patrón rítmico y reversionaba canciones de otros géneros musicales. Por otro lado, una cumbia políticamente correcta que recuperaba la musicalidad colombiana de sus orígenes, pero dejaba de lado los elementos más confrontativos que habían sabido tener algunas de sus variantes, especialmente, el subgénero villero. Dentro de esta última línea podíamos ubicar a la cumbia feminista, sin embargo, observábamos que, por más que se dejaban de lado la confrontación de clase, ponían en escena otro tipo de cuestionamiento, esta vez vinculado al campo del género y las sexualidades. Esto se origina en que las discusiones dentro de los movimientos feministas lograron estallar las categorías unívocas y el sujeto único del feminismo, discutiendo sobre los modos de representación y enunciación. Así es como el movimiento se pluraliza y da lugar a un feminismo masivo, tanto por el nivel de adhesión al que se llega, como por su mediación en la cultura de masas. Además,

destacamos que los feminismos contemporáneos resignificaron los valores de la alegría, el goce y la fiesta de modo resistente, y por esto, encontraron en el campo musical cumbiero que estaba asociado a estos sentidos, un terreno fértil donde desplegarse. En este contexto esto implica, especialmente para las artistas que pertenecen a este movimiento musical, asumirse como sujetos del goce y del deseo, no solo en el las letras de las canciones (NOVICK, 2022c) sino también en sus discursos públicos en medios de comunicación (NOVICK, 2022b).

Sin embargo, estos sentidos con los que contaba la cumbia asociada a usos en el campo del ocio, la recreación y la diversión que se leían negativamente como dispersión y salida del mundo serio del trabajo, la educación, la política o la familia (SEMÁN & VILA, 2011) son resignificados en tanto su potencial político expresado en una resistencia cultural que habilitaba un conjunto de prácticas festivas (BAJTÍN, 1987).

En este contexto de expansión de los discursos feministas, las problemáticas y temáticas de género atraviesan las prácticas musicales y las trayectorias de artistas, lo que produce, entre otras cosas, un fenómeno como el de la escena musical *cumbiera feminista*.

Referencias bibliográficas

- ADAMOVSKY, Ezequiel. «Clase media»: reflexiones sobre los (malos) usos académicos de una categoría. *Revista Nueva Sociedad*, n. 247, 2013. Disponible en: <<https://nuso.org/articulo/clase-media-reflexiones-sobre-los-malos-usos-academicos-de-una-categoria>>. Acceso en julio 2022.
- AGUIRRE, Carolina. Marcela Ojeda: detrás del grito "vivas nos queremos". *La Nación*, 23 dic. 2016. Disponible en: <<https://www.lanacion.com.ar/sociedad/detras-del-grito-vivas-nos-queremos-marcela-ojeda-nid1967044>>. Acceso en julio 2022.
- AGOSTEGUIS, Ana. *De Ricky Maravilla a La Mágica: una aproximación al proceso de plebeyización de la cultura argentina*. Tesis (Maestría en Comunicación y Cultura). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2015.
- ALABARCES, Pablo. *Peronistas, populistas y plebeyos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo, 2011.
- ALABARCES, Pablo & GARRIGA ZUCAL, José Antonio. Identidades Corporais: entre o relato e o aguante. *Campos. Revista de Antropología Social*, Río de Janeiro, v. 8, n. 1. 2007.
- ALABARCES, Pablo & SILBA, Malvina. «Las manos de todos los negros, arriba»: Género, etnia y clase en la cumbia argentina. *Cultura y Representaciones Sociales*, v. 8, n. 16, p. 52-74. 2014.

- ALVARADO, Mayra. *Mujeres, chismosas e informadas. Construcción de feminidades en el consumo de programas de chimentos*. Tesis. (Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Social). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2014.
- BAJTIN, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. 1 ed. en español. México, D. F.: Siglo XXI Editores, 1982.
- BAJTIN, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1987.
- BARRANCOS, Dora. Los caminos del Feminismo en la Argentina: Historia y derivas. *Voces en el fénix*, n. 32. 2014. Disponible en: <<https://www.vocesenelfenix.com/content/los-caminos-del-feminismo-en-la-argentina-historia-y-derivadas>>. Acceso en julio 2022
- BLÁZQUEZ, Gustavo. *¡Bailaló! Género, raza y erotismo en el cuarteto cordobés*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gorla, 2014.
- BENNETT, Andy & PETERSON, Richard. (Eds.) *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.
- BORDA, Libertad & SPATARO, Carolina. El chisme menos pensado: el debate sobre aborto en Intrusos en el Espectáculo. *Sociales en Debate* n. 14. 2018. Disponible en: <<https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/socialesendebate/article/view/3353/27>>. Acceso en julio 2022.
- ELBAUM, Jorge. Los bailaneros. La fiesta urbana de la cultura popular. In: MARGULIS, Mario. *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*; Buenos Aires: Espasa Hoy, 1994.
- FABBRI, Franco. Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría? In: VII CONGRESO DE LA RAMA LATINOAMERICANA DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR, 2006, La Habana, Cuba. Ponencia.
- FERNÁNDEZ L'HOESTE, Héctor. Todas las cumbias, la cumbia: la latinoamericanización de un género tropical. In: SEMÁN, Pablo & VILA, Pablo (Comps.) *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. La Plata: Gorla, 2011.
- FLORES, Marta. Entrada sobre Cumbia en Argentina. In: CASARES RODICIO, Emilio (Coord), *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de autores y editores, 2000.
- GAMBA, Susana & MALDONADO ZAPLETAL, Aída. Feminismo argentino. La gesta nacional. In: C. MUÑOZ, Creusa (Coord), *El atlas de la revolución de las mujeres*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2018. p 18-21.
- GUERRERO, Juliana. El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. *Trans. Revista Transcultural de Música*, n. 16, 2012. Disponible en: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=822/82224815008>>. Acceso en julio 2022.

- JUSTO VON LURZER, Carolina. Esto le puede servir a alguien. Demandas de derechos en el espectáculo televisivo contemporáneo en Argentina. *Estudos em comunicação*, n.25, v. 1, 2017. Disponible en: <<http://ojs.labcomifp.ubi.pt/index.php/ec/article/view/279/146>>. Acceso en julio 2022.
- LECIÑANA BLANCHARD, Mayra (2006). Crisis del sujeto desde el feminismo filosófico y sus perspectivas en América Latina. In: M. L FEMENÍAS (Comp.), *Feminismos de París a La Plata*. Buenos Aires: Catálogos, 2006. p 127-145.
- LISKA, Mercedes. Representar la mujer nueva aportes de la música popular a los imaginarios de la transformación cultural. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 11 & 13TH WOMEN'S WORLDS CONGRESS, Florianópolis, Brasil, 2017. Ponencia.
- LISKA, Mercedes. *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular*. Buenos Aires: Milena Caserola, 2018.
- LISKA, Mercedes. Música de Minutas. La mesa que impulsa la ley de cupo relevó los modos de discriminación de género en la música. *RGC, Revista de Gestión Cultural*, 2019. Disponible en: <<http://rgcediciones.com.ar/musica-de-minutas/>>.
- LISKA, Mercedes. Se dice de “ella”. Sentidos de género en los discursos biográficos sobre Tita Merello. *Revista Argentina de Musicología*. Dossier: La biografía musical en la musicología latinoamericana del siglo XXI, n 1, vol. 22, 202. Disponible en: <<https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/350/369>>. Acceso en febrero 2023.
- LISKA, Mercedes, SILBA, Malvina & SPATARO, Carolina. (2018). Música. Canción con todas. In: C. MUÑOZ, Creusa (Coord), *El atlas de la revolución de las mujeres*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2018. p 114-115.
- MÁRSICO, Ana Laura. Rebelión en la Zanja: cumbia feminista, disidente y antiyuta. *Agencia Paco Urondo*, nov. 2019. Disponible en: <<https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/rebelion-en-la-zanja-cumbia-feminista-disidente-y-antiyuta>>. Acceso en julio 2022
- MARTÍN, Eloísa. La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los '90. In: SEMÁN, Pablo & VILA, Pablo (Comps.) *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. La Plata: Gorla, 2011.
- NOVICK, Daniela. “De ‘cumbia nena’ a cumbia feminista: transformaciones en los usos y apropiaciones de la cumbia”. Tesis (Maestría en Comunicación y Cultura). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2020.
- NOVICK, Daniela. De la cumbia que marea, a la marea que baila con cumbia las representaciones de Gilda en el movimiento de mujeres y disidencias. *Revista Del ISM*, n. 20, 2022a. Disponible en: <<https://doi.org/10.14409/rism.2022.20.e0003>>. Acceso en febrero 2023.

- NOVICK, Daniela. Una banda de chicas: la cumbia feminista en la escena musical de mujeres. *Ambigua: Revista De Investigaciones Sobre Género Y Estudios Culturales*, n. 9, 2022b, 129–144. Disponible en: <<https://www.upo.es/revistas/index.php/ambigua/article/view/7425/6645>>. Acceso en febrero 2023.
- NOVICK, Daniela. De gladiadoras, warriors y queers: una aproximación a las producciones musicales de la cumbia feminista. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, n. 26 (artículo 6), 2022c. Disponible en: <<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/621/de-gladiadoras-warriors-y-queers-una-aproximacion-a-las-producciones-musicales-de-la-cumbia-feminista>>. Acceso en febrero 2023.
- PEDRO, Josep, PIQUER, Ruth & DEL VAL, Fernán. Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas. *Cuadernos de Etnomusicología*, n. 12, 1999. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/etno/public/docs/8-dossier-escenas-josep-ruth-fernan_1.pdf>. Acceso en julio 2022.
- PUJOL, Sergio. *Historia del Baile. De la Milonga a la Disco*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1999.
- PUJOL, Sergio. Los caminos de la cumbia, *Revista TodaVía*, v. 13, p. 52-55. 2006.
- RICHARD, Nelly. Género. In: Altamirano, Carlos (Comp.), *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- RUSSO, Sandra. Ni una menos ni una más. *Página 12*, 16 may. 2015. Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-272777-2015-05-16.html>>. Acceso en julio 2022.
- SAUTÚ, Ruth. *El análisis de las clases sociales: teorías y metodologías*. Buenos Aires: Ediciones Luxemburg, 2011.
- SELICKI ACEVEDO, Carolina. Corazón Valiente. *Página 12, Suplemento LAS 12*, 9 sept. 2016. Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-10870-2016-09-09.html>>. Acceso en julio 2022.
- SEMÁN, Pablo & VILA, Pablo (comps.) *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. La Plata: Gorla, 2011.
- SILBA, Malvina. De villeros a románticos. Transformaciones y continuidades de la cumbia. In: SANJURJO, Luis (Comp.) & UGARTE, Mariano (Coord), *Emergencia: cultura, música y política*. Buenos Aires: Ediciones del CCC. Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2008.
- SILBA, Malvina. La cumbia en Argentina. Origen social, públicos populares y difusión masiva. In: SEMÁN, Pablo & VILA, Pablo (comps.) *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. La Plata: Gorla, 2011a
- SILBA, Malvina. Te tomás un trago de más y te creés Rambo: prácticas, representaciones y sentido común sobre varones jóvenes. In ELIZALDE, Silvia (Coord.), *Jóvenes en*

cuestión. Configuraciones de género y sexualidad en la cultura. Buenos Aires: Biblos, 2011b.

SILBA, Malvina & SPATARO, Carolina. Cumbia nena. Letras, relatos y baile según las bailanteras. In: ALABARCES, Pablo y RODRÍGUEZ, María Graciela (Comps) *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular.* Buenos Aires: Paidós, 2008. p. 891- 111.

SPATARO, Carolina. Abajo el feministómetro. *Revista Bordes*, 8 feb. 2018. Disponible en: <<http://revistabordes.com.ar/abajo-el-feministometro/>>. Acceso en julio 2022.

STRAW, Will. Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, v. 5, n. 3. 1991. p 361-375.

STRAW, Will. Scenes and Sensibilities. *Compos*, v. 6. 2006. p. 1-16.

TROTTA, F. Cenas Musicais e Anglofonia. Sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. In: PEREIRA DE SÁ, Simone & JANOTTI JUNIOR, Jeder (Eds), *Cenas musicais.* São Paulo: Anadarco Editora & Comunicação, 2013. p. 57-70.

VENEGAS, Soledad & WINOKUR, Julia. Tango, mujeres e identidad nacional. Reflexiones a partir de la producción de un songbook de compositoras del tango argentino. In: XV CONGRESO IASPM-AL, Valparaíso, Chile, 2022. Ponencia.

VILA, Pablo. Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *TRANS Revista Transcultural de Música*, v. 2. 1996. Disponible en: <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones>>. Acceso en julio 2022.

Recebido em 29/07/2022

Aceito em 20/10/2022

ⁱ **Daniela Novick**, Magíster en Comunicación y Cultura (UBA), Licenciada y Profesora en Ciencias de la Comunicación (UBA) y Diplomada en Gestión y Enseñanza del Español (FLACSO). Interesada en el campo de géneros y sexualidades con el cruce de la cultura popular y masiva. Actualmente, profesional técnica en procesos de acreditación de carreras de grado y docente del nivel superior. **E-mail:** danielajnovick@gmail.com

ⁱⁱ **Malvina Silba**, Licenciada en Sociología (2005) y Doctora en Ciencias Sociales (2011) por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora Adjunta del CONICET y Docente en la Carrera de Sociología y en la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural, IDAES-UNSAM y en el Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Especialista en sociología de la cultura, con especial atención a los vínculos entre cultura popular, cultura de masas y música popular. Indaga las formas en las que se articulan los clivajes de clase, género, edad y territorio en sus objetos de estudio. **E-mail:** malvina.silba@gmail.com

CANTAUtores E PRODUÇÃO COLABORATIVA NA MOSTRA REVERBO (PE): AGREGANDO PARA REVERBERAR

[SINGER-SONGWRITERS AND THE COLLABORATIVE PRODUCTION IN REVERBO (PE):
CLUSTERING TO REVERBERATE]

AMILCAR ALMEIDA BEZERRAⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-5596-9615>
Universidade Federal de Pernambuco – Recife, PE, Brasil

AMANDA MANSUR CUSTÓDIO NOGUEIRAⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-0810-8476>
Universidade Federal de Pernambuco – Recife, PE, Brasil

MARCOS VINÍCIUS BARROS DE OLIVEIRAⁱⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-2656-7692>
Universidade Federal de Pernambuco – Recife, PE, Brasil

Resumo: O termo “cantautor” vem sendo utilizado na mídia pernambucana para designar um tipo de artista independente que compõe e performa a canção para um nicho do público local em bares, cafés e teatros. Neste estudo desenvolvido com o coletivo de Cantautores Reverbo, sugerimos que este conceito de “cantautor” está na base de uma cena musical que propõe novas formas de circulação sustentável para a canção autoral, centradas na produção colaborativa, na performance individual e em mostras coletivas.

Palavras-chave: cantautor; cena musical; produção colaborativa; Recife; Reverbo

Abstract: The term “singer-songwriter” has been used in pernambucan media to designate a type of independent artist who composes and performs the song for a niche of the local audience in pubs, nightclubs and theaters. In this study developed with the singer-songwriters collective, called Reverbo, we suggest that the concept of “singer-songwriter” is the basis of an emerging musical scene that proposes new forms of sustainable circulation for singer-songwriter music, centered on collaborative production, individual performance and collective concerts.

Keywords: singer-songwriter; music scene; collaborative production; Recife; Reverbo

Introdução

Embora muito utilizado nas tradições de música popular italiana e hispano-americana para designar o compositor de canções que, além de criar, canta e toca instrumento ao performar sua própria obra, o termo “cantautor” (*cantautore*) não era, até pouco tempo, tão usual no trato da canção brasileira. Vimos, contudo, emergir, na última década, junto com uma nova geração brasileira de artistas da canção, o uso desta palavra com conotações específicas. O termo vem sendo utilizado para designar um rótulo mercadológico associado a um tipo específico de performance intimista e um estilo de canção com pretensões poéticas sintonizado com o gosto de um público de classe média escolarizada adepto da tradição da Música Popular Brasileira (MPB). Entendemos este cantautor como vinculado a um gênero específico de canção já designado “canção de autor” (FABBRI, 2017; ROMANO, 1991). Aventamos como hipótese ainda de que esta geração atual de cantautores propõe um novo modelo de relações com o público via redes sociais. Muitos exploram as plataformas digitais, sobretudo o Instagram, com postagens constantes sobre sua rotina doméstica, mostrando suas casas, executando com violão canções de autoria própria ou de outros compositores já consagrados, fazendo lives, disponibilizando *QR codes* para arrecadação de dinheiro via *pix* e conversando com o público sobre o processo criativo das canções. O uso das plataformas se intensificou durante a pandemia devido às restrições sanitárias para eventos presenciais, o que acabou por estreitar as conexões digitais entre artistas e público.

Como objeto de análise, escolhemos os artistas participantes da mostra Reverbo, um grupo de cantautores radicado em Pernambuco cujos trabalhos individuais possuem afinidades sócio-culturais, musicais, poéticas e performáticas entre si. Atualmente, a Reverbo conta com 29 artistas que se apresentam juntos, executando canções autorais¹. Além das apresentações coletivas, cada um dos integrantes da mostra Reverbo mantém uma rotina de performances solo e muitos já tem singles e álbuns solo disponíveis nas

¹ Os cantores e cantoras do Reverbo se apresentam em cena sentados em cadeiras e, quando um ou dois integrantes fazem os seus números solo, eles se levantam. A plateia que assiste ao espetáculo fica sentada em boa parte do espetáculo e interage cantando, batendo palmas, dando as mãos ou em silêncio, numa audição atenta (FIGUEIREDO, 2019, p. 19).

plataformas de streaming. É o caso de Igor de Carvalho, Isabela Moraes, Marcello Rangel, PC Silva e Vinicius Barros, entre outros.

A mostra surge por iniciativa da produtora cultural Mery Lemos e do cantautor, instrumentista e produtor musical Juliano Holanda. O casal promove a partir de 2017 uma articulação de cantatores já em atividade radicados em Pernambuco, que tocavam num pequeno circuito de espaços intimistas como o Terra Café, O Mundo Lá de Casa, A Casa do Cachorro Preto, o Café Liberal, a Casa do Cachorro Preto, o Edifício Texas e o Edifício Pernambuco.

A confluência entre a emergência de uma nova geração de artistas com trabalhos autorais que têm características comuns de estilo musical, poesia e performance, a abertura de um circuito de bares, cafés e espaços culturais à performance destes artistas solo e a formação de um público de nicho para estas apresentações configura aquilo que Will Straw chama de Cena Musical. Ressaltamos, contudo, que a sociabilidade desta cena não se resume aos espaços físicos e transborda para as redes sociais, assumindo características próprias também nas plataformas digitais, de acordo com a caracterização de cena musical, proposta por Janotti Junior e Almeida (2011): “o que caracteriza uma cena musical são as interações relacionais entre música, dispositivos midiáticos, atores sociais e o tecido urbano em que a música é consumida.” (2011, p. 10).

Neste trabalho, sugerimos a hipótese de que a cena Reverbo emerge impulsionada por uma estrutura de sentimento que ressignifica o formato conhecido como canção de autor num mercado local de nicho em que predominam os pequenos espaços de performance, a produção colaborativa e as relações com o público via redes sociais. Trata-se de uma cena que não só estabelece relações de proximidade entre artistas e público, mas também promove a chamada “brodagem” entre os artistas, reproduzindo um *modus operandi* já identificado em outros setores da produção artística pernambucana. O termo “cantautor” passa ser agenciado com frequência neste contexto para designar o tipo ideal do artista desta cena, cujo trabalho de composição se concentra no labor literário e cuja conexão com o público depende especialmente das virtudes estéticas da canção em estado “bruto”, executada comumente no formato voz e violão. Daí talvez a tendência que tem, com frequência, esse tipo de artista, a explorar os aspectos metalinguísticos da canção em entrevistas e interações com público em suas redes sociais.

1. O cantautor e a canção de autor

A autossuficiência do *cantautor* e sua relação com o instrumento pode estar relacionada tanto com o processo de individuação da identidade do artista, que tem impulso tanto no século XV, fim da idade média, quanto com o processo de urbanização das primeiras cidades, fenômeno que provocou mudanças nos paradigmas de comportamento, nas formas artísticas e estimulou a individualidade e a competição naquelas então recentes urbes capitalistas. Admitindo que as formas estéticas são, antes de tudo, formas histórica e socialmente determinadas, *o formato* de canção que foi elaborado dentro desse contexto sócio-cultural possui características estruturais que se mantiveram ao longo das gerações.

A música popular, enquanto criação típica da gente das cidades destinada a transformar-se no século XX em produto cultural de massa, após quase quinhentos anos de evolução do estilo de canto solista acompanhado, representado pela canção, surgiu na passagem do século XV para o XVI como mais um resultado do processo de urbanização anunciador do fim do ciclo de economia rural da idade Média. (TINHORÃO, 2010, p. 13)

Tinhorão ainda explica que, esse processo de individualização provocado pela dinâmica capitalista das então recentes cidades formadas, contribui diretamente para a transformação estética das composições musicais e para a sua forma de fruição, resultando num novo modelo que toma o lugar das músicas que eram criadas para compor o repertório das tradições coletivas das comunidades rurais. Se em um primeiro momento a música era um elemento celebrativo que fazia parte das manifestações culturais, religiosas ou lúdicas dentro de um contexto comunitário, a canção popular evolui junto com a individualidade típica dos ambientes urbanos e com a necessidade da auto suficiência e da sobrevivência solitária longe das comunidades rurais originais.

Quando, porém, a crescente monetização da economia a partir do século XIV estimula a agricultura de exportação em detrimento da produção para subsistência, assim transferindo de vez os interesses do campo para as cidades, os pequenos lavradores entram em crise, e os trabalhadores da terra iniciam o êxodo para os grandes centros do litoral, onde vão aderir à aventura das navegações ou constituir a arraia-miúda urbana, em que cada um vive por si. A característica cultural desses elementos postos à margem da estrutura econômica-social como ganha-dinheiros, ou eventuais vadios, será o individualismo, a zombaria, a pretensa esperteza e a hipocrisia. Ou seja, tudo o que favorece a sobrevivência individual em meio aos demais, o que os levava inclusive à busca isolada do próprio entretenimento na singularidade do canto a solo, com acompanhamento individual, ao som de sua viola. (TINHORÃO, 2010, p. 18)

Contudo, é apenas no século XIX que se cria, na Europa, um vocabulário específico de valorização da introspecção diante da experiência musical. São os eflúvios da era vitoriana, marcada pela prosperidade econômica no esteio da revolução industrial e pela emergência da sociedade de consumo e de uma cultura burguesa mais delicada, confortável e contemplativa. O desenvolvimento de um mercado consumidor de cultura cria condições para a institucionalização da autonomia criativa tão propalada por Pierre Bourdieu (2005). Em paralelo, o Romantismo traz consigo a ideia da música como expressão daquilo que é insondável na alma humana e, a partir de então, a atividade musical é alçada ao topo da hierarquia simbólica entre as práticas artísticas. Há uma noção burguesa de subjetividade, gestada pela Literatura romântica alemã a partir de fins do século XVIII, que vai encontrar na música do Romantismo uma linguagem propensa à legitimação de um novo conceito de intimidade na esfera pública.

Autores como Peter Gay (1999) e Tim Blanning (2011) mostram como, junto com esta nova música, surge uma nova forma de se comportar em público durante performances musicais. Segundo o gosto burguês emergente, apenas uma escuta atenta e contemplativa, sem reações corporais, seria capaz de propiciar uma autêntica experiência musical. Tais acontecimentos marcam a emergência de uma *estrutura de sentimentos* (WILLIAMS, 1977) no século XIX que vai propagar uma noção da música como expressão dos sentimentos mais íntimos do artista, com ênfase no caráter singular e autoral da criação, bem como sugerir a possibilidade de uma conexão emocional do público com a alma do artista através da fruição musical. Vários aspectos desta noção propriamente burguesa e romântica da música serão atualizados ao longo do século XX como marcas da criação e da fruição da chamada canção de autor.

Franco Fabbri, por exemplo, sugere que uma das características definidoras do cantautor, tal qual o conhecemos na segunda metade do século XX, é a sinceridade, ou pelo menos, a habilidade de parecer sincero diante de seu público:

Em primeiro lugar, nenhum cantautore declinaria em afirmar sua sinceridade. Nas canções tradicional e pop, sinceridade não é um problema: ninguém se importa se o cantor sofre ou é feliz da mesma maneira que o protagonista da canção, contanto que a imitação seja plausível e que não perturbe a identificação do ouvinte com a situação que está sendo descrita. Mas ninguém toleraria um cantautore ou um cantor político que mostra falsos sentimentos ou ideias. (FABBRI, 2017, p. 21)

O receio e a timidez diante do grande público fazem parte da construção do personagem deste cantautor:

o cantautore deve sempre dar a impressão de se sentir desconfortável frente à audiência, porque privacidade é a sua dimensão “verdadeira”. (FABBRI, 2017, p. 20)

A encenação de uma sinceridade verossímil seria para Fabbri um valor tão central para a estética do cantautor que até mesmo eventuais deficiências técnicas do músico seriam relegadas a segundo plano na avaliação de sua performance. “Na canzone d'autore, as coisas que podem ser consideradas como erros de entonação, emissão e má pronúncia em outros gêneros, são aceitos como características de personalidade individual, que é de primeira importância nesse gênero.” (2017, p. 17). Da mesma forma, Fabbri comenta que um *cantautori* não precisa ser um *virtuosi* no instrumento que toca para acompanhar seu canto. Tais características reforçam a ideia de que, na performance do cantautor, o que interessa, mais do que uma técnica apurada ou um visual espetacular, é o conteúdo da composição. Talvez seja isso ao que se referem produtores e artistas quando utilizam a expressão “formato bruto”, a exemplo da descrição encontrada no Website da mostra “Cantatores”, evento realizado entre 2011 e 2017 em Belo Horizonte (MG):

A Mostra Cantatores Belo Horizonte é um *encontro intimista* de criadores da canção contemporânea e tem por conceito-base a realização de *apresentações solo*, em que cantores-compositores tocam suas canções em *formato bruto, acompanhados apenas por seu instrumento*. (A MOSTRA, S/D)

Já na divulgação da Mostra “Cantautor”, realizada no Recife (PE) em 2015, encontramos como inscrição na logomarca ostentada no avatar da página do Facebook os dizeres “Cantautor: música em estado bruto”². O enunciado já traz implícita uma ideia antiespetacularizante da performance musical, com foco na forma e no conteúdo da canção. Enquanto as tendências massivas investem num aparato visual e coreográfico espetacular, no intuito de captar a atenção de um público amplo, o conceito do cantautor parece caminhar na direção oposta: uma performance econômica em atributos coreográficos, cenográficos e mesmo instrumentais, de modo a não desviar a atenção do que é dito/cantado pelo artista,

² Disponível em: <https://web.facebook.com/webcantautor/?_rdc=1&_rdr>.

De maneira imediata, o termo *cantautor* sugere a aglutinação das habilidades de compor e performar canções. Seria então o músico que reúne a responsabilidade de ser o compositor e o cantor que apresenta seu repertório. A obra do cantautor ainda se quer diversa, singular, diferente da canção comercial consumida pelas massas. Alinhado com essa ideia de cantautor, os termos “canção diferente” e “canção de autor” são utilizados por teóricos como Umberto Eco (2008) e Franco Fabbri (2017) para designar este tipo de canção feita com a intenção mais ou menos expressa de se distinguir das fórmulas comerciais massivas³.

Eco cita o exemplo dos *Cantacronache*, um grupo de compositores e cantores que impulsionaram um “movimento de renovação da música ligeira” na Itália oferecendo “textos de nível poético, melodias de indubitável dignidade e originalidade”. (2008, p. 300) Segundo Eco (2008), estimularam a criação de “um filão ativo de ‘autores; musicistas e cantores que fazem canções modo diferente dos outros.” Neste artigo, intitulado *A canção de consumo* e publicado originalmente em 1964 na coletânea *Apocalípticos e Integrados (Apocalittici e Integrati)*, Eco também utiliza o termo “canção nova” para designar um movimento que se diferencia das fórmulas comerciais comuns à canção de consumo, caracterizada pela “presença envolvente de conceitos e apelos inusitados” e por ser uma canção que a pessoa “se concentra para escutar” e requer “respeito e interesse”, em oposição à canção banal que se escuta enquanto se faz qualquer outra coisa (2008, p. 302). Quanto aos temas, Eco afirma que, mesmo quando abordam relacionamentos amorosos, tema recorrente na canção comercial, destaca que o fazem de uma maneira não usual: “E não são letras que falam necessariamente de amor, mas de muitas outras coisas; e quando designam o amor, não fazem por fórmulas abstratas, sem tempo e nem lugar (...)” (2008, p. 301).

³ Para Eco, no produto cultural de consumo (aí incluída a canção comercial de massa) “a fórmula precede a forma, a invenção, a própria decisão do autor” (p. 298) (...) uma canção copia a outra, em cadeia, quase por necessidade estilística, exatamente como se desenvolvem determinados movimentos de mercado, além da vontade dos indivíduos (...) uma das características do produto de consumo é que ele nos diverte não por revelar-nos algo de novo, mas por repetir-nos o que já sabíamos, o que esperávamos ansiosamente ouvir repetir e que é a única coisa que nos diverte...” (p. 298). É evidente neste texto a influência do conceito frankfurtiano de Indústria Cultural, embora Eco não faça referência explícita a Adorno. Todavia, faz observações importantes que relativizam suas valorações como, por exemplo, a distinção entre a evasão episódica, que seria uma salutar função social da música, e a evasão como norma estrutural do sistema, para ele a verdadeira tragédia da cultura de massa. Também ressalta o fato de que as relações humanas, mesmo quando assentadas neste sistema normativo condicionado pela dialética mercadológica de oferta/demanda, podem apontar linhas de fuga, como acontece no caso dos *Cantacronache*.

Fabbri encara a canção de autor (*canzone d'autore*) como um gênero musical dentro do sistema da canção (*canzone*) italiana, ao lado da canção tradicional, da canção pop, da canção “sofisticada”, da canção política, da canção rock e da canção infantil (FABBRI, 2017). Para ele, a canção de autor, dentro do sistema da canção, se destaca por ter “um dos maiores níveis de complexidade em relação à riqueza de vocabulário, retórica e sintaxe” (FABBRI, 2017, p. 15). Do ponto de vista dos elementos musicais, “a *canzone d'autore* atualmente aceita basicamente a formação instrumental do rock (bateria, baixo, guitarra elétrica e teclados) além de violão, que é o instrumento favorito da maioria dos cantautori de hoje⁴.”

Um período importante para a consolidação da categoria “cantautor” no mercado fonográfico global foi a década de 1960. Até a primeira metade do século XX, as habilidades de cantar e compor constituíam funções que usualmente cabiam a profissionais diferentes na organização do mercado musical. Fabbri aponta o ano de 1960, na Itália, como marco para o início da utilização mercadológica do termo, num contexto marcado pelo inconformismo geral de um público jovem emergente em relação ao status quo, somado ao desejo por uma renovação no sistema da canção. “Não foi por acaso, assim, que o real impulso em direção à difusão da *canzone d'autore*, ao lado da invenção do nome *cantautore* (em 1960), veio da multinacional RCA.” (2017, p. 27). Também Romano (1991) identifica nos anos 1960 o surgimento da canção de autor em contraposição à canção comercial/gastronômica:

Frente a esta canción surge en latinoamerica y en España, por los años sesentas, una canción que se quiere “diversa” y que reconoce como antecedentes tres fuentes musicales claves: la obra de Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui, desde Sudamérica; el folk estadounidense de Dylan, Seeger y Joan Baez; y la canción francesa de posguerra de Jacques Brel, George Brassens y otros. (ROMANO, 1991, p. 136)

No Brasil, Sandroni (2004) chama a atenção para a mudança de sentido do termo “música popular brasileira” também a partir dos anos 1960. “De fato, no decorrer da década de 1960, as palavras *música popular brasileira*, usadas sempre juntas como se fossem escritas com traços de união, passaram a designar inequivocamente as músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pelos discos” (2004, p. 29). Ao longo dos anos, o termo vai ganhando contornos mais específicos, como representação do nacional-popular na

⁴ O texto de Fabbri foi originalmente publicado em 1981.

música e conseqüentemente, como oposição à canção comercial influenciada pelo rock anglo-saxão. Segundo Napolitano (2002), é nesta década que a canção brasileira se consolida como “veículo fundamental de projetos culturais e ideológicos mais ambiciosos, dentro de uma perspectiva de engajamento típico de uma cultura política ‘nacional-popular’” (2002, p. 32).

A partir de então, é possível identificar, associadas ao termo “música popular brasileira” (MPB), características ideológicas e estéticas análogas ao que se chama canção de autor em outros países. Romano (1991), ao tratar do que chama canção “diversa” latinoamericana, sublinha a sua relação com o popular.

La canción “popular” establecerá entonces lazos de filiación intertextual con las corrientes merarias contemporáneas y tradicionales (Siglo de Oro Español, Ifrica machadiana, Edad Media, poesia “social”, surrealismo, poesia gauchesca en la zona rioplatense) y del resultado de este diálogo, altamente productivo especialmente con las tendencias poéticas coetaneas del fenómeno, surgirán textos verbales que evidencian cualidades verdaderamente distintivas frente a la canción de “consumo”. (ROMANO, 1991, p. 136)

Guardadas as devidas ressalvas, a MPB seria o gênero brasileiro da canção de autor por excelência, dirigindo-se, inclusive, presumidamente, a tipos similares de público. “A MPB será um elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória, estabelecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical, sobretudo para os segmentos mais jovens e intelectualizados da classe média”, afirma Napolitano (2002, p. 44).

Sobre o público presumido da canção de autor na Itália, Fabbri afirma:

A canzone d'autore, entretanto, talvez em conformidade com a sua “sinceridade”, aparenta ter uma imagem social que corresponde à sua área real de consumo: os intelectuais das classes baixo-média e média, estudantes, a Itália da massa secularizada, da universidade aberta a todos e dos intelectuais desempregados. (FABBRI, p. 19, 2017)

Romano recupera Eco ao discorrer sobre a canção de autor espanhola e latino-americana. Segundo a autora, surge nos anos 1960, frente ao domínio da canção comercial/gastronômica, uma canção “que se quer diversa”, provoca o “estranhamento” a “ambigüidade” e até mesmo expressa sentimentos contraditórios, amplia o escopo temático para a além do amor romântico e “apela criticamente para a realidade histórica, política e social”. Descreve como características desta canção de autor o *aggiornamento*

de estruturas musicais e poéticas tradicionais e ênfase na representação de temas e situações regionais. Ressalta ainda a relação com correntes literárias e com a arte de vanguarda como sinais da busca por um estatuto poético.

O público presumido para este tipo de canção seria aquele que dispõe de

una cierta competencia para comprender lo que una canción “diversa” entraña: un proceso de composición, más que un efecto; conceptos plenos en lugar de vacíos; connotación por encima de información. Es por ello que, dentro del circuito de comunicación de masas, ocupa un espacio intermedio entre la zona central y la periférica, y apenas llega a ese grupo de receptores cuyas aspiraciones ha pretendido representar. (ROMANO, 1991, p. 139)

É importante destacar que o cantautor contemporâneo ao qual nos referimos tem precursores diversos, desde o *Cantastorie* (figura folclórica italiana que contava histórias viajando entre cidades e performando com seu violão) e os trovadores ibéricos até o *auteur-compositeur-interprète* francês e o *singer-songwriter* anglo-saxão. Se inscreve também numa moderna tradição latinoamericana do cantautor que se manifesta no Brasil a partir dos anos 1960, em meio a outras tendências, sob a alcunha de MPB.

Conceitos como autenticidade e sinceridade estão na base da poesia e da performance deste cantautor, de cuja obra se espera que expresse seus mais profundos sentimentos. A proximidade com o público é fundamental para que a plateia esteja conectada com as nuances expressivas do artista. Assim, os ambientes mais adequados para abrigar suas apresentações são pequenos bares, cafés, espaços culturais e teatros. Byrne (2012), em seu *Como funciona a música* chama a atenção para a relação entre formatos musicais e espaços de performance. Para ele, a estética de cada gênero musical já pressupõe determinadas características que configuram um espaço de apresentação ideal, seja ele uma boate, um teatro ou uma praça pública. Fabbri vai mais longe e sugere que a definição de um gênero musical já traz implícitas não só a pressuposição de um ambiente ideal de performance, mas também de um perfil de público consumidor e de certas regras a respeito de como fruir a experiência musical e de como reagir publicamente a ela. Podemos identificar evidências destas regulações nos modelos de produção, circulação e consumo da obra de cantautores da mostra Reverbo.

Com uma busca simples no Google identificamos 464 ocorrências do termo “Cantautor” para se referir aos artistas da Mostra Reverbo, com destaque para as seguintes matérias:

Coletivo de cantatores independentes de Pernambuco volta a se reunir para apresentação virtual. A *Mostra Reverbo*, em atividade desde 2017, reúne cantatores pernambucanos para apresentações musicais que demonstram a pluralidade de ritmos produzidos do Sertão à capital. (Continente Multicultural, 06 de março de 2021)

O Itaú Cultural (IC) recebe a *mostra de música autoral pernambucana Reverbo*, em curta temporada, de 7 a 10 de julho. Reverbo nasceu em 2016 do encontro de músicos em terraços e apartamentos de Recife (PE). De lá para cá, os cantatores já fizeram várias apresentações, principalmente no estado de origem. No palco, dois violões, dois microfones e a constante presença de todos os integrantes, sendo 29 no total, interagindo, unindo vozes e exibindo força musical e poesia. (Site Itaú Cultural, 22 de junho de 2022)

Depois de quase dois anos sem realizar apresentações presenciais, a *mostra de música autoral pernambucana Reverbo* está de volta neste março de 2022 para uma edição especial. Nesta sexta-feira (11/03), às 19h, a *Ocupação Reverbo acontece no Teatro do Parque, reunindo quase 30 cantatores e cantadoras de Pernambuco* para um show dedicado a Joel Datz, o Irmão Evento, falecido em julho de 2021. (Blog Falando Francamente, 07 de março de 2022)

Recentemente, a União Brasileira dos Compositores (UBC), em parceria com a *Amazon Music*, lançou a série de três episódios Cantadoras: o canto autoral da mulher brasileira. O projeto conta com a participação de Marina Lima, Sandra de Sá, Vanessa da Mata, Ana Carolina, Adriana Calcanhoto, entre outras. E celebra as artistas Dolores Duran, Maysa, Chiquinha Gonzaga, Dona Ivone Lara etc⁵.

Observamos a partir daí que o termo se torna moeda corrente para rotular artistas contemporâneos, mas também passa a ser usado para designar, retroativamente, artistas que compõem e executam suas próprias canções dentro do gênero da canção de autor.

2. Cena cultural/musical Reverbo

Na medida em que se estabelecem conexões estáveis entre produtores, divulgadores, cantatores e público ancoradas em determinados espaços urbanos, podemos cogitar a possibilidade de existência de uma cena musical. A estabilidade dessas conexões repousa sobre certas regulações que gravitam em torno do consumo cultural, desde a valoração atribuída a gêneros musicais específicos a determinados códigos de

⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8HF-WKeIbLE>>.

comportamento e estilo a eles associados. De acordo com Will Straw (JANOTTI, 2012, p. 1) cena musical é um modo diferencial de circulação de música nos tecidos urbanos. A ocorrência de tais cenas está vinculada a processos de diferenciação social e construção de identidades por meio do consumo de música em eventos presenciais, num circuito delineado por bares, cafés e casas de show, o que também se traduz no impacto econômico de suas atividades (JANOTTI, 2012).

A partir desta descrição, poderíamos considerar a Mostra Reverbo uma cena musical, que circula no tecido urbano da cidade do Recife. Os cantatores desta cena musical autoral e independente pernambucana contemporânea ocupam determinados ambientes físicos onde ocorrem encontros, troca de ideias, discussões, dando sentido a uma identidade de grupo, num processo de diferenciação social ancorado no consumo de mercadorias culturais que se propõem também diferentes, além de autênticas e autorais. Apesar dos artistas que integram o coletivo serem de diferentes cidades de todas as regiões (Litoral, Zona da Mata, Agreste e Sertão) do estado de Pernambuco, a cena musical se constitui no tecido da capital. Na configuração espacial da cena local, se encaixam os bares, teatros cafés e apartamentos: Terra Café, Café Liberal, Casa do Cachorro Preto, O Mundo Lá de Casa, Pequeno Latifúndio, Teatro Santa Isabel, Teatro Hermilo Borba Filho, Teatro do Parque, Bar Boi Neon, apartamento de Juliano Holanda e Mery Lemos. Tais lugares servem como espaços de aglutinação, discussão e sociabilidade, proporcionando o acúmulo de forças na formação de uma identidade de coletivo.

A Mostra Reverbo ou Ocupação Reverbo começou como um show coletivo, idealizado pelo músico e compositor Juliano Holanda e a produtora cultural Mery Lemos, no ano de 2017, no qual a canção é a expressão maior. Hoje, integram o coletivo, 29 músicos, compositores e intérpretes, com um trabalho reconhecidamente autoral. Em entrevista ao jornal Carta Capital, o catalisador dessa geração de cantores e compositores, afirma:

É uma ideia coletiva que passa principalmente pelo afeto e pela construção compartilhada. Já haviam grupos se encontrando e iniciando parcerias. A minha contribuição foi unir as partes e apresentar um caminho viável... Há um grande foco no diálogo entre o litoral e o interior. O convívio e as trocas auxiliam no desenvolvimento individual e a força criadora do coletivo. Os músicos se influenciam mutuamente e uns colaboram nos trabalhos dos outros... O trabalho coletivo é parte de uma mesma trilha e desejo. Sempre vi a arte como um mecanismo transformador. (Carta Capital, 16 de fevereiro de 2020)

Os artistas são de todas as regiões do estado de Pernambuco: Ágda Moura (Santa Cruz do Capibaribe), Alexandre Revoredo (Garanhuns), Almério (Altinho), Flaira Ferro, Gabi da Pele Preta (Caruaru), Gean Ramos (Jatobá), Igor de Carvalho, Isabela Moraes (Caruaru), Jr. Black (Garanhuns), Juliano Holanda, Helton Moura (Arcoverde), Lucas Torres (Goiana), Luiza Fittipaldi, Marcello Rangel, Thiago Martins, PC Silva (Serra Talhada), Rogéria Dera (Caruaru), Tonfil (São José do Egito), Vinícius Barros, Camila Yasmine (Petrolina), João Euzé, Larissa Lisboa, , Thiago Mazuli, Una, Álefe (Brejão), Sam Silva (Goiana). Já integraram o coletivo, Isadora Melo, Valdir Santos. A Mostra conta também com integrantes de outros estados, radicados em Pernambuco, como: Joana Terra (Bahia), Mayara Pera (Euclides da Cunha - Bahia) e Mayra Clara (Acre).

Fig 1 - Mostra Reverbo em 2019, na Torre Malakoff.



Foto: Carol Melo/Divulgação

Fonte: Site Revista Continente, matéria de 06/03/2021.

Raymond Williams (1999), no ensaio intitulado “A Fração *Bloomsbury*”, discute a importância da análise sociológica de formações culturais independentes. Ele defende que, apesar de parecerem muito pequenos, efêmeros ou marginais para exigir uma análise histórica ou social, certos grupos, movimentos e círculos possuem uma grande importância como fato social. Podem, segundo Williams, por meio daquilo que realizaram e dos seus modos de realização, nos dizer muito sobre a cultura em geral, assim

como “sobre as sociedades com as quais eles estabelecem relações, de certo modo, indefinidas, ambíguas” (WILLIAMS, 1999, p. 140).

Nas artes, em especial, verifica-se essa necessidade de uma iniciativa coletiva em prol da legitimação no próprio campo. Ações colaborativas, como exposições coletivas ou manifestações públicas, por exemplo, não implicam numa inscrição efetiva dos participantes como membros permanentes e exclusivos de um mesmo grupo. Configura-se, assim, uma forma mais “frouxa” de associação, definida primeiramente por uma teoria ou prática compartilhadas, sem que, muitas vezes, seja fácil distinguir suas relações sociais diretas das de um grupo de amigos que compartilham dos mesmos interesses (WILLIAMS, 1992, p. 66).

Convencido da importância desse tipo de observação, Williams estudou a formação dos grupos culturais na Inglaterra a partir do século XIX. Dedicou sua atenção, em particular, à constituição de grupos de artistas e/ou intelectuais, que floresceram nesse período histórico. Para ele, o crescimento do número de grupos de formações culturais independentes, a partir de meados do século XIX se dá por dois motivos: crescente organização e especialização do mercado, incluindo sua ênfase na divisão do trabalho; e o crescimento de uma ideia liberal da sociedade e da sua cultura, que corresponde com a expectativa de tipos diversos de obras ou de tolerância em relação a elas (WILLIAMS, 1992, p. 72). Assim, a formação de grupos especializados, por estilo, por atividade ou por tendência, ajudava a organizar e regularizar as relações de mercado e trazer ao conhecimento do público um conjunto de obras.

Para Williams, portanto, é historicamente notória a função dos coletivos de artistas tanto no processo de demarcação de uma identidade diante do público quanto no processo de legitimação entre os pares. No século XXI, época em que as mídias massivas entram em crise e o espaço nelas outrora dedicado à crítica cultural se reduz drasticamente, os caminhos para se alcançar a visibilidade e a legitimação diante do público passam por articulações que podem prescindir da mediação dos jornais, das rádios e das TV, por exemplo. O barateamento dos custos de produção e distribuição de fonogramas, o acesso imediato e gratuito do público aos conteúdos musicais via streaming e a possibilidade que hoje ele tem de acompanhar em tempo real rotina dos artistas nas redes sociais são fenômenos que situam os cantautores numa relação mais direta e intensa com seus públicos contemporâneos. A chancela de grandes gravadoras ou de críticos (outrora)

influentes nos processos de formação do gosto deixam de ser mediações relevantes nesta relação do artista com seu público. O que só reforça a antiga tese de Williams, já que, na atual conjuntura, as articulações entre os artistas adquirem ainda mais peso na busca por visibilidade e legitimação. E suma, na ausência de instâncias críticas especializadas, práticas de recomendação mútua entre artistas e público acabam se deslocando para um lugar mais central nas dinâmicas de legitimação contemporâneas.

Segundo Becker (2008), estudos de ocupações mais convencionais como a medicina mostraram que o sucesso no trabalho depende de se encontrar uma posição para si naquele grupo ou naqueles grupos que controlam as recompensas dentro da atividade, e que as ações e os gestos de colegas desempenham um grande papel na decisão do resultado da carreira de qualquer indivíduo (BECKER, 2008, p. 112).

Também é importante ressaltar que, um dos principais fenômenos relacionados às profundas transformações tecnológicas nos modos de circulação e consumo de bens culturais, é a fragmentação em inúmeros nichos de uma dinâmica mercadológica antes restrita a poucos artistas de sucesso massivo (ANDERSON, 2006).

Entendemos que a mobilização provocada pela mostra Reverbo acaba captando intuitivamente essas transformações, propondo um modelo de relações entre artistas e público que responde a demandas criadas pelas transformações tecnológicas, simbólicas e mercadológicas nas práticas de produção, circulação e consumo de música das últimas duas décadas. Procura dar forma a uma estrutura de sentimento (WILLIAMS, 1977) latente, que emerge no seio de todas estas transformações.

O conceito de estrutura de sentimento em Williams está ligado à ideia do “emergente”, ou seja, ao surgimento no novo, do original, que nas sociedades modernas – pautadas pelas constantes mudanças materiais e simbólicas – representa o impulso transformador das sensibilidades num dado momento histórico. São sensações vividas coletivamente num tempo presente que, no entanto, não podem ser nomeadas por não se enquadrarem nas categorias culturais vigentes. Precisam de um novo vocabulário para designá-las e provocam também abalos nas gramáticas institucionalizadas, que se movem e se transformam para absorvê-las. Uma vez que está devidamente nomeada, classificada, explicada e institucionalizada, deixa de ser uma estrutura de sentimento para ser incorporada às estruturas de significado e relações sociais vigentes. Não à toa, Williams (1977) considera que é no campo artístico que primeiro conseguimos identificar

estruturas de sentimento, pois são os artistas, com suas antenas sensíveis, que captam aspirações e angústias coletivas ainda sem nome, dando forma a essas intuições em suas práticas sociais e em suas obras.

O caráter de experiência viva que o conceito de estrutura de sentimento tenta apreender faz com que essa estrutura nem sempre seja perceptível para os artistas no momento em que a constituem. Torna-se clara, no entanto, com a passagem do tempo que a consolida – e também ultrapassa, transforma e supera. Nas palavras de Williams (1977) quando essa estrutura de sentimento tiver sido absorvida, são as conexões, as correspondências, e até mesmo as semelhanças de época, que saltam à vista. O que era então uma estrutura vivida, é agora uma estrutura registrada, que pode ser examinada, identificada e até generalizada (RIDENTI et al, 2006, p. 230).

Entendemos que o coletivo Reverbo se configura como uma formação cultural nos moldes como Williams define e que a Mostra parte de uma estrutura de sentimento que anseia por dar forma não apenas às aspirações e angústias de uma geração que consome suas canções, mas também dos próprios artistas que buscam se legitimar, propondo um novo modelo de relações sociais envolvendo produtores, divulgadores e público num momento de crise do mercado musical e identificando seu estilo por meio da alcunha de “cantautores”.

3. Agregar para reverberar: uma mostra coletiva para divulgar trabalhos individuais

No caso da cena musical contemporânea pernambucana, os afetos produzidos na formação do coletivo vão evoluir para uma lógica de mercado da *brodagem*, na qual os artistas vão trabalhar uns nos projetos dos outros, vinculados a um desejo de profissionalização e ascensão ocupacional, configurando uma cena semelhante a cena dos músicos americanos, estudada por Howard Becker (2008), em seu livro *Outsiders*.

No livro “O novo ciclo de cinema em Pernambuco” (2010), Nogueira discute o conceito de *brodagem* a partir da cena audiovisual pernambucana. No conceito de *brodagem* formulado no livro, o termo, relacionado aos cineastas formados na década de 80, se define como parte configuradora da estrutura de sentimentos de grupo e se alastra por toda uma rede de relações na cena cultural no estado.

Em Pernambuco, como vimos, a *brodagem* funciona como um jogo de reciprocidades e interesses pessoais no qual estão envolvidos diversos grupos sociais: os jornalistas, os músicos, os cineastas, os profissionais técnicos, as produtoras, colaboradores. Por se tratar de um estado na periferia da produção cinematográfica do país, em um esquema de produção de baixo orçamento, os laços de interesses pessoais são necessários para a concretização dos projetos [...] Essa gíria, que é um aportuguesamento da palavra “brother” (irmão em inglês), ainda nos diz muito sobre esse cinema que é feito em Pernambuco. As relações de afeto estabelecidas por esses atores na década de 80, hoje podem ainda ser verificadas. (NOGUEIRA, 2010, p. 77)

No caso da Mostra Reverbo, a cooperação tem como objetivo maior divulgar o trabalho solo de cada Cantautor. Há uma individualidade, uma intimidade e singularidade pertinentes à proposta de cada integrante do grupo. Existe uma *brodagem*, mas com o objetivo de divulgar os cantautores individualmente: um ato coletivo para divulgar trabalhos individuais, é o que a Reverbo traz. Mesmo quando membros do grupo colaboram entre si em composições e performances, o resultado desta colaboração sempre se traduz como uma contribuição para o trabalho autoral de cada um. Não há (ainda) um álbum da Reverbo, por exemplo, e, mesmo que houvesse, dificilmente algum dos artistas abdicaria de sua carreira individual para se tornar membro exclusivo do grupo, porque não seria esta a proposta. Trata-se de uma rede de cooperação em prol da divulgação de cada um, e talvez seja isso o que atrai os cantautores para a Reverbo.

Por trás de todas as designações da palavra *brodagem*, como uma prática de irmãos, está configurada uma estrutura social de apadrinhamento e competência. O grupo composto pelos cantautores oferece aos seus integrantes o prestígio de manter uma suposta integridade artística. A cooperação entre os membros do grupo e entre os grupos das diferentes gerações da cena musical que atuam concomitantemente na cidade, pode ser definida como uma troca em que as partes se beneficiam (SENNETT, 2012, p. 15). Entendemos ser justamente por causa dessa estrutura de organização social, de um esquema de *brodagem*, que garante a existência de uma cena musical independente em Pernambuco. Distantes do eixo Rio-São Paulo, os músicos não tinham outra opção, a não ser unirem-se, apoiando-se reciprocamente, cooperando para conseguirem o que não poderiam alcançar sozinhos. Como diz o ditado que a Reverbo abraçou como lema: “*Nenhum de nós é mais forte do que todos nós juntos.*”⁶

⁶ Juliano Holanda leu esta frase em um mural de escola pública na cidade de Garanhuns (PE).

Além da garantia de participação nos projetos para todos os integrantes da cena tanto dos estabelecidos, como dos *outsiders*, as formações coletivas fornecem ainda os caminhos pelos quais um músico pode se deslocar ao longo dos projetos em diferentes níveis. Como observa Becker:

Em suma, a obtenção desses empregos melhores requer da pessoa tanto competência quanto constituição de relações informais de obrigação mútua com homens que podem indicá-los para eles. Sem o mínimo necessário de competência, a pessoa não pode ter um bom desempenho no novo nível, mas essa competência só resultará no tipo apropriado de trabalho caso se tenha feito os contatos apropriados. Para os padrinhos, o sistema opera no sentido de levar homens disponíveis à atenção daqueles que têm empregos a preencher, e de lhes fornecer recrutas de quem se pode esperar um desempenho adequado. (BECKER, 2008, p. 117)

Considerações finais

Neste trabalho, identificamos alguns dos significados mais recentemente associados à categoria “cantautor” por produtores culturais e órgãos de imprensa e identificamos o uso cada vez mais frequente desta nomenclatura associado a uma estrutura de sentimento emergente que acaba por configurar uma cena musical e um novo modelo de relações sociais envolvendo produção, divulgação e consumo da canção de autor em Pernambuco. Como valores artísticos caros a esta cena, temos o foco na estética da canção, sobretudo em seus aspectos poético-literários, a exploração metalinguística dos processos criativos num diálogo constante com o público - inclusive com o uso intenso de redes sociais - e a performance individual da canção “em estado bruto”.

Os artistas da Mostra Reverbo articulam em torno de si uma nova cena musical local que assume como estratégia para se projetar além das fronteiras de Pernambuco a adoção de práticas colaborativas entre seus integrantes e a realização de mostras coletivas, nas quais os cantatores apresentam suas obras individuais ou feitas em colaboração com outros integrantes do coletivo. Uma estratégia que parece ter sido bem-sucedida, pois desde 2017 vários integrantes do coletivo alcançaram projeção nacional, sendo legitimados por grandes nomes da MPB como Simone, Zélia Duncan, Ney Matogrosso e Chico César, entre outros.

Além disso, a divulgação do trabalho solo de toda uma geração de cantatores em mostras coletivas, nas quais não há, a priori, uma hierarquia entre os artistas, é em si uma

ação que agrega significados específicos à cena como um todo. Ao promover a cooperação, se opõe na prática à ideia de competitividade que atravessa as relações do mercado musical e ajuda a construir uma imagem de artistas supostamente livres das pressões da demanda massiva e da competição predatória. Na estrutura que rege a Mostra Reverbo, as relações afetivas são intensas e essas experiências são compartilhadas publicamente, no discurso dos músicos em entrevistas e nas apresentações.

A ideia de um coletivo sem hierarquias entre os artistas acaba também funcionando como um sistema de legitimação mútua. Com o virtual desaparecimento da crítica musical local dos principais jornais diários, a atuação dos grandes veículos de mídia praticamente se resume a reproduzir clichês elogiosos, relatar e divulgar os eventos realizados pelos artistas. Deste modo, numa conjuntura em que a crítica musical há muito perdeu a primazia no papel de avaliação, recomendação e legitimação simbólica de novos artistas, a aceitação dos pares torna-se ainda mais importante. De resto, é possível observar que a mesma sinergia característica das relações entre os membros do grupo se estende à relação com os fãs nas redes sociais, formando uma bolha afetiva que encontra suporte em estilemas típicos da canção de autor e que se ritualiza na performance intimista dos artistas, seja presencialmente, seja em redes sociais como o Instagram. As mostras coletivas se tornam momentos de celebração dos valores comuns aos trabalhos autorais dos artistas da cena. Como atraem públicos bem mais numerosos que os shows individuais, acabam sendo uma eficaz ferramenta de divulgação, principalmente para o trabalho dos mais novos.

Neste contexto, as redes sociais assumem um protagonismo ao mediar o relacionamento cada vez mais próximo, regular e intenso entre artista e público. Este, por sua vez, na medida em que se sente mais intimamente conectado ao cantautor, acaba exercendo, via redes sociais, um tipo de coerção e direcionamento sobre o artista talvez até mais poderoso do que as antigas ferramentas mediadoras da crítica jornalística tradicional.

Nesta conjuntura, o público é convocado com cada vez mais frequência a dialogar com os artistas sobre aspectos estéticos das canções e de seus respectivos processos de criação. A Mostra Reverbo por vezes é acompanhada de rodas de debates e diálogos musicais nos quais os artistas compartilham com o público experiências e processos criativos acerca da composição musical. Na primeira apresentação online, durante a

pandemia da Covid-19, que aconteceu no Cinema São Luiz, no Recife, e foi transmitida ao vivo pelo Youtube, os compositores Lula Queiroga e Anastácia conversaram com Juliano Holanda sobre os caminhos e desafios do fazer música e a trajetória da canção brasileira, na roda de conversa “De onde vem e pra onde vai a canção?” (Diário de Pernambuco, 02/03/2021). No ano de 2019, durante a ocupação da Reverbo na Torre Malakoff, além das apresentações foram realizados diálogos sobre música e mercado. Uma das discussões foi promovida pelo produtor e compositor Ronaldo Bastos, “Uma canção é leve e pode sustentar” (Portal G1, 06/12/2019).

Um promissor filão de pesquisas se abre para mapear que implicações têm este novo modelo de relações entre artista e público tanto para os processos de autonomização do campo artístico (BOURDIEU, 2005), quanto para viabilizar novos modelos de negócios para a canção de autor.

Referências bibliográficas

- ANDERSON, Chris. *A cauda longa: do mercado de massa para o mercado de nicho*. Rio de Janeiro: Campus, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BLANNING, Tim. *O triunfo da música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BECKER, Howard. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Tradução Maria Luiza X. De Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- BYRNE, David. *Como funciona a música*. São Paulo: Amariyls, 2012.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FABBRI, Franco. *Uma teoria dos gêneros musicais: duas aplicações*. Curitiba: Revista Vórtex, v.5, n.3, 2017. p.1-31.
- FIGUEIREDO, Publius Lentulus Santos. *Reverbo: uma música pernambucana pós-2010 e o protagonismo da voz / Publius Lentulus Santos Figueredo*. Recife, 2019.
- GAY, Peter. *O coração desvelado*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.
- JANOTTI JÚNIOR, Jeder. Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação [Entrevista]. *E-Compós*, 15(2), 2012. Disponível

em: <<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/812>>. Acesso em: 30 de jun. de 2022.

- JANOTTI JÚNIOR, Jeder; ALMEIDA, Victor. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. In: JANOTTI JUNIOR, Jeder; LIMA, Tatiane Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre (Org.). *Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet*. Rio de Janeiro: Simplíssimo, 2011.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: História Cultural da Música Popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- NOGUEIRA, Amanda. *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*. Recife: Editora UFPE, 2010.
- RIDENTI, Marcelo; BASTOS, Elide; ROLLAND, Denis. *Intelectuais e Estado*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- ROMANO, Marcela. En torno a una canción diversa. *Revista del centro de Letras Hispanoamericanas*. n. 1,1991. p. 135-143
- SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice et. al. (Orgs.) *Decantando a república: outras conversas sobre os jeitos da canção*. São Paulo: Nova Fronteira, 2004. p. 24-35.
- SENNETT, Richard. *Juntos. Os rituais, os prazeres e a política da cooperação*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- STRAW, Will. *Cities/Scenes*. Toronto: Public Access/York University, 2002. Disponível em: <<https://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/public/issue/view/1750>>. Acesso em: 30 de jun. de 2022.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- WILLIAMS, Raymond. *A fração Bloomsbury*. Tradução de trad. Rubens Martins e Maria Cavalcante de Barros. São Paulo: Plural, nº6, 1999.

Matérias

- A MOSTRA. *Mostra Cantautores*, Belo Horizonte, s/d. Disponível em: <<http://www.mostracantautores.com.br>> Acesso em: 30 jun. 2022.
- OLIVEIRA, Amanda. *Mostra Reverbo ocupa o Teatro do Parque. Blog Falando Francamente*. Recife, 07 de março de 2022. Disponível em:

<<https://www.blogfalandofrancamente.com/2022/03/mostra-reverbo-ocupa-o-teatro-do-parque.html>>. Acesso em: 02 jul. 2022.

Artistas pernambucanos apresentam Mostra Reverbo ao vivo do Cinema São Luiz . *Diário de Pernambuco*, Recife, 02 mar. 2021. Disponível em: <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2021/03/artistas-pernambucanos-apresentam-mostra-reverbo-ao-vivo-do-cinema-sao.html>>. Acesso em: 29 jun. 2022.

DINIZ, Augusto. Nova Cena Musical de Pernambuco foca na criação coletiva. *Carta Capital*, São Paulo, 16 de fev. 2020. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/cultura/nova-cena-musical-de-pernambuco-foca-na-criacao-coletiva/>>. Acesso em: 29 jun. 2022.

Itaú Cultural recebe mostra de música pernambucana Reverbo. Site *Itaú Cultural*, 22 de junho de 2022). Disponível em: <[https://www.itaucultural.org.br/secoes/agenda-cultural/itau-cultural-recebe-mostra-musica-pernambucana-reverbo#:~:text=O%20Ita%C3%BA%20Cultural%20\(IC\)%20recebe,apartamento%20de%20Recife%20\(PE\).](https://www.itaucultural.org.br/secoes/agenda-cultural/itau-cultural-recebe-mostra-musica-pernambucana-reverbo#:~:text=O%20Ita%C3%BA%20Cultural%20(IC)%20recebe,apartamento%20de%20Recife%20(PE).>)>. Acesso em: 29 jun. 2022.

'Ocupação Reverbo' reúne 30 cantores e compositores em apresentações gratuitas. *Portal G1*, Recife, 06 dez. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pe/pernambuco/o-que-fazer-no-recife/noticia/2019/12/06/ocupacao-reverbo-reune-30-cantores-compositores-em-apresentacoes-gratuitas.ghtml>>. Acesso em: 02 jul 2022.

Recebido em 06/08/2022
Aceito em 17/11/2022

ⁱ **Amilcar Almeida Bezerra** é Doutor em Comunicação e Professor do programa de pós-graduação em Música e do Núcleo de Design e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. **E-mail:** amilcar.almeida@gmail.com

ⁱⁱ **Amanda Mansur Custódio Nogueira** é Doutora em Comunicação e Professora do Núcleo de Design e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. **E-mail:** amanda.nogueira@ufpe.br

ⁱⁱⁱ **Marcos Vinícius Barros de Oliveira** é Graduado em Letras e Mestrando do Programa de pós-graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco. **E-mail:** barros.oliveira@ufpe.br

CENA E CADEIA NO HEAVY METAL BRASILEIRO DOS ANOS 1980

[SCENE AND CHAIN IN BRAZILIAN HEAVY METAL ON THE 1980s]

GUILHERME LENTZ DA SILVEIRA MONTEIROⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-0309-8491>

Centro Federal de Educação Tecnológica – Belo Horizonte, MG, Brasil

Resumo: O heavy metal brasileiro da década de 1980 se constituiu como uma cena muito ativa, caracterizada pela atuação localizada de coletividades juvenis no ambiente urbano, o que se marcava pela instauração de um sistema próprio de produção sócio-musical. Essa proposta se choca com a perspectiva de inserção do heavy metal em uma cadeia cultural mais ampla. A convivência entre essas duas propostas se coloca como um paradoxo que põe em xeque a existência do heavy metal brasileiro como cena.

Palavras-chave: Heavy metal brasileiro; década de 1980; cena; indústria cultural; juventude

Abstract: Brazilian heavy metal of the 1980s was constituted as a very active scene, characterized by the localized action of youth groups in the urban environment, which was marked by the establishment of a particular system of socio-musical production. This proposal clashes with the prospect of inserting heavy metal into a broader cultural chain. The coexistence between these two proposals is a paradox that calls into question the existence of Brazilian heavy metal as a scene.

Keywords: Brazilian heavy metal; eighties; scene; cultural industry; youth

Paixão e rebeldia no heavy metal brasileiro

A percepção de uma dispersão da cena do heavy metal brasileiro a partir do final da década de 1980 aparentemente tensiona o caráter vibrante desse movimento. Desenvolvido principalmente em grandes centros urbanos no Brasil em aparente processo de democratização, o heavy metal brasileiro dos anos 1980 foi caracterizado pelo engajamento de nichos da juventude em várias instâncias, desde a formação de bandas e composição de canções autorais, até a produção de lançamentos fonográficos próprios, em um processo que envolveu a fundação de espaços físicos e simbólicos específicos para essas práticas, como lojas, casas de show e publicações especializadas. Em que pese a riqueza desse processo, ele foi marcado por um constante tensionamento entre a atuação semiamadora dos atores envolvidos e a lógica massificadora, mas desagregadora, da indústria cultural, diante do qual era pouco provável a sobrevivência da cena nos moldes em que ela originalmente se desenvolveu.

É indício desse tensionamento a canção “A Chave é o show”, marco do heavy metal paulistano, lançada em 1987, no álbum *The Key*, da banda paulistana A Chave do Sol:

Não quero beber água em cristais
Nem ter guarda-costas por onde quer que eu vá
Não quero primeiro página nos jornais
Nem ter videoclipes na TV

Só quero ter você aonde eu for
As pessoas livres a sorrir
Com esse show pra você

A expressão de uma entrega desinteressada à paixão pelo palco e por seu efeito inebriante sem dúvida é cativante, mas é digno de nota que esse registro tenha vindo a público justamente em *The key*, álbum em que a banda, conhecida pela sofisticação de suas composições e pelo alto nível técnico de seus integrantes, notoriamente buscou um direcionamento mais comercial, com vários aspectos sonoros e visuais que a aproximavam da vertente californiana do rock pesado, então com grande projeção midiática, e compôs metade das canções em inglês, com vistas justamente a uma

possibilidade de inserção no mercado internacional, algo que começava a ser almejado por muitas bandas brasileiras da época. Há um claro atrito entre esse direcionamento e a letra de “A Chave é o show”.

Essa ambivalência na cena do heavy metal brasileiro marcou todo o movimento e pode ser percebida a partir de uma análise de “Noite de rock”, canção-hino da banda Salário Mínimo, importante referência paulistana no movimento de meados dos anos 1980. A escolha dessa canção como objeto de reflexão se justifica pelo de fato de que ela tem como tema o próprio show, ambiente por excelência da erupção do heavy metal, uma vez que, como aponta Walser (1993, p. 17), o estilo tradicionalmente merece pouco espaço na programação das rádios. Ao abordar e promover essa experiência de congregação, “Noite de rock” pode ser lida como alegoria da cena do heavy metal da época, iluminando tanto aspectos do movimento no Brasil de modo geral quanto especificidades que se desenvolveram regionalmente, como aconteceu em Belo Horizonte ou no Rio de Janeiro.

Desde sua abertura, a canção se coloca não tanto como convite, mas como impulso:

Vai, deixa o rock
Queimar...
(Salário Mínimo, 1987)

Como se vê, o verbo usado é “vai”, não “vem”; trata-se, portanto, não de um chamado, mas de uma exortação. Quem canta é um coro, uma voz coletiva, *a capella*. Enquanto a última sílaba ecoa, um ruflar dos tambores da bateria introduz o som da banda, que irrompe na forma de um esfuziante riff de guitarra, acompanhado por pulsantes notas do contrabaixo. O ritmo não é caracterizável como rápido ou lento, mas galopante. O som da guitarra é distorcido, mas límpido. O efeito resultante é de intensidade, uma intensidade cativante, capaz de colocar em movimento o corpo do ouvinte, mesmo em uma audição inaugural. Aqueles familiarizados com o estilo logo identificam um encontro das influências do heavy metal britânico do início dos anos 1980 e do hard rock norte-americano de meados da mesma época.

Passada a seção introdutória, entra em cena o narrador. Trata-se, fica claro, de um jovem a caminho de um show de rock. “A noite é longa”, ele anuncia, não em

constatação, mas em expectativa diante das aventuras que acontecerão. A noite, espaço exterior ao da rotina, adquire uma conotação ritualística, em que o tempo da vida prosaica é suspenso. Em um movimento pelas “ruas da cidade”, uma dose de bebida alcoólica, “para esquentar o motor”, constrói, juntamente com a insinuante figura de uma mulher que espera o personagem, um cenário arquetípico da ambientação roqueira, com promessa de lúbricos excessos. A primeira estrofe se encerra com o verso “Tem tanta gente sedenta pra ver o show começar”, que deixa claro que a jornada aparentemente individual descrita nos versos iniciais é na verdade coletiva. Há um senso de urgência, de tensão, de busca por uma completude que, fica claro, só a catarse musical resolverá a contento.

De fato, nesse ponto, a canção explode no refrão, que retoma o chamamento do início da canção, mas com uma versão mais completa da mesma frase: “Deixa o rock queimar em você”. O fogo evoca algo de sacrificial, de ritualístico, de purificador. Nessa provocação incendiária há um claro apelo a um excesso, a uma intensidade, diante da qual, o refrão conclama, é preciso deixar “o sangue pulsar de prazer”. Ampliando a voz do narrador, o refrão é cantado em uníssono por várias vozes, às quais, pode-se conjecturar, a voz do público, formado pela mesma coletividade sedenta a que a primeira estrofe fez referência, há de se juntar quando a canção for efetivamente apresentada ao vivo, em um momento de catarse em grupo, que representa um espelhamento entre o que a letra da canção expressa e a situação em que essa enunciação se concretiza.

Passado o refrão, o narrador retoma a condução do texto, mas com outra abordagem. Senhor de seu lugar, oferece orientações ao ouvinte. “Esqueça o tempo lá fora, que anda tão poluído”, ele sugere, em uma sugestão do show de rock como um espaço de afastamento da realidade. O verso “Delire ao som das guitarras a te estourar o ouvido” confirma essa proposta de entrega. O pronome demonstrativo em “Essa é a nossa estrada”, o trecho seguinte, opera uma espécie de recapitulação da reflexão e a encaminha para seu desfecho. O tom é de autoconfiante autoafirmação, uma autoafirmação coletiva, em que o ouvinte está definitivamente incluído, o que é explicitado pelo pronome plural. O lema “Nossa missão nessa vida é incendiar este mundo” encerra a letra e abre espaço para o solo de guitarra delirante citado alguns versos antes. Uma sequência de repetições catárticas do refrão encerra a canção, um

recurso claramente desenvolvido para a otimização da participação da plateia em apresentações ao vivo, o que faz sentido, considerando-se que esse é um tema central na canção.

Com frases melódicas que nunca retomam a nota tônica, “Noite de rock” mantém o ouvinte em uma constante tensão, que só se resolve no refrão catártico, o que é condizente com a proposta temática da letra. Tatit (1994) fornece subsídios para a análise desse tipo de construção, ao mostrar que subjazem à canção popular diversos tipos de tensão, que compositor, letrista e intérprete, eles mesmos elementos que por vezes se tensionam, colocam em diálogo, sendo a canção resultado dessa delicada negociação. A arquitetura musical ideal de Tatit, assim, abarcaria oposições entre notas breves e longas, entre vogais e consoantes, entre atmosferas contrastantes, entre diferentes tipos de andamento, entre outros elementos, que interagem em uma complexa rede composicional-interpretativa. Em “Noite de rock”, o jogo de tensões é feito de modo a se representarem experiências e sensações associadas ao show de heavy metal.

Nesse sentido, é de relevância o fato de a estrutura da canção privilegiar o refrão cantado em coro. Walser (1993), ao inventariar aspectos do heavy metal como um discurso reconhecível, detém-se sobre esse aspecto, ao atribuir ao timbre vocal uma relevância comparável à da guitarra distorcida, vista por ele como “o mais importante sinal aural do heavy metal”¹ (1993, p. 41). Para Walser, os vocais tensionados, muitas vezes enrouquecidos e com uso de notas longas evocam intensidade e poder. O coro, comum durante os refrões, como em “Noite de rock”, confirma e amplia, na visão do autor, o que é cantado pelo vocalista principal e confere a isso uma dimensão coletiva, já que as vozes adicionais “encenam a aprovação ou a participação do mundo social de forma mais ampla, ou ao menos parte dele”² (1993, p. 45).

Como exemplo desse recurso, Walser cita a canção “Runnin’ with the Devil”, da banda Van Halen, cuja proposta estética não por acaso é muito semelhante à de “Noite de rock”. Walser menciona o fato de que o canto de David Lee Roth em “Runnin’ with the Devil” é típico das canções de heavy metal de sua vertente, com vocais extravagantes e ruidosos, o que é legitimado no refrão quando novas vozes se juntam à principal: “[...] esses vocais no refrão virtualmente exigem do ouvinte que se sinta

¹ “The most important aural sign of heavy metal is the sound of an extremely distorted electric guitar.”

² “These additional voices serve to enlarge the statements of the solo vocalist, enacting the approval or participation of the larger social world, or at least a segment of it.”

incluído na afirmação coletiva do que está sendo apresentado como uma concepção empolgante”³ (1993, p. 46). Da mesma forma, em “Noite de rock”, o canto enrouquecido e sedutor de China Lee não se confunde com o de um personagem solitário, sendo acompanhado no cantante refrão por um turbilhão de vozes, do qual o ouvinte é conclamado a participar.

“Noite de rock” é uma canção que sintetiza satisfatoriamente alguns paradoxos que movimentaram o heavy metal brasileiro dos anos 1980 e a banda Salário Mínimo, ela mesma um exemplo desses paradoxos. Surgido no início da década, o Salário Mínimo foi uma das mais relevantes bandas do nascente heavy metal brasileiro e dividiu opiniões, por contemplar dois aspectos que o público da época tendia a ver como incompatíveis: o posicionamento inequivocamente dentro daquela nascente cena alternativa, por um lado, e o flerte com um rock pesado de orientação assumidamente comercial e massificada, por outro. Walser (1993) identifica claramente linhagens a que essas concepções estão vinculadas dentro do heavy metal em âmbito internacional, o que, no Brasil, será um fator preponderante na constituição da cena desse discurso musical.

Considerando-se a visão de Walser, era óbvia, de um lado, a influência do heavy metal britânico dos anos 70 e do início dos anos 80, também chamado de heavy metal tradicional, revestido de uma aura de integridade, de legitimidade e de sofisticação musical, o que é exemplificado por bandas como Judas Priest e Iron Maiden; de outro, havia a clara influência do também nascente heavy metal californiano, marcado por um sonoridade de maior apelo comercial, voltada para o mercado de massa e amparada por contratos com grande gravadoras multinacionais, o que é exemplificado por nomes como W.A.S.P. e Poison. Dos primeiros, o Salário Mínimo buscou principalmente a sonoridade de modo geral sofisticada; dos outros, principalmente o visual colorido e andrógino, adotado pelas bandas estadunidenses como um atrativo comercial, mas, por isso mesmo, tido pelo público brasileiro, para quem o heavy metal se colocava inequivocamente como um discurso de circulação exterior à cultura de massa, como um gesto de alinhamento a uma postura de pouca integridade artística.

De fato, a caracterização visual do Salário Mínimo era um elemento de desconforto entre os fãs de heavy metal da época, para quem uma indumentária rústica,

³ “[...] these chorus vocals virtually demand that the listener feel included in the collective affirmation of what is presented as an exciting image.”

em coerência com uma sonoridade de resistência às tendências mais massificadamente aceitas, era vista como indício e até condição de uma integridade. Embora as canções da banda fossem admiradas e encontrassem boa aceitação naquele nicho de público, o uso, por parte dos membros da banda, de malhas justas ao corpo, com adereços e retalhos coloridos ou estampados com imitações da pelagem de animais como onça ou zebra, era condenável. Em um comentário na revista *Rock Brigade*, célebre publicação de onde emanavam muitas das principais diretrizes da cena do heavy metal brasileiro na década de 1980, o resenhista deixa essa restrição muito evidente:

A preocupação da banda não fica somente a nível de som, como também na parte visual, com efeitos e indumentárias (infelizmente muito americanizados, cheios de fitas, lencinhos e rasgos), e assim sendo, eles fazem um show completo dentro do que se propõem. Uma boa banda de metal, mas, em minha opinião, eles deveriam se preocupar mais com a música e menos com o visual, pois seu energizado metal é o que importa. (*Rock Brigade*, volume XXII, ano VI, 1987, p. 34)

Quando a banda lançou seu primeiro álbum próprio, ainda em 1987, o resenhista André Luiz Cagni foi taxativo na validação desse posicionamento:

Quantas pessoas dentro de nosso movimento costumam xingar, falar mal, sem sequer conhecer a fundo sobre o que estão detratando. O Salário tem sido uma das maiores vítimas e se os argumentos fossem só no visual americanizados (que eu igualmente condeno e acho desnecessário para eles) eu até concordaria. Porém em termos de som, o que percebemos: uma excelente mistura de boas fases Judas (principalmente) e Iron [...]. só resta a torcida para que seu trabalho possa ser visto com mais respeito (e menos críticas gratuitas) [...]. Como já disse, se não fosse o visual... (*Rock Brigade*, volume XXV, ano VI, 1987, p. 15)

Em que pese alguma aceitabilidade dessas críticas, cabe questionar, a partir do benefício de um olhar retrospectivo, se não havia subjacente a elas uma transposição automática e, por isso, talvez indevida da codificação da imagem típica das bandas de heavy metal da realidade estadunidense para a realidade brasileira. Como aponta Walser (1993), condenando estudiosos que se concentram sobre letras de canções sem contemplar outros elementos presentes na construção musical, os sentidos não são inerentes aos signos, mas codificados a partir de negociações sociais. No Brasil hiperinflacionário da década de 1980, a ideia de um salário mínimo era particularmente angustiante, e seria plausível perceber os retalhos coloridos com que os membros do Salário Mínimo se adornavam como uma referência a essa realidade também,

analogamente ao que acontece nas tradicionais festividades juninas. Despercebidamente a muitos observadores da época, o visual americanizado da banda não é mera imitação, mas sim um pastiche com um elemento humorístico, picaresco, na linhagem antropofágica tão presente na arte brasileira.

A pujança do ambiente evocado em “Noite do rock” não estava restrita a São Paulo. É fato que, na capital paulista, previsivelmente havia maior estruturação, com a existência de lojas especializadas e casas de show. A gravadora independente Baratos Afins lançou em 1984, com produção de seu proprietário, Luiz Calanca, a coletânea *SP Metal*, importante marco do heavy metal brasileiro, dando visibilidade a bandas pioneiras, entre as quais estava o Salário Mínimo, e tornando plausível para toda uma geração de jovens músicos o sonho de um registro fonográfico. A existência de instâncias assim foi condição para o desenvolvimento e consolidação de uma cena paulistana, mas movimentações isoladas em outras regiões indicavam a projeção nacional do heavy metal. É do Pará, por exemplo, aquele que é considerado o primeiro álbum de heavy metal brasileiro: *Stress*, da banda homônima.

No Rio de Janeiro, a situação do heavy metal teve especificidades. Lopes conta que havia um ambiente pouco promissor ao rock, já que a “abertura política e a valorização das ideias nacionais através de uma música não-colonizada, fortaleceram a música popular brasileira” (2012, p. 18). A cidade oferecia poucas possibilidades em termos de lojas de discos, convívio entre músicos jovens e espaços para apresentações, e, diferentemente do que aconteceu em São Paulo, os incipientes esforços se mantiveram muito localizados ou frutificaram apenas em outras cidades. Lopes descreve um panorama sombrio, em que a presença do heavy metal era dividida entre a comercialização caricatural que se desenvolveu ao redor do Rock in Rio e a convivência tensa, às vezes violenta, entre os desunidos fãs do estilo, muitas vezes segregados em função das diferenças regionais da própria cidade, e outras vertentes da juventude urbana: “Essa era a cena carioca de 1986: *Antes do fim*, tretas de suburbanos com o pessoal da sul, pogos gigantescos e pequenas batalhas entre carecas e os metais em plena rua” (LOPES, 2012, p. 69). Diante disso, é discutível falar-se propriamente em uma cena carioca; não obstante, originaram-se no Rio de Janeiro algumas das bandas que mais marcaram o heavy metal brasileiro da década de 1980, como o Azul Limão e o Dorsal Atlântica, liderada pelo próprio Carlos Lopes.

Lopes menciona também o fato de que o interesse por rock encontrava pouca afinidade com a música popular brasileira da época, tema que foi desenvolvido em um texto que se tornou um marco dos estudos acadêmicos sobre o heavy metal brasileiro, em que Idelber Avelar (2011) comenta especificidades dos desafios que o estilo encontrou no Brasil. Irrupendo em um contexto pós-ditatorial, em que se faziam presentes as ameaças da censura e outras formas de repressão, o heavy metal brasileiro se deparou com as costumeiras acusações de satanismo e corrupção dos bons costumes, que já eram comuns nos Estados Unidos e na Europa, mas também encontrou o que Avelar considera “certa ortodoxia” (2011, p.106) característica da música popular brasileira, caracterizada por uma tradição de engajamento político e certa noção de “bom gosto musical”. Diante disso, Avelar sustenta, o heavy metal brasileiro lidou com a dupla acusação de, do ponto de vista da direita conservadora, ser uma manifestação corruptora, a ser combatida, e de, do ponto de vista da esquerda cultural engajada, não ser musical nem suficientemente politizado.

Especificamente em relação à cena mineira, mais localizadamente belo-horizontina, Avelar teoriza sobre como essa dupla pressão gerou singularidades. Para o autor, houve uma “separação, marcante, para a década de 1980, entre a música nacional e a música jovem” (2011, p. 115), já que “as formas canônicas da música acústica no Brasil haviam sido cooptadas pela notável indústria do entretenimento desenvolvida no país sob a ditadura” (p. 116). A música popular brasileira, colocada como voz da Nova República, vista como resultado de uma aliança entre grupos supostamente progressistas e as forças conservadoras e autoritárias que eles em tese deveriam combater, tornou-se a “trilha sonora daquele bloco liberal-conservador” (p. 117), perdendo sua legitimidade popular. “Coração de estudante”, a célebre peça de Milton Nascimento e Wagner Tiso, seria a coroação desse processo.

Os ataques à moral tradicional e a suposta alienação política seriam ambos efeito desse fenômeno de esvaziamento da música popular brasileira tanto de sua força política quanto de seu apelo juvenil. Avelar ressalta o fato de que, na arte de Milton Nascimento, está manifesta certa iconografia católica muito associada à tradição mineira e que foi colocada “a serviço dos palanques da Nova República”, ocasionando “o abandono definitivo, por parte da adolescência mineira, de qualquer identificação com a MPB” (p. 117). Abandonava-se “a esperança de que por trás do universo

religioso, tradicional e conservador do catolicismo mineiro, residisse um núcleo emancipatório e fraternal de compaixão politicamente disponível” (p. 118). Diante disso, assim, seria colocado o satanismo de bandas como Sepultura e Sarcófago: “O metal em Minas emerge não como cópia do satanismo de bandas europeias e americanas, mas como negação dessa disponibilidade.” (2011, p. 118). Parte do motivo para a eclosão do heavy metal seria o fato de a juventude ser alijada das movimentações culturais e políticas que transcorriam no Brasil da primeira metade da década de 1980.

Assim, o heavy metal brasileiro estruturava-se em meio a diversas questões, pertinentes ao lugar que o estilo poderia ocupar no panorama brasileiro do ponto de vista político, cultural e geográfico. Nesse sentido, o sonho juvenil de lançamento de um álbum próprio e de apresentação para plateias enaltecidas ganhava contornos mais ambiciosos e convivia com a perspectiva de contratos com grandes gravadoras multinacionais, que então dominavam o mercado musical, e a fantasia de sucesso internacional - na Europa e nos Estados Unidos, entenda-se -, o que teria o poder de redimir o heavy metal aos olhos do próprio público brasileiro em larga escala. Pairava apenas, na hipótese de esse roteiro se concretizar, o problema de como o heavy metal brasileiro, gestado em laços de proximidades, de amizades, de relações de vizinhança, e em um imaginário de valorização da autenticidade e de motivações afetivas, gerenciaria dentro de si mesmo o próprio crescimento.

Cena, circuito e cadeia

A ideia de cena é posta em pauta pelas características do heavy metal brasileiro da década de 1980. Trata-se de uma movimentação cultural que emerge de um ponto específico de interesse e é operada de forma espontânea e coletiva, ainda que não institucionalizada, por agentes razoavelmente definidos, em espaços, pelo menos parcialmente, também localizáveis nas cidades. Na medida em que o acesso a esses espaços e a essas práticas é dificultado por obstáculos de várias ordens, desde limitações financeiras até a resistência simbólica de camadas mais amplas da sociedade, passando por eventuais represálias do poder público, o heavy metal, entendido como cena, constrói-se também como um exercício de conquista e de vivência na cidade. Mais do

que a partilha de uma preferência musical, estão envolvidas ações políticas, em uma espécie de militância.

Walser aponta essa direção ao buscar a ideia de musicância⁴, de Christopher Smalls (WALSER, 1993, p.xiii). O autor concebe o uso do termo “music” como verbo, derivando daí o substantivo “musicking”. Essa ideia, segundo ele, é importante para uma abordagem adequada, pois extrapola análises abstratas da música para englobar as práticas sociais que fazem dela algo multidimensional. Ouvir, compor, dançar, participar de apresentações, ler a respeito do objeto de interesse, todas essas ações, entre as quais seria possível incluir muitas outras, são citadas por Walser como exemplos de gestos que integram a musicância. Em uma cena, como é o caso do heavy metal brasileiro, musicar pressupõe um engajamento. Fica claro que, mais do que um estilo musical, o heavy metal se configura como uma prática social.

Esse movimento se concretiza em uma dimensão coletiva. Como aponta Will Straw (1991), a circulação globalizada da cultura criou conagraçamentos que transcendem as delimitações espaciais tradicionais. Diante do fato de que tradições locais são encampadas pela indústria internacional, “criar e recriar alianças entre comunidades locais é o processo político crucial na música popular” (p.370). Nesse sentido, ele busca em um estudo de Barry Shanks (1988) a ideia de “cena” em contraposição à de “comunidade musical”. Enquanto esta se caracteriza por grupos populacionais consolidados que se dedicam a idiomas musicais que emergem de tradições geograficamente localizadas, aquela é mais aberta a influências externas, que não obstante possibilitam o desenvolvimento de novas alianças e de um senso de comunidade em um contexto cosmopolita. É o trabalho de Straw que, na visão de Herschmann (2018), confere um direcionamento acadêmico ao conceito de cena, que tem menção documentada no jornalismo cultural da década de 1940.

Herschmann reconhece alguma flexibilidade no conceito de cena, mas destaca sua importância para o estudo de fenômenos sócio-musicais, dentre os quais se pode incluir o heavy metal brasileiro da década de 1980. Nessa perspectiva, uma cena é marcada por relações solidárias entre seus participantes, no sentido de uma retroalimentação mútua e do estabelecimento de fronteiras de atuação. Para Herschmann, a cena extrapola a cadeia produtiva, por admitir, especialmente no que se refere à produção independente,

⁴ “musicking”.

relações de maior informalidade, em que “*laços e afetos* (gostos e prazeres) são tão importantes quanto a *sustentabilidade*, tendo mais peso que os *contratos* e a *formalidade*” (2018, p. 126). Em uma gradação de formalidade cada vez maior, a cena seria seguida pelo circuito, em que há maior institucionalização e possibilidade de monetarização, e, aí sim, pela cadeia produtiva, marcada por institucionalização clara, através de contratos, hierarquias e instâncias afins.

Um aspecto importante da cena é sua espacialidade. Ao comentar essa característica, Herschmann fundamenta-se em estudos dos anos 2010 e 2020, que destacam a importância, para a cena, da partilha de espaços por grupos de pessoas que se congregam, das redes de atividades econômicas em que se dão essas congregações, dos intercâmbios entre as diferentes áreas de cada cidade onde essas experiências se concretizam e de como esses diálogos acontecem. Essa dinâmica, na visão do autor, é “um vetor muito importante para a construção desta sociabilidade (especialmente juvenil) que gravita em torno da música” (2018, p. 132). Enfim, como aponta Trotta, o termo “cena” “se refere a uma instigante articulação entre gênero musical e território, entrecortada por apropriações culturais que incluem indumentária, hábitos, gestos, gírias, e um peculiar sentimento de pertencimento” (JANOTTI JR., 2013, p. 59), estando envolvidos aspectos tecnológicos, estéticos e econômicos que se associam à interação entre a música e os espaços especialmente urbanos.

Configurando-se como uma prática com um valor formativo, com um viés político, a cena funciona, então, como mediação com o espaço da cidade. Nesse sentido, ela evoca a célebre ideia da *flânerie*, como apresentada por Benjamin (1989, p. 34). Para Benjamin, o crescimento das cidades modificou as experiências de convivência no espaço urbano. Aumentaram as possibilidades de anonimato, mas se desenvolveu também algo semelhante a uma vigilância. O *flâneur*, assim, é comparável a um detetive, cujo olhar perscruta os detalhes de espaços e de almas. Essa ideia se choca com a de cena no sentido de que pressupõe um olhar individual, em certa medida melancólico, que se distingue da multidão. Por outro lado, desenvolve-se um olhar investigativo, curioso, atento, revelador de aspectos da cidade que estavam não propriamente invisíveis, mas não vistos. Nesse sentido, a cena viabiliza uma espécie de *flânerie* coletiva.

Finalmente, é curioso mencionar que, como Trotta destaca (JANOTTI JR., 2013, p. 59), o termo “cena” evoca uma teatralidade, tanto no que se refere a uma atuação dos indivíduos, muitas vezes nomeados “atores” na literatura acadêmica, quanto no que se refere aos espaços físicos - ruas, praças, bares, edificações - onde se dá essa atuação, que ganham assim uma dimensão como cenários em uma acepção teatral-performática também. Para o autor, essa característica reforça o fato de que a cena engloba muitos elementos além do fator específico em torno do qual ela notadamente se ergue. Isso significa que a reflexão sobre um caso como o do heavy metal brasileiro deve levar em conta não só diversos elementos do estilo musical em si, mas também aspectos das cidades onde ele se concretiza, espaços de comércio, características da indumentária do público e dos artistas, enfim, todo o contexto em que a cena se efetiva.

Em relação a isso, é importante apontar a existência de instâncias agregadoras como condição e efeito do desenvolvimento das cenas metálicas no Brasil. Nos principais centros onde isso aconteceu, foi crucial, por exemplo, a atuação através de lojas, casas de show e publicações especializadas. Em Belo Horizonte, conforme aponta Faria Filho (Cogumelo Records, 2012, p. 22), esse papel foi desempenhado pela mítica loja Cogumelo e facilitado pela fundação do JG Studio, onde muitas bandas locais fizeram as gravações de seus trabalhos fonográficos inaugurais. Embora, em meados dos anos 80, as dificuldades fossem muitas, e fosse possível constatar que “o velho regime ainda estava vivo à espreita” (Cogumelo Records, 2012, p. 22), a estruturação de uma cena underground em abrangência, se não nacional, pelo menos interestadual, viabilizou a efetivação de projetos.

João Eduardo de Faria Filho, cofundador da Cogumelo Records, reflete sobre o contexto ditatorial e pós-ditatorial em que se desenvolveu o heavy metal brasileiro e, mais especificamente, belo-horizontino. Para ele, “o regime estava muito limitado procurando comunistas armados em grupos isolados, mas deixava passar bem debaixo das pernas todo o movimento que eclodia nas ruas” (Cogumelo Records, 2012, p. 19). Esses movimentos, embora sofressem repressão policial e governamental, não necessariamente se alinhavam com a esquerda da época, o que já apontava para uma delicada indefinição entre politização e alienação. Faria Filho localiza socialmente os grupos responsáveis pela inauguração do heavy metal brasileiro, ao apontar o surgimento de uma classe média, com acesso a materiais fonográficos importados, o que

abriu portas, no início da década de 1980, para o contato com o heavy metal, que chegava principalmente da Inglaterra, então vivendo a chamada “nova onda do heavy metal britânico”.

Em depoimento presente em *Cogumelo 30 anos* (Cogumelo Records, 2012, p. 182), Pat Pereira, personalidade lendária da cena do heavy metal belo-horizontina e fundadora tanto da loja Cogumelo quanto do selo fonográfico Cogumelo Records, recompõe sua trajetória de desejos, dificuldades, aventuras e conquistas. Pat narra como, rompendo a monotonia de um trabalho burocrático em um banco, contou com a ajuda do pai para abrir uma loja dedicada à música, especialmente ao rock, estilo pelo qual tinha predileção. A loja, familiar, montada com a colaboração da irmã e da cunhada, foi abastecida com material trazido de viagens a São Paulo, o que atraiu uma clientela jovem e ávida por novidades no campo do heavy metal e que receberam com entusiasmo a diversificação das atividades, que passaram a contar com exibição de vídeos e promoção de shows. Dificuldades como episódios de agressividade policial, com intimidações injustificadas contra os jovens que frequentavam a loja, não sobrepujaram as aglomerações de camisetas pretas, e a Cogumelo se tornou um ponto tanto de concentração quanto de irradiação do heavy metal em Belo Horizonte e, daí, para o estado, o país e o mundo.

Trajetórias comparáveis a essa foram vivenciadas em outras partes do Brasil. Estabelecimentos comerciais como a Cogumelo Discos ou, em São Paulo, a Woodstock Discos, tornaram-se ponto de encontro, de partilha, de convergência de anseios. É ilustrativo, nesse sentido, o depoimento de Jeder Janotti Jr. sobre sua experiência pessoal com o envolvimento com o heavy metal:

[...] imediatamente, me senti parte do grupo e comecei a conhecer fãs que estavam espalhados por toda a cidade. Com isso, minha geografia de Vitória foi ampliada, pois ser fã de metal me permitiu sair do bairro onde morava e descobrir um circuito em que era possível encontrar pessoas que dedicavam tanta atenção ao heavy metal como eu. [...]

A partilha dos sentidos que envolvem as músicas, o vestuário, as letras e histórias do mundo metálico parecem estar situadas fora das amarras das culturas locais, mas, ao mesmo tempo, são enriquecidas pelas suas contrapartidas regionais, que envolvem não só os músicos locais, como relatos pitorescos das farras e vivências dos fãs em relação à especificidade desses cenários.

[...] eu estava envolvido em processos de consumo que, se por um lado permitiam expressões específicas, por outro, eram parte de uma imensa cadeia midiática que fornecia informações, códigos de apropriação e conduta diante dos produtos do universo metálico. Assim, ao descarregar minhas tensões adolescentes enquanto fã de heavy metal,

eu também fazia movimentar as engrenagens dos tão criticados conglomerados multimidiáticos. [...] Se por um lado, o rock pesado é uma válvula de escape em meio à homogeneização do mercado musical da música pop, por outro, ele reproduz, em microescala, parte das coerções desse mesmo mercado. (JANOTTI JR., 2004, p. 15-18)

Além de expressar o fascínio exercido pelo heavy metal, o senso de descoberta e de engajamento, em nível tanto pessoal quanto social, esse depoimento mostra muito bem a contradição que viria a colocar em xeque a cena do heavy metal brasileiro dos anos 1980. De um lado, estão os aspectos associadas a uma carga emotiva: a sensação de pertencimento, a descoberta da cidade, a tomada de posse de espaços urbanos, o encontro, a superação de amarras sociais que limitam e padronizam condutas e vivências; de outro, está o imperativo midiático, industrial, comercial. Se a circulação do rock pesado depende disso, por outro lado a lógica massificadora, dominadora e homogeneizadora do processo comercial se choca frontalmente com certo romantismo e o senso de independência que se buscava no heavy metal.

De fato, ainda segundo Janotti Jr., no final da década de 1980, “os conglomerados multimidiáticos acabaram assimilando não só parte das bandas de heavy metal, bem como sua distorção e intensidade sonora”, e essa “ampliação dos horizontes sonoros mercadológicos do rock parecia decretar o fim da comunidade metálica” (2004, p. 25). A virada para os anos 1990 é emblemática nesse sentido. João Eduardo de Faria Filho (Cogumelo Records, 2012, p. 67) também detecta esse arrefecimento, citando a espetacularização do heavy metal, a redução ao nicho do metal extremo e ao avanço de novas tecnologias, como o CD, em um primeiro momento, e a internet, posteriormente. Embora Straw identifique uma crise mais geral no rock desse período, hipotetizando que o “declínio se deve menos a uma crise ideológica no projeto do rock do que a uma etnicização das formas musicais brancas de forma mais geral” (1991, p.372)⁵, é perceptível uma mudança especificamente no heavy metal brasileiro. Para Janotti Jr.,

(1) apesar da sonoridade ser fundante para os fãs de heavy metal, ela está longe de se constituir em uma base única para o reconhecimento daquilo que é, ou não é, considerado heavy metal; (2) aquilo que é considerado heavy metal em sentido estrito está ligado diretamente a um sistema de produção/circulação/consumo específico, em que, muitas vezes, fazer parte dessa cadeia se torna mais importante do que a sonoridade. (2004, p. 32)

⁵ “Its decline is due less to an internal ideological crisis of the rock project than to the ethnicization of white popular musical forms more generally.”

Trotta tenta conciliar essas forças mutuamente excludentes, defendendo que, mesmo que alguns artistas alcancem relativa projeção comercial, “parte do valor das bandas permanece associado à sua relação de proximidade entre as condições de produção e reconhecimento” (JANOTTI, 2013, p.63), mas a viabilização desse acordo é problemática. O próprio autor, citando especificamente o heavy metal, acredita que a

noção de “cena” vincula-se com mais facilidade quando se identifica uma posição ideológica que nega a circulação em larga escala, o “*underground*”. *Mainstream* e *underground* são termos que evocam tanto um conjunto numérico de pessoas que determinada música (ou prática cultural) agrega quanto estabelecem posicionamentos políticos frente a um mercado cultural. Entendidos como espaços opostos de circulação mercadológica, os termos prestam-se ainda a uma hierarquização de valor, no qual a circulação restrita torna-se elemento de prestígio.

Assim, a ideia de cena pressupõe uma circulação restrita dos produtos culturais. Essa característica intimista favorece o acirramento de laços e, paradoxalmente, a coesão de coletividades, o que em parte aponta para o paradoxo do êxito comercial no caso do heavy metal brasileiro dos anos 1980. Por um lado, a viabilidade comercial é condição importante para a sustentabilidade da cena; por outro, ela é incompatível com seus próprios pressupostos sócio-musicais. Esse tensionamento entre a demanda profissional e o lastro afetivo da atividade amadora perpassa toda a cena oitentista do heavy metal no Brasil.

Herschmann comenta que, na década de 2010, o estudo das cenas “buscava compreender de que forma a indústria da música - nos seus *circuitos* e *cenas* - poderia construir caminhos alternativos de sustentabilidade num contexto de crise e desvalorização dos fonogramas” (2018, p. 127). É possível comparar esse contexto do que sustentava o heavy metal brasileiro da década de 1980, quando a perspectiva de uma sustentabilidade com base em um mercado fonográfico não era realista, mas era ao mesmo tempo almejada. O heavy metal, assim, é constante palco de disputa de sentidos, no dizer de Janotti Jr. (2004, p. 20) ou de negociações, no dizer de Walser (1993), mas, diante de limites tão inóspitos que parecem afastar a lógica de funcionamento da cena com a de uma estrutura comercial mais massificada, “disputa” e “negociação” soam como eufemismos para se caracterizar uma impossibilidade de conciliação.

Conclusões

Em sua canção-hino “A Chave é o show”, que fecha o álbum *The key* (1987), a banda A Chave do Sol concebeu um espaço de comunhão musical:

Não sei se você é heavy ou new wave
Nem se você é punk, dark, skin ou gay
Não quero saber sua classe social
O nosso som não tem discriminação

Sem dúvida é válido e tentador buscar essa partilha entre grupos que, em meados dos anos 1980, colocavam-se como rivais, como incompatíveis, inclusive com registros de conflitos que envolveram violência física. É pertinente celebrar que a defesa dessa utópica harmonia, entoada por uma das mais importantes vozes do heavy metal brasileiro dos anos 1980, tenha tocado os ouvidos do jovem público que a banda tinha na época; por outro lado, cabe apontar que, no mundo concreto, não é a música, mas sim o comércio massificado, essa força poderosa, capaz talvez não de congregar, mas de homogeneizar públicos tão diversos, não resolvendo mas ignorando os conflitos subjacentes a essas distinções. A aparentemente inclusiva plateia do heavy metal de massa cobra o tributo da dispersão de cenas locais.

Avelar (2011) se aproxima desse tema em sua análise de indiscutível mérito sobre o heavy metal brasileiro, mais especificamente mineiro. O autor faz uma profunda e pertinente leitura da trajetória de internacionalização do Sepultura, entendendo que, ao incorporar ao registro do death metal elementos da tradição africana e indígena, a banda promoveu uma “codificação da nacionalidade através do som” (p. 129), destruindo “os códigos através dos quais a nação tinha aprendido a se projetar na música” (p. 130) ao mesmo tempo em que se afastava do projeto de artistas internacionais da época, que levantavam a bandeira da world music, marcada “por um exotismo que, na prática, negava a essas músicas uma coexistência no tempo com o artista que promovia o encontro” (p. 131). Na época, Avelar sustenta, “a garganta elástica da MPB já tinha engolido e neutralizado a aura marginal do rock”, e “a MPB era produzida de modo a deixar não representadas amplas parcelas da juventude que não se identificavam com a ideologia da sofisticação” (p. 130). Essa análise é muito feliz ao redimir o heavy metal

brasileiro da acusação de alienação, justificando politicamente o aparente silêncio dos adeptos do estilo a grandes questões da época.

Não obstante, cabem algumas ressalvas, especialmente no que se refere à escolha do Sepultura como representação da “chave para quebrar a exclusão” (p. 132) que havia naquele contexto. Em relação à discussão sobre uma nacionalidade de origem multicultural, por exemplo, é justo lembrar que a instauração de um paradigma que contemplasse essa ideia é um projeto antigo da cultura brasileira, remontando no mínimo ao início do século XX, como bem mostra, por exemplo, a literatura modernista, e com vários exemplos no próprio heavy metal brasileiro dos anos 1980, anteriores, portanto, aos esforços explícitos do Sepultura nesse sentido, empreendidos já em seus trabalhos da década de 90. Azul Limão, Dorsal Atlântica, Metralion, os mineiros do Overdose, entre várias outras bandas, já haviam posto em pauta problematizações acerca da representação da nacionalidade brasileira.

Principalmente, é discutível se a redenção internacional do Sepultura pode ser entendida como uma redenção também do heavy metal brasileiro entendido como cena. Em primeiro lugar, pede prudência o flerte com a ideia de que o êxito no comércio internacional é requisito para que um artista brasileiro seja percebido com disposições mais favoráveis por seus compatriotas. Sem a desconstrução desse paradigma, é naturalmente problemático que se pense na autoafirmação de uma brasilidade. Em segundo lugar, a perspectiva de uma maior aceitação comercial de algumas bandas, como o Sepultura e Viper, foi, a partir do final da década de 1980, celebrada como conquistas localizadas, mas é preciso analisar o impacto disso sobre a cena brasileira como um todo, uma vez essa reorientação modifica as condições de musicância e o sistema de produção e circulação de que fala Janotti, reposicionando a cena para a lógica da cadeia.

Nesse sentido, há no texto de Avelar um comentário curioso sobre a troca de guitarristas no Sepultura. Avelar lembra:

Em 1987, Jairo T saiu da banda e foi substituído por Andreas Kisser. Guitarrista muito superior, treinado no blues e no metal tradicional, Kisser trouxe outra textura para o som da banda. Paulo Jr., Andreas Kisser e o irmãos Max e Igor Cavalera seriam a formação clássica do Sepultura, desde o salto qualitativo da banda em *Schizophrenia* (1987), a explosão internacional em *Beneath the Remains* (1989), o heterodoxo mas distintamente metálico *Arise* (1993), o experimental álbum de protesto *Chaos AD* (1993), até o banquete metaleiro-afrodiaspórico de *Roots* (1996). (2011, p.112)

Sem que se coloque em questão a maestria de Andreas Kisser nem o inegável peso de sua chegada não só para o aprimoramento técnico do Sepultura quanto para a autoimagem do heavy metal brasileiro da época, é importante reconhecer que sua entrada no lugar de Jairo T. é emblemática de um redirecionamento de perspectivas. A caracterização algo desdenhosa que Avelar faz de Jairo T. é indício de um reposicionamento do heavy metal em direção ao mercado fonográfico: sai o amigo de infância, o músico de garagem, o vizinho perto de quem se cresceu, o personagem da cena local; entra o colega de trabalho, o músico profissional, o emissário da metrópole, o cosmopolita. Essa substituição é alegórica, no sentido de que ela evoca, de certa forma, o estereótipo, comumente difundido no Brasil, do mineiro como o indivíduo rústico e prosaico, em contraste com o paulista sofisticado e eficiente.

Como aponta Janotti Jr. (2004, p. 40), “grande parte do aprendizado musical dos membros do Sepultura aconteceu no dia a dia, em shows e ensaios, coisa difícil de se imaginar quando comparado ao padrão técnico do heavy metal produzido atualmente”. Esse elogio ao aspecto amador é muito significativo na cena do heavy metal. Descrevendo o crescimento dessa cena em meados da década de 1980, o autor comenta, por exemplo, que, se “reiterava os aspectos grupais do heavy metal, congregando fãs e ídolos, o Rock In Rio também abria o cenário metálico ao grande público”. Janotti Jr. lembra:

O termo metaleiro, adotado pela Rede Globo para se referir aos fãs de heavy metal, ficou proibido entre os apreciadores de heavy metal. As publicações especializadas adotaram o nome headbanger como tentativa de preservação da identidade grupal. Mas, se por um lado, a TV Globo “caricaturou” os fãs, por outro lado, o Rock In Rio foi fundamental na divulgação do rock pesado por todo o Brasil, o que contribuiu para a criação de inúmeras bandas e para um aumento considerável do público brasileiro de heavy metal. (2004, p. 38)

A hesitação entre o que é metaleiro e o que é headbanger, entre o que é o heavy metal autêntico e o que é um pastiche meramente mercadológico do estilo, ou, para se fazer menção a uma dicotomia recorrente na cena da época, entre quem são ou não os falsos é apenas um sintoma de flexibilização de fronteiras, não necessariamente por uma ampliação legítima da cena, mas pela interferência de interesses externos a ela. À medida que as relações solidárias da cena convivem com a lógica industrial, muda e se

torna problemático um senso de identidade, que põe em xeque o sistema de produção e circulação até então característico do heavy metal brasileiro.

Nesse sentido, a capa do álbum *The Key* é significativa e sugere o impacto que a perspectiva comercial teve sobre a cena do heavy metal brasileiro dos anos 1980. A imagem é composta por um fundo preto, sobre o qual se colocam elementos que representam o nome da banda e o título do álbum, com alguns componentes metafóricos e alguns literais. Há a imagem de uma casca de ovo partida, de onde escorrem a clara e a gema, que se funde, em uma abordagem surrealista, com a silhueta de nuvens, de modo que a gema se aproxima do sol, presente no nome da banda. A chave, que dá título ao álbum, está representada de forma literal, sobre a clara, como se também estivesse guardada, escondida ou preservada dentro do ovo. Mais do que insólita, essa situação é paradoxal: metaforicamente lido como um recipiente de proteção, como um cofre ou caixa de joias, o ovo guardaria dentro de si a chave necessária para sua própria abertura. Para que se faça sentido do ovo-enigma, para que ele seja aberto, decifrado, é preciso também que ele seja destruído.

Mais do que conflituosa, a relação entre a cena do heavy metal e a cadeia comercial se aproxima da inviabilidade. Com a condição de a tentativa de inserção na cadeia se limitar a casos específicos, trata-se de paradigmas de funcionamento talvez não necessariamente incompatíveis, mas claramente em atrito. Assim, como peça visual, a capa de *The key* se adequa a padrões amplamente aceitos de beleza e a limites igualmente plausíveis de provocação intelectual, cumprindo satisfatoriamente seu papel como parte de um produto fonográfico, seja o termo “produto” entendido no sentido de “resultado de um trabalho”, seja ele entendido como “artefato destinado à comercialização”; como alegoria da cena do heavy metal brasileiro da década de 1980, a imagem pode ser ressignificada como representação de um paradoxo insustentável: a perspectiva de um direcionamento a uma cadeia comercial de uma manifestação cultural que se caracteriza como cena.

Referências bibliográficas

- A Chave do Sol. *The key*. São Paulo: Rock Brigade Records, 1987. LP.
- AVELAR, Idelber. *Figuras da violência: ensaios sobre narrativa, ética e música popular*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- Cogumelo Records. *Catálogo Cogumelo Records*. Belo Horizonte, 2012. Publicação independente.
- HERSCHMANN, Micael. Das cenas e circuitos às territorialidades (Sônico-musicais). *Revista Logos*. UERJ. v.25, n.1 (2018). Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/index>>. Acesso em 29 de julho de 2022.
- JANOTTI JR., Jeder (org.). *Cenas musicais*. Guararema: Andarco, 2013.
- JANOTTI Jr., Jeder. *Heavy metal com dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: E--Papers Serviços Editoriais, 2004.
- LOPES, Carlos. *Guerrilha: a história da Dorsal Atlântica*. Rio de Janeiro, 2012. Publicação independente.
- Rock Brigade. Revista. Volume XXII, ano VI. São Paulo: Editora Rock Brigade, 1987.
- Rock Brigade. Revista. Volume XXV, ano VI. São Paulo: Editora Rock Brigade, 1987.
- Salário Mínimo. *Beijo fatal*. São Paulo: RCA, 1987. LP.
- Will Straw (1991) Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music, *Cultural Studies*, 5:3, 368-388, DOI: 10.1080/09502389100490311.
- TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: música e letra*. São Paulo: Editora Escuta, 1994.
- WALSER, Robert. *Power, gender, and madness in heavy metal music*. Middletown: Wesleyan University Press, 1993.

Recebido em 06/08/2022

Aceito em 05/11/2022

ⁱ **Guilherme Lentz da Silveira Monteiro** é Professor de Língua Portuguesa no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Atua na educação de nível básico com ensino de língua, literatura e redação e no nível superior em disciplinas no campo da literatura e leitura. Desenvolve pesquisas sobre ensino, juventudes e práticas de leitura. **E-mail:** guilhermelentz@gmail.com

***METÁ METÁ* EM PERSPECTIVA HISTÓRICA E SOCIOCULTURAL**

[*METÁ METÁ* IN HISTORICAL AND SOCIOCULTURAL PERSPECTIVE]

SHEYLA CASTRO DINIZⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-7816-7930>

Universidade de São Paulo – São Paulo, SP, Brasil

Resumo: Vinculado à pesquisa de pós-doutorado em andamento sobre o grupo musical paulistano *Metá Metá*, este artigo propõe discutir algumas questões em torno das ideias de “Nova MPB” e “música independente” no século XXI, sob o advento da internet. Com base no objeto investigado, traz igualmente para o debate perspectivas de trabalhos recentes ancoradas na noção de “cenas musicais” e apresenta potenciais analíticos e metodológicos a partir do que Raymond Williams chamou de “formação cultural”.

Palavras-chave: *Metá Metá*; Nova MPB, música independente; cena musical, formação cultural

Abstract: Part of an ongoing post-doctoral research about the Paulista musical group *Metá Metá*, this article proposes to discuss some issues around the ideas of “New MPB” and “independent music” in this 21st century, under the advent of the internet. Based on the object investigated, it also brings to the debate the perspective of recent works anchored in the notion of “music scenes” and presents analytical-methodological potentials based on what Raymond Williams called “cultural formation”.

Keywords: *Metá Metá*; New MPB; independent production; music scene; cultural formation

Fazendo-se notar a princípio em espaços como o circuito SESC (Serviço Social do Comércio), o MIS (Museu da Imagem e do Som) e a Casa de Francisca¹, o trio *Metá Metá* se forma em 2008, em São Paulo, como resultado, espontâneo, de encontros, afinidades e parcerias. É desde então integrado pela cantora Juçara Marçal (Duque de Caxias/RJ, 1962), pelo guitarrista e violonista Kiko Dinucci (Guarulhos/SP, 1977) e pelo flautista e saxofonista Thiago França (Belo Horizonte/MG, 1980). Em 2008, Kiko Dinucci assinou com Juçara o disco *Padê*², contemplado com o prêmio “Ney Mesquita” da Cooperativa de Música de São Paulo. Kiko, que com seu Bando AfroMacarrônico já havia tocado com Thiago no bar Ó do Borogodó, “reduto do samba e do choro” situado no bairro Pinheiros, convidou o saxofonista para se juntar a ele e Juçara nos shows de divulgação do trabalho, dando origem, assim, ao trio, cuja discografia, disponível na internet e em formato físico, soma até o momento cinco álbuns: *Metá Metá* (2011), *MetaL MetaL* (2012), *MM3* (2016), *Gira* (2017) – com a trilha sonora do espetáculo de dança contemporânea do Grupo Corpo – e *Igbá* (2020) – que compila parte do repertório. O trio já lançou, além desses, três EPs (*Extended play*): *Alarokô* (2013), *EP* (2015) e *EP3* (2017). Seus integrantes reúnem ainda uma porção de outros projetos paralelos e/ou solos, mas sempre colaborativos³.

Figura 1



Metá Metá. Da esq. para a dir., Juçara Marçal, Thiago França e Kiko Dinucci.

Fonte: <<http://www.metametaoficial.com.br/>>. Acesso: 12 jul. 2022.

¹ Bar/restaurante e casa de shows, a Casa de Francisca reabriu em 2017 no Palacete Teresa, edifício de 1910 situado próximo à Praça da Sé, centro de São Paulo. Antes comportando apenas 44 lugares, e hoje com 150, é um dos espaços paulistanos que dá visibilidade a artistas da “cena independente paulistana”.

² *Padê*, que significa “encontro”, dá nome ao ritual de oferendas dedicado a Exu para iniciar cerimônias no candomblé e outros cultos afro-brasileiros. Arquétipo iorubano, Exu seria aquele que “abre caminhos”.

³ Por exemplo, *Cortes curtos* (2017) e *Rastilho* (2020), de Kiko Dinucci, e os premiados *Encarnado* (2014) e *Delta Estácio Blues* (2021), de Juçara Marçal. Conferir, ao final do artigo, um mapeamento parcial da discografia do grupo, com títulos autorais, parcerias e participações.

Segundo a terminologia *ioruba*, Metá Metá significa “três ao mesmo tempo”. O trio é uma espécie de núcleo ou rearranjo do que os próprios envolvidos batizaram, esporádica e informalmente, de “Clube da Encruza”. Remetendo ao léxico dos cultos afro-brasileiros, assim como o nome do trio – léxico que abrange a música de forma vigorosa –, tal apelido circulou e ainda circula na mídia e na ocasião de alguns shows para se referir a uma turma mais ampla: Juçara, Kiko, Thiago e, dentre outros⁴, os músicos Rômulo Fróes, Rodrigo Campos e Marcelo Cabral, que, com Kiko, formam desde 2011 o quarteto Passo Torto⁵. Em entrevista após um show no Circo Voador (Rio de Janeiro), o mineiro Thiago França disse que o apelido “Clube da Encruza foi meio que uma sacanagem [brincadeira] com o Clube da Esquina” (CIRCO VOADOR, 2017), já que “encruzas” ou “encruzilhadas” não deixam de ser uma esquina, lugar alegórico onde confluências acontecem naturalmente, frutos de amizades, propostas e gostos em comum. Nessa que também aparenta ser uma “formação cultural” (WILLIAMS, 1980), conforme discutirei neste artigo, os arranjos coletivos e o amálgama experimental de, por exemplo, vertentes de jazz e rock são constantes no repertório do Metá Metá, seja em seu formato para trio ou expandido, que conta normalmente com o baixista Marcelo Cabral, o baterista Sérgio Machado e, mais recentemente, com a baterista Alana Ananias.

Contabilizando inúmeros trabalhos marcados por colaborações mútuas, os músicos do Metá Metá e/ou do apelidado “Clube da Encruza” registram parcerias com o baterista nigeriano Tony Allen (ícone do *afro-beat* ao lado de Fela Kuti), com *rappers* como Criolo e Rodrigo Ogi, com artistas relativamente pouco conhecidos como Guilherme Amabis e Cadú Tenório, com nomes ligados à Vanguarda Paulista, como Ná Ozzetti, e com figuras do porte de Tom Zé, Jards Macalé e Elza Soares, para citar algumas⁶.

⁴ Douglas Germano, por exemplo, tem composições gravadas pelo Metá Metá e registra parcerias com os membros do trio. Tido como um “renovador do samba paulistano”, Germano lançou três discos: *Orí* (2011), *Golpe de vista* (2016) e *Escumalha* (2019). Neste último, é parceiro de Aldir Blanc na canção “Valhacouto”. Já a sua composição “Maria de Vila Matilde” foi consagrada por Elza Soares no aclamado álbum *A mulher do fim do mundo* (2015).

⁵ Vencedor do Prêmio da Música Brasileira (2012), o Passo Torto lançou até o momento três discos: *Passo Torto* (2012), *Passo elétrico* (2013) e *Thiago França* (2015), este último com participação de Ná Ozzetti.

⁶ O EP *Alarokô* (2013) foi gravado com Tony Allen. Thiago França fez parte da banda de Criolo. Kiko Dinucci, Rômulo Fróes, Marcelo Cabral e Rodrigo Campos são instrumentistas ou compositores nos discos *A mulher do fim do mundo* (2015) e *Deus é mulher* (2018), de Elza Soares, que, por seu turno, faz dueto com Juçara Marçal na trilha sonora do Metá Metá para o espetáculo *Gira* (2017), do Grupo Corpo. Em *Encarnado* (2014), Juçara incluiu a canção de Tom Zé “Não tenha ódio no verão”. Já Kiko toca violão em “Retrato na Praça da Sé”, do disco de Tom Zé *Vira lata na Via Láctea* (2014). Quanto a Jards Macalé, o Metá Metá retomou a canção “Let’s play that” (Macalé/Torquato Neto) no disco *E volto pra curtir* (2013),

Sobre uma apresentação, em 2015, do “Clube da Encruza” (isto é, *Metá Metá* + Passo Torto) na Sala Funarte Sidney Miller, no Rio de Janeiro, o *blog* Amplificador, d’*O Globo*, opinou se tratar “do movimento brasileiro mais relevante desde o Mangubeat” (CAMPOS, 2015). Já especificamente sobre o *Metá Metá* e o lançamento do disco *MM3* (2016) em show no Sesc Belenzinho (São Paulo), um colunista da revista *Noise* escreveu entusiasmado que:

[...] se existisse qualquer filosofia que explicasse o que é o rock e para onde ele iria num futuro após seu nascimento, provavelmente os teóricos apontariam para algo que chega perto, mas ainda sem sucesso, do que o *Metá Metá* faz. É pesado, visceral, subversivo, contracultural. (HENRIQUES, 2016)

Um crítico português, por seu turno, ao comentar a edição de 2018 do *Primavera Sound*, em Barcelona, festival que teve o *Metá Metá* como a única atração brasileira, arriscou uma análise dizendo que “o jazz de fusão com MPB, ritmos africanos e intervenções mais roqueiras desse trio serve também de veículo para a reflexão sobre o caos político em que se encontra atualmente o seu país” (VIEIRA, 2018).

Reunindo resenhas com o mesmo tom elogioso, inclusive de periódicos como *The Independent*, *The Wire*, *The Guardian*, *Les Inrockuptibles* e *Libération* quanto às turnês e apresentações na Europa (ver, por ex., QUEILLÉ, 2014), o *Metá Metá* é hoje tido como um dos grupos mais ousados daquilo que a imprensa e alguns pesquisadores têm denominado de “nova cena musical paulistana independente”, não raras vezes também chamada de “Nova MPB”. Refratária, até certo ponto, ao considerado *mainstream* e às grandes gravadoras, tal independência é apontada como fruto das dinâmicas de produção e circulação de bens culturais pós-advento da internet e, simultaneamente, fruto da postura renovada do artista ao gerenciar a própria carreira.

Vinculado à pesquisa de pós-doutorado em andamento, o artigo busca situar o *Metá Metá* em relação às ideias de “Nova MPB” e “música independente” no século XXI, bem como apresentar e discutir, à luz da literatura disponível, perspectivas recentes em torno da “cena musical” na qual o trio e seus parceiros habituais se inserem e circulam. Examina igualmente as dinâmicas que orientam as produções fonográficas do trio e as implicações

iniciativa de Márcio Bulk para comemorar os 70 anos do músico carioca. Após 20 anos sem lançar canções inéditas, Macalé contou, em seu recente álbum *Besta fera* (2019), com a direção artística de Rômulo Fróes, com a produção musical de Kiko Dinucci e Thomas Harres, e com as participações, dentre outras, de Juçara Marçal, Thiago França e Rodrigo Campos.

formais e econômicas da independência reivindicada, considerando, para isso, o contexto atual de flexibilização da indústria fonográfica. Por fim, e em diálogo com pressupostos teóricos e metodológicos desenvolvidos por Raymond Williams (1979; 1980; 1992; 2011; 2011b), o artigo coteja tais dinâmicas com a noção de *formação cultural*, que, a meu ver, possibilita apreender e interpretar de maneira mais direcionada as parcerias e produções formativas do trio, não desvinculadas das circunstâncias históricas e das transformações políticas e socioculturais sob as quais os músicos atuam e são formados.

Indústria fonográfica e nova produção/cena musical independente

Em edição consagrada aos independentes que surgem em São Paulo no fim dos anos de 1970, a *Arte em Revista* lembrava que iniciativas dessa natureza não eram inéditas. No início da década, diante das instituições e da indústria cultural sob a ditadura militar e seu Ato Institucional n. 5 (AI-5), modos alternativos de produção e circulação caracterizaram iniciativas contraculturais no cinema, na poesia, no jornalismo, nas artes visuais e também na música popular (cf. ARTE, 1984). Músicos que se aventuraram, contudo, a trilhar rotas distintas daquelas traçadas pela indústria fonográfica em consolidação permaneceram no ostracismo ou restritos a grupos seletos de apreciadores. Destino parecido tiveram aqueles que, mesmo atrelados às gravadoras, fossem multinacionais (*Majors*) ou não, ousaram não se adequar, ora resistindo às cobranças profissionais e ora apresentando soluções estéticas estranhas ao grande público (ver DINIZ, 2017, p. 98-102).

O espaço reservado aos músicos experimentais e/ou instáveis em suas carreiras foi se afunilando na medida em que se sedimentavam nichos de mercado e as *Majors* exerciam maior controle desse ramo. Uma razão para o surgimento dos independentes de que falava a *Arte em Revista* – artistas ligados ao Teatro Lira Paulistana, notadamente os músicos da chamada Vanguarda Paulista – teria sido justamente o acúmulo de barreiras impostas pela indústria fonográfica a propostas discrepantes de faixas de público já constituídas (cf. COSTA, 1984; TATIT, 1984; DIAS, 2000, p. 131-141; VICENTE, 2002, p. 124-134). Daí que grupos como Rumo, Língua de Trapo e Premeditando o Breque, e nomes como Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção, por mais que não tenham se projetado para muito além de uma São Paulo universitária naquela época, lançavam mais um capítulo à história da música brasileira, não só por suas linguagens, diferentes entre si e

da MPB àquela altura institucionalizada, mas por apostarem em meios de produção e veiculação até ali dispersos (cf. OLIVEIRA, 2002; GHEZZI, 2003; FENERICK, 2007; MACHADO, 2007).

Esses e outros que surgem às margens do grande mercado (como roqueiros e punks) não passam totalmente incólumes às gravadoras, sobretudo àquelas de médio ou pequeno porte, resultando nalguns contratos bem-sucedidos e noutros repletos de recuos e tensões. Em todo caso, essas gravadoras, incluindo as *indies*⁷, funcionaram como uma espécie de laboratório de novas tendências e novos artistas para as multinacionais (DIAS, 2000, p. 125; VICENTE, 2006), apontando para uma relação de complementariedade que, se ainda perdura, tornou-se hoje mais complexa.

A revolução tecnológica que se afirma a partir da virada do século impulsiona, de um lado, estúdios musicais fora do eixo Rio-São Paulo e a emergência e consolidação de gravadoras nacionais independentes. Mas, de outro, desafia as multinacionais, a ponto de debates nesse período cogitarem o “fim da indústria fonográfica”. Acusando de início a pirataria física (K-7s, CDs, DVDs) e depois a *online* (*download* em formato MP3) como as grandes responsáveis pela alegada queda financeira, às *Majors* não restaram alternativa senão a de se adaptar à globalização da economia e da técnica⁸, contexto em que perdem a centralidade como detentoras dos suportes de armazenamento e de comercialização da música gravada. Ampliando as áreas de atuação, terceirizando serviços e fragmentando a produção, seu trunfo foi firmar parcerias e fusões com empresas da tecnologia e das telecomunicações, dando origem ao que alguns preferem denominar de “indústria da música gravada”⁹.

Situados, portanto, nesse cenário de descentralização da indústria fonográfica, e não do seu “fim”, os músicos independentes que despontam no século XXI “já não teriam um modelo hegemônico a lhes servir de antagonista”. Em resenha na *Folha de S. Paulo* sobre o livro *Cena musical paulistana dos anos 2010* (GALLETTA, 2016), Márcia Tosta Dias

⁷ Abreviatura para gravadoras independentes, também denominadas “selos”.

⁸ A expressão é de Ortiz (2007; 2009), para quem a globalização da economia e da técnica e a mundialização da cultura são processos concomitantes e imbricados, mas não unívocos, já que a unicidade postulada no plano econômico e tecnológico seria imprópria para compreender a dimensão cultural, marcada, agora mais do que nunca, pela diversidade.

⁹ Para Nicolau Netto (2012; 2015), a descentralização típica da era digital não implicou na ausência total de controle das *Majors* sobre o mercado da música. De maneira similar, Barreto (2013) discute a adaptação das multinacionais (Universal, Sony, BGM, Warner, EMI) ao contexto atual, frisando que concentração e fragmentação constituem um mesmo processo de reestruturação.

questiona a sobrevivência do sentido histórico e relacional da noção de “independente”, antes arraigada à lógica das *Majors* contra a qual os artistas se debatiam para recusá-la ou por quererem, na verdade, integrá-la (DIAS, 2017). Hoje, seriam independentes todos aqueles que conduzem suas carreiras sem atá-las às multinacionais, incluindo fenômenos musicais massificados. Estes, mas não só, contam geralmente com intermediários da era digital e/ou com empresas da indústria da música gravada. O artista antes marginalizado pelo sistema teria cedido lugar para a figura do artista-produtor-empendedor, “agente de inovação musical em cooperação com outros tipos de empresas, inclusive as grandes gravadoras” (DE MARCHI, 2016, p. 121). A crítica às corporações multinacionais ainda seria, em muitos casos, uma característica central dessa nova condição. Mesmo assim, ela acabaria se revelando como uma postura harmônica em relação à indústria fonográfica flexibilizada (ver também HERSCHMANN, 2011; VICENTE, DE MARCHI, 2014).

Apesar da abrangência e polissemia que adquiriu na atualidade, borrando fronteiras entre *mainstream* e *underground*¹⁰, a noção de “músico independente” ainda conservaria significados históricos que a remetem a produções mais intelectualizadas, representativas de nichos de mercado e de alguma resistência a padrões e pressões comerciais. Nesse sentido, a “cena paulistana” integraria a “produção musical brasileira independente” ao mesmo tempo em que destoaria desse grande leque, sem deixar de ser, todavia, plural.

Para Thiago Galletta (2016, p. 143), tal cena pode ser definida como uma “rede de produção colaborativa entre artistas com trabalhos musicais bastante distintos”¹¹. A cena se movimentaria numa “cartografia” envolvendo bairros como Lapa, Pompeia, Sumaré Pinheiros, Perdizes, Vila Madalena, quadrilátero Baixo Augusta e outras regiões centrais. Nelas, o autor identifica a importância econômica e cultural de instituições como Centro Cultural São Paulo, Itaú Cultural, Auditório Ibirapuera, Memorial da América Latina, Funarte, MIS, SESI e, especialmente, o circuito SESC, além do papel fundamental de

¹⁰ *Mainstream* faz referência a músicos/tendências amplamente reconhecidos e avalizados pela indústria cultural. Nessa medida, o *underground* seria seu oposto. Termo que remonta ao rock/contracultura dos anos 1960/70, sendo desde então controverso, ele é usado ainda hoje para designar produções independentes, experimentais, anticonvencionais ou com estreito alcance de público.

¹¹ Ana Cañas, Anelis Assumpção, Bixiga 70, Celso Sim, Céu, Coletivo Instituto, Daniel Ganjaman, Gui Amabis, Curumim, Garotas Suecas, Guizado, Luísa Maita, Marcelo Jeneci, O Terno, Pélico, Rafael Castro, Thiago Petit, Tatá Aeroplano, Tiê, Trupe Chá de Boldo, Tulipa Ruiz, Criolo, Emicida, Lurdez da Luz, Passo Torto e Metá Metá são alguns dos que integram a cena. Dela também participariam artistas migrantes ou de outros Estados: Ava Rocha (RJ), Cidadão Instigado, Fernando Catatau (CE), Filipe Catto (RS), Márcia Castro (BA), Karina Buhr, Siba, Rodrigo Caçapa e Alessandra Leão (PE) (GALLETTA, 2016, p. 147-148). Esse levantamento certamente se modificou de 2016 para cá, agregando músicos e dispersando outros.

bares e casas de shows como Casa de Francisca, Ó do Borogodó, Mundo Pensante, Centro da Terra, Matilha Cultural, para mencionar algumas. Salienta, igualmente, que o lastro das sociabilidades e vínculos profissionais se estende para estúdios como Red Bull e El Rocha e para selos/gravadoras, editoras, produtoras e distribuidoras independentes como Circus, Desmonta, Tratore, YB Music e Laboratório Fantasma, cujos sócios e diretores, também participantes da cena, não determinariam o direcionamento dos trabalhos, mas atuariam em conjunto¹².

Nessa dinâmica em que os músicos prezam por certa autonomia, dispensando em alguns casos a figura do empresário e o apoio de emissoras massivas de rádio e TV, há a mediação decisiva de canais de comunicação especializados¹³ e, sobretudo, da internet. Discussão primordial de Galletta – embora pensar o virtual sob a ótica das cenas musicais, com sua ideia intrínseca de espaço urbano, seja uma questão a ser refinada na bibliografia (PEREIRA DE SÁ, 2013) –, a internet se aperfeiçoa e se expande a partir dos anos 2000 junto à constituição da cena paulistana, tornando-se um *lócus* privilegiado de divulgação, contatos e formação de público¹⁴. Modificando a circulação, comercialização, consumo e produção musicais, a internet obviamente não elimina a necessidade dos shows, principal fonte de renda desses músicos. Além disso, e pelo menos durante os governos petistas, a internet tampouco faz minguar o interesse por leis e editais de incentivo à cultura, que custeariam produções fonográficas e eventualmente as turnês, não gerando lucro efetivo. *Crowdfunding*¹⁵, criação de microeconomias e atividades complementares à música como curadorias, artes visuais, textos para jornais, ensino de música ou outros empregos seriam recorrentes entre os músicos da cena paulistana (ver GALLETTA, 2016, p. 211; 2018)¹⁶.

¹² O Estúdio El Rocha é coordenado pelo músico e produtor Daniel Ganjaman; a Circus Produções Culturais é dirigida pelo produtor Guto Ruocco; a YB Music tem como sócio o produtor e músico Maurício Tagliari; e a Laboratório Fantasma foi idealizada pelo *rapper* Emicida.

¹³ São exemplos nesse sentido rádios e TVs por assinatura como *Multishow* e também uma TV aberta como *Cultura*. Destaca-se, neste caso, o “Cultura Livre”, programa criado em 2009 pela apresentadora e jornalista Roberta Martinelli, que, desde então, divulga e acolhe músicos da cena paulistana. Além de exibido na TV, o programa pode ser acompanhado ao vivo pela internet e pela *Rádio Cultura Livre*.

¹⁴ Cumpriram inicialmente essa função redes sociais hoje obsoletas como *Orkut* e *MySpace* e os primeiros softwares P2P (*peer-to-peer*), como *Napster*, *Kaaza*, *Emule*. A partir de 2010, com a difusão da internet banda larga, os músicos mantêm perfis no *Facebook*, *Instagram* e *Twitter*, além de *sites* próprios. Suas produções também figuram em plataformas *streaming* (*Spotify*, *iTunes*, *Deezer* e *Youtube*).

¹⁵ Financiamento colaborativo realizado através da internet e chamado popularmente de “vaquinha virtual”.

¹⁶ Outra questão interessante a ser pontuada, e que vai ao encontro da ponderação de Pereira de Sá (2013), mencionada acima, é a existência de certo paradoxo envolvendo essa e outras cenas musicais e a era digital. Embora a internet permita um enorme fluxo de contatos e expanda a divulgação dos trabalhos dos músicos, podendo gerar convites para apresentações no país ou mesmo no exterior, situar-se em São Paulo, no caso, constitui um diferencial na medida em que a metrópole oferece um circuito efervescente de bares e casas

O autor traça um rico panorama, frisando que a condição de independente tem a ver exclusivamente com estratégias de produção fora da estrutura de grandes gravadoras, com as quais poucos participantes da cena estabeleceriam algum tipo de cooperação. Sua visão dos músicos como criadores-empresendedores, já que muitos se ocupam tanto da dimensão criativa quanto da econômico-burocrática, pesa bem mais sobre o dilema “como viver de música” sendo, simultaneamente, “empresário de si mesmo” (GALLETTA, 2016, p. 221-226; ver também CERQUEIRA, 2017, p. 149-161).

Reiterando algumas dessas conclusões, porém com enfoque distinto, Vanessa Gatti trata basicamente dos mesmos músicos paulistanos (ver nota 11), enaltecendo alguns que transitam com regularidade no *mainstream* (Criolo, Anelis Assumpção, Tulipa Ruiz, Tiê, Marcelo Jeneci¹⁷). A autora elucida relações internas e externas inerentes aos artistas, cuja maior parcela viria de uma classe média escolarizada, o que em parte explicaria o teor das canções e o extrato social majoritário do público. Baseando-se nas contribuições de Pierre Bourdieu sobre a noção de “campo artístico”, elucida igualmente os fatores que, em suas análises, garantiriam legitimidade a essa “Nova MPB”¹⁸.

Propagada principalmente pela imprensa, o termo “Nova MPB” se justificaria pelo diálogo que os músicos da “cena paulistana” mantêm com tradições consolidadas (samba, bossa nova, MPB, tropicalismo). Ou, então, pela valorização que atribuem a certos nomes obscurecidos pela indústria fonográfica. Naturalmente que, aí, ganham às vezes destaque nomes ligados à Vanguarda Paulista, haja vista a cidade de São Paulo como berço comum,

de shows e abriga um grande contingente de produtores culturais e empresas patrocinadoras. Em conversa informal com Thiago França, em 2018 – cito-o para ilustrar o raciocínio –, ele comentou que preferiu trocar Belo Horizonte por São Paulo por vislumbrar nesta última mais oportunidades profissionais.

¹⁷ Vez ou outra, esses artistas participam de programas da TV Globo como o *Altas horas*, comandado por Serginho Groisman. Marcelo Jeneci distribuiu seu disco *Feito pra acabar* (2010) pela Som Livre, gravadora da Rede Globo. Segundo Galletta (2016, p. 111), tais artistas lideraram vendas de discos na Livraria Cultura. Para além desses, quase todos os participantes da “cena paulistana” tangenciam em maior ou menor escala o *mainstream*. Uns se beneficiam em alguma medida de suas filiações privilegiadas – Céu, por exemplo, é filha de Edgar Poças, maestro e compositor que, dentre outros trabalhos, assina os arranjos musicais das canções da turma do Balão Mágico, sucesso entre o público infanto-juvenil dos anos 1980. Outros mantêm parcerias com músicos famosos entre segmentos do público jovem – Daniel Ganjaman, por exemplo, tocou com o Planet Hemp e produziu discos da banda.

¹⁸ Inicialmente atrelada ao nacional-popular e à problemática da identidade nacional numa época de intensa efervescência político-cultural de esquerda, a MPB se afirma política e ideologicamente entre os adventos da Bossa Nova (1958-60) e do Tropicalismo (1967-68) (RIDENTI, 2000; NAPOLITANO, 2001; ORTIZ, 2006). A versatilidade que assume a partir da década de 1970 sinalizava o processo de mundialização em curso, no seio do qual a nação já não detém o monopólio da organização social simbólica, coexistindo com outros marcadores identitários como etnia, gênero e classe social, e com produtos culturais que perdem sua marca de origem no mercado global (ver NICOLAU NETTO, 2009). Sobre a decadência da MPB como um dos centros gravitacionais de um projeto político progressista de nação, ver Carlos Sandroni (2004).

o parentesco entre alguns artistas e o legado que aqueles deixaram (no caso do Metá Metá e parceiros mais assíduos, além de trabalhos com a já citada Ná Ozzetti, canções de Itamar Assumpção figuram no repertório do trio)¹⁹. Não obstante essas e outras referências, Gatti observou na “Nova MPB” certa indiferença social – há de se considerar que sua pesquisa foi concluída em 2015. Enaltecendo Criolo como uma exceção – ele que, contudo, só teria sido associado à sigla renovada quando atenuou a linguagem do rap –, canções falariam, sobretudo, de “um cotidiano urbano de efemeridades e de levezas” (GATTI, 2015, p. 73-106; 209-210; 275)²⁰.

Nessas e em outras pesquisas em que o Metá Metá é abordado de maneira genérica, ainda que não faltem reconhecimentos ao dinamismo e à originalidade do trio²¹, escapam singularidades destoantes. Pelos propósitos dessas pesquisas, focadas, grosso modo, em mapear os circuitos socioeconômicos e culturais nos quais músicos diferentes se inserem, além dos discursos, polêmicas e relações (ver também GONÇALVES, 2014; ALMEIDA, 2021; CERQUEIRA, 2017), há pouco ou nenhum espaço para a apreensão e interpretação em contexto da linguagem musical, uma crítica que, aliás, é atribuída à noção de “cena”. No escopo do que abrange, tal noção deixaria geralmente de lado a dimensão estética (ver JANOTTI JUNIOR, 2012, p. 1).

Desde o início do século XXI, no Brasil, a noção de “cenas musicais” tem ganhado quórum entre historiadores, sociólogos e, especialmente, entre pesquisadores da área da Comunicação (ver JANOTTI JUNIOR, PEREIRA DE SÁ, 2013). A noção advém de uma “virada espacial” nos Estudos Culturais, para a qual a classe, a raça e o gênero não seriam os únicos organizadores da expressão cultural coletiva. Pretendendo-se mais flexível haja vista as suas conotações de fluxo e mutabilidade, ela se interessa por circuitos de produção e consumo culturais em espaços urbanos, onde busca captar e analisar alianças, afiliações, lugares de atuação e redes colaborativas que informariam sobre práticas contemporâneas, sobretudo de grupos juvenis (FREIRE FILHO, MARQUES, 2005, p. 4-5). Em suma, quer detectar “a interconectividade entre atores sociais e espaços culturais da cidade”, as suas

¹⁹ Filha de Itamar Assumpção, a cantora Anelis Assumpção tem revitalizado a trajetória musical e o legado afro-diaspórico do pai. Em 2020, idealizou e assumiu a direção geral do MU.ITA, museu privado sem fins lucrativos consagrado à memória de Itamar. O acervo contou com uma exposição no Centro Cultural São Paulo (em 2022) e está disponível *online* em: <<https://www.itamarassumpcao.com/>>. Acesso: 10 jan. 2023.

²⁰ Essa perspectiva é compartilhada por outros críticos na mesma época. Ver, por ex., Oliveira (2015).

²¹ Galletta (2016, p. 165), por exemplo, vê em Kiko Dinucci uma espécie de mediador da cena paulistana; o músico uniria várias pontas dessa rede de produções e parcerias colaborativas.

instituições, indústrias e mídias (JANOTTI JÚNIOR, PIRES, 2011, p. 17). Ou, conforme o pesquisador canadense Will Straw, sistematizador da noção no que concerne à música, as cenas seriam “esferas circunscritas de sociabilidade, criatividade e conexão que tomam forma em torno de certos tipos de objetos culturais no transcurso da vida social desses objetos” (*apud* JANOTTI JÚNIOR, 2012, p. 9; ver também STRAW, 1991; 2004).

Apesar de válida sob muitos ângulos aos objetivos de minha pesquisa, não encontrei nessa noção, nem nos trabalhos sobre a “cena paulistana” que naturalmente a mobilizam e tampouco naqueles sobre a “Nova MPB”, vias que possibilitassem a compreensão mais efetiva da matéria sócio-histórica impregnada na própria linguagem musical – perspectiva pela qual me oriento embora o intuito não seja, aqui, analisar detidamente o repertório do trio. A especificidade de meu objeto e meu olhar sobre ele têm mais sintonias com a noção de *formação cultural*, interessada tanto no significado social de grupos artísticos quanto em suas produções formativas, pois essas são, do mesmo modo, socialmente constituídas. Inevitavelmente inseridos em circuitos ou contextos socioculturais mais abrangentes, tais grupos podem parecer, a princípio,

[...] muito marginais, pequenos ou efêmeros para exigir uma análise histórica ou social. Contudo, sua importância como um fato social e cultural de caráter geral é grande [...]: no que eles realizam e no que seus modos de realização podem nos contar sobre as sociedades mais amplas com as quais eles mantêm relações. (WILLIAMS, [1980] 2011b, p. 202)²²

Esse enfoque mais ajustado tem me permitido conferir a devida atenção a um núcleo de músicos e suas produções, sem perder de vista as relações com instituições, com outros artistas e com transformações recentes da sociedade brasileira em âmbito mais geral. Tem me permitido notar, igualmente, que o Metá Metá e demais nomes abarcados pela “Nova MPB” – rótulo muitas vezes refutado²³ – não são apenas avalizados por camadas de classe média do público consumidor letrado. O reconhecimento de parte desses artistas alcança nichos emergentes (como as minorias raciais), que, sobretudo nos últimos dez anos, como resultado das ações afirmativas e outras políticas públicas de acesso e expansão do ensino

²² A referida noção de Williams é mobilizada por Gatti (2015) em seu estudo sobre a “Nova MPB”, um dos que contribui para a compreensão do Metá Metá e parceiros junto aos pares independentes. A sigla renovada objeto da análise parece-me, contudo, muito versátil, plural e abrangente para ser entendida como *formação cultural*.

²³ Parte das novas gerações atribuem à MPB um sentido pejorativo, associando-a a um teor demasiadamente elitista e nacionalista. Daí também a recusa da ideia de “Nova MPB”. O rótulo, por outro lado, acaba ainda funcionando como um chamariz para determinados públicos.

superior, vêm compondo perfis não só mais diversificados como mais estratificados desse público (ver, por exemplo, SENKEVICS, MELLO, 2019)²⁴.

Tenho desenvolvido a hipótese de que a dinâmicas de produção do *Metá Metá* bem como a linguagem artística desses músicos – desde o início pouco afinada com as “levezas e efemeridades” que imperariam na “Nova MPB” – vão respectivamente se modificando sob a descentralização da indústria fonográfica na era digital e se tornando mais complexa na medida em que se esgota uma agenda social e política sobre a qual uma boa parcela da sociedade brasileira havia depositado expectativas.

***Metá Metá*, linguagem e modo de produção**

Chamou-me particularmente a atenção uma fala de Kiko Dinucci em ocasião de uma entrevista concedida em 2014. O músico se referia ao *Metá Metá* e às parcerias do que, às vezes, os artistas nomeiam de “Clube da Encruza”. Lúdico e despretensioso, tal apelido antecipou uma denominação antes que a imprensa o fizesse.

Às vezes, a gente brinca... Se continuarmos lançando tantos discos assim, daqui dez anos vão ter uns 20 discos que as pessoas vão dar algum nome para essa coisa toda, como deram para o Clube da Esquina, sei lá... Não que tenhamos essa pretensão, mas a gente tem a noção de estar fazendo uma coisa que não é muito comum. Tanto para as gerações anteriores dos anos 80 e 90 quanto para a geração atual, da Nova MPB. (*apud* VILELA, 2014)

Indicando de antemão alguma dissonância em relação à chamada Nova MPB, Kiko expressa nas entrelinhas as afinidades, valores compartilhados e certa identificação grupal ou de turma, notadamente agregadora e informal. Em pesquisa sobre o Clube da Esquina (DINIZ, 2017b), trabalhei com a noção de *formação cultural* para compreender interna e externamente a turma de artistas reunida em torno do músico Milton Nascimento nos anos 1960/70, sob a ditadura militar no Brasil. Não quero sugerir, com isso, que o *Metá Metá* e parceiros sejam musicalmente influenciados pelo Clube da Esquina, até porque pouco ou nada detecto nesse sentido. Situados em contextos distintos – apesar das reverberações

²⁴ Kiko Dinucci abordou a questão do público numa autocrítica: “Eu me vangloriava de não precisar de rádio e TV. A mesma internet que nos ajudou, ajudou a extrema direita, e de um jeito muito mais eficaz. Acho que é hora de tirar as pessoas do *WhatsApp*, tocar nas periferias [...]. *Metá Metá* já fez 11 turnês pela Europa, mas ano passado [2018] foi a primeira vez que conseguimos pegar uma sequência de shows no Nordeste. Sinto que o movimento é esse: focar no Brasil”. (*apud* ROCHA, 2019)

da ditadura em discursos e em posicionamentos políticos a partir do processo que destituiu Dilma Rousseff da presidência e a posterior eleição de um capitão da reserva favorável à tortura –, os dois grupos ao menos convergem quanto à crítica aos seus respectivos tempos históricos e quanto à amizade e à antiburocracia que circundam os vínculos e parcerias.

Noção desenvolvida empiricamente no estudo “*The Bloomsbury Group*”, círculo de artistas e intelectuais atuante em Londres nos anos de 1920/30, Raymond Williams (1980) definiu três tipos de *formação cultural*. Suscintamente, o primeiro seria caracterizado pela participação formal dos associados, “com modalidades variáveis de autoridade ou decisão interna, ou de constituição e eleição”. O segundo não seria necessariamente formal, mas organizado em torno de manifestações públicas coletivas (exposições, jornais, periódicos do grupo e/ou manifestos explícitos). Já o terceiro – identificado com o *Bloomsbury* – não se basearia “na participação formal de associados nem em qualquer manifestação pública coletiva continuada”. Seu elo residiria na “*associação consciente ou identificação grupal*, manifestada de modo informal ou ocasional, ou [...] limitada ao trabalho em conjunto ou a relações de caráter mais geral” (WILLIAMS, 1992, p. 68).

As dinâmicas de trabalho do Metá Metá correspondem melhor a esse terceiro tipo, embora os músicos se reúnam (mas não só) em torno de manifestações públicas coletivas. Nos shows e nos discos, o formato de trio é muitas vezes extrapolado, sem falar das várias parcerias noutros projetos musicais. Quanto ao “Clube da Encruza”, o apelido contingente nomeia shows do Metá Metá + quarteto Passo Torto e convidados, porém não a ponto de, com isso, pretender explicitar um manifesto ou um movimento.

Mais que definir, no entanto, uma *formação cultural*, é preciso situar e compreender o potencial teórico-metodológico dessa noção, uma das chaves fundamentais do exercício interpretativo de Williams sobre as relações indissociáveis entre cultura/arte e sociedade. Seu *materialismo cultural* se insere no prolongado debate sobre a inscrição do social no estético:

Se tivermos aprendido a ver a relação de qualquer trabalho cultural com o que aprendemos a chamar de “sistema de signos” [...] também chegaremos a ver que um sistema de signos é em si uma estrutura específica de relações sociais: “internamente”, porque os signos dependem de, foram formados em, relações; “externamente”, porque o sistema depende de, é formado de, instituições que o ativam (e que são ao mesmo tempo culturais, sociais e econômicas); “integralmente”, porque um sistema de signos devidamente compreendido é ao mesmo tempo uma tecnologia cultural específica e uma forma específica de consciência prática. Esses elementos aparentemente diversos estão, na verdade, unificados no processo social material. (WILLIAMS, 1979, p. 142)

Experimentalismo, pesquisa sonora, fusão de referências locais e mundializadas e releituras de tradições musicais afro-diaspóricas, além de abordagens sensíveis às lutas e reivindicações candentes das chamadas minorias na atualidade, sem que isso resulte numa canção panfletária. Essas têm sido algumas das características do repertório do *Metá Metá* e dos discos solos de seus integrantes, cujos autores contam com a colaboração ativa dos amigos e parceiros. Por ora, teço uma apreciação geral dos três primeiros álbuns lançados pelo trio, com a intenção de caracterizar suas estratégias de produção e demonstrar que a linguagem musical vai se tornando mais densa e agressiva sob as mudanças socioculturais e políticas da sociedade brasileira no decorrer dos últimos anos.

Disco de estreia, *Metá Metá* (2011) anunciou uma concepção um pouco distinta do que os músicos vinham desenvolvendo noutras parcerias. Sax e violão (este tocado quase sempre em *ostinato*) costuram motivos melódicos e contracantos que não se limitam a ser mero *background* para a voz cantada. Na faixa de abertura – “Vale do Jucá” (Siba Veloso) –, um papel entrelaçado às cordas do violão confere ao instrumento um caráter ruidoso e ainda mais percussivo. Esses e outros recursos e comportamentos musicais, como “ir desmontando a harmonia, criando frases; um vai entrando na frase do outro, ocupando os espaços” (Kiko Dinucci, *apud* DINIZ, ÁVILA, 2018, p. 192), expandem as canções para além do enlace convencional entre letra-melodia-harmonia. A busca pela exploração de ritmos, timbres e efeitos sonoros será o fio condutor dali em diante²⁵.

Nos shows de divulgação do primeiro disco – shows dos quais participaram Samba Sam, Sérgio Machado e Rodrigo Campos –, novas interpretações, arranjos, instrumentos e equipamentos vão sendo testados até os músicos chegarem à síntese bem mais agressiva de *MetaL MetaL* (2012), sugerida desde o trocadilho no título. Em 2013, esse álbum levou uma estatueta do Prêmio Multishow da Música Brasileira, vencendo na categoria “melhor música compartilhada”, criada na ocasião para atender à demanda do acesso à música na era digital. As percussões de Sam e a bateria de Machado ganham peso com a entrada do

²⁵ Esse primeiro disco suscitou comparações com *Os afro-sambas* (1965) de Baden Powell e Vinicius de Moraes. Para uma discussão, ver Moraes (2013). Relação consensualmente desencorajada pelo trio, Kiko Dinucci a refuta ao demarcar que suas canções e seu violão, lapidados por influências diversas (rock, punk, rodas de samba, candomblé), seriam mais devedores de uma “linhagem paulista” do que “carioca”: “João Pacífico, Raul Torres, Adoniran Barbosa, Paulo Vanzolini, Mutantes, Itamar Assumpção, Racionais. Uma linhagem mais cronista... E Tom Zé, Walter Franco, Arrigo Barnabé. Arranjos mais polifônicos, menos ‘emepebísticos’, mais provocadores” (Kiko Dinucci em CIRCO VOADOR, 2017).

baixo de Marcelo Cabral e da guitarra de Kiko, que se reveza no violão. No sax, Thiago França faz uso de técnicas estendidas e pedais. Quanto à Juçara Marçal, seu canto é mais imponente e, mesmo assim, integrado à totalidade do conjunto. A cantora exemplificaria certa tendência à descentralidade da voz na canção contemporânea:

[...] definitivamente uma parceira criativa de seus compositores [...], além de também trazer um pensamento próprio e autoral para a canção em suas performances. Ela faz parte de uma geração que abre mão do espaço de musas da canção por conta de uma voz. [...] O som, a sonoridade, torna-se tão importante quanto quem canta o que. (COELHO, 2016, p. 202)

Em *MetaL MetaL* (2012), encontramos faixas cujos ritmos bebem de fontes como o batuque de umbigada – “Oya” (Kiko Dinucci/Douglas Germano). Noutras, as letras em *ioruba* são colhidas de cantos de domínio público – “Exu” (Tambor de Mina Nagô), “Man Feri Man” (cantiga para Oxum). O que há de afro-brasileiro nessa usina criativa como um todo funde-se a elementos que vão do *free-jazz* ao punk-rock, passando por sonoridades caribenhas e por uma releitura de Itamar Assumpção – “Tristeza não”, com letra de Alice Ruiz. No trabalho seguinte – EP *Alarokô* (2013), em parceria com Tony Allen –, outras sonoridades afro-diaspóricas se somam à música do trio e se confirmam em *MM3* (2016), álbum indicado para concorrer ao Grammy Latino na categoria “melhor álbum de rock ou música alternativa em língua portuguesa”.

MM3 (2016) foi gravado ao vivo em apenas três dias no estúdio paulistano Red Bull – o que, além de baratear o processo, revelaria da banda certa urgência em comunicar sua arte numa época em que as informações, fluídas e transitórias, nem sempre são fiéis aos fatos. Esse terceiro álbum dispensa preciosismos técnicos e radicaliza o caráter agressivo e ruidoso, emanando, assim, o ambiente dos shows. Em parte inspirado pela viagem dos músicos ao norte da África, onde participaram do festival marroquino Mawazine, *MM3* não dispensa, na apreciação de um crítico,

[...] prerrogativas da canção brasileira. Não se furta também de explorar o rock e suas vertentes mais ruidosas, como metal e punk. O jazz não se limita à liberação do improviso, mas também por certa disposição do trio em testar continuamente estruturas e sonoridades, em diálogo não com o *bebop*, mas com Sun Ra e o *free-jazz*. Há, porém, um quarto elemento, e ainda um quinto, um sexto, que derivam das sínteses; reconfigurações que ocorrem necessariamente em contato com novas experiências. Escalas oscilantes da África Oriental, do Mali, Marrocos. Sonoridades mornas da África banta, Angola, Moçambique.

Signos das cosmologias afro-diaspóricas a partir dos quais Kiko Dinucci inaugura um novo estágio na utilização do *ioruba* na canção brasileira. (OLIVEIRA, 2016)²⁶

Não por acaso, rótulos como “afro-jazz-punk” e “*noise* com *candomblé*” têm sido utilizados para se referir à música do conjunto, cuja canção com o seu estoque de símbolos tanto brasileiros quanto locais e globais vem sendo trabalhada em registro experimental, embaralhando classificações: “Em cada cidade que a gente toca [a imprensa] inventa um gênero; sei lá, *psychedelic*-samba. Para ser jazz é muito canção, para ser canção é muito jazz, para ser jazz é muito rock [...]. E é muito barulhento para ser *world music*” (Kiko Dinucci, *apud* DINIZ, ÁVILA, 2018, p. 188), outro rótulo que, no entanto, aparenta ser uma porta de entrada para o grupo no mercado musical mundializado²⁷. Designando um ramo vasto desse mercado, a *world music*, sobre a qual paira um imaginário idealizado de miscigenação, reconciliação humana e mundo de harmonia, fazendo dela um “produto utópico da mundialização” (MARTIN, 1996; MALLET, 2004), seria marcada justamente pela valorização do híbrido e do componente étnico-geográfico como articuladores de um “discurso da diversidade” hoje predominante²⁸. Esse discurso, porém, geralmente seletivo e positivado em torno da “imagem de Brasil” e de seus produtos culturais no exterior (cf. ORTIZ, 2013), encontra um país não menos adverso na própria forma da música do *Metá Metá*, associada mais de uma vez ao “caos brasileiro” pela crítica europeia (ver SCHNEE, 2016).

“Com certo tom de ruína, de desespero, de desacerto, de poucas saídas em vista” (LEITE, 2014, p. 224), a performance ou dicção vocal de Juçara Marçal expressaria “certa fealdade arcaica”; recriaria “máscaras mítico-canibais que foram despontencializadas no despertar do sujeito romântico”. O belo brotaria dessa “fealdade”, cabendo “ao ouvinte desembaraçar a memória historiográfica individual e coletiva para fruir e entender a cantada” (DAVINO, 2016, p. 96). Embora os autores comentem o premiado *Encarnado* (2014), álbum assinado por Juçara Marçal mas com a presença essencial de Kiko Dinucci

²⁶ Para outra análise do disco *MM3*, ver Arruda (2019).

²⁷ Em 2017, o *Metá Metá* participou da *Womad* (Inglaterra) e da programação de *showcases* da *Womex* (Polônia), dois grandes festivais de *world music*. O *showcase* teve apoio do Brasil Music Exchange (BME), projeto de exportação da música brasileira parceiro da Brasil Música & Artes e da Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (Apex-Brasil).

²⁸ Para Nicolau Netto (2014, p. 301-302), a *world music*, ao se afirmar por indicadores étnicos e/ou locais e se projetar como “mundial”, exemplifica bem a tensão entre o “particular” e o “universal”, fundada agora no discurso da diversidade: “um campo de lutas simbólicas no qual os agentes sociais buscam definir aquilo que é e não é a diferença [...]. Hoje os atores percebem que há espaço – condicionado – para que construam a diferença, seja para a dominação, seja para a emancipação”.

(guitarra e capa), Thiago França (sax), Rodrigo Campos (guitarra e cavaquinho) e Thomas Rohrer (rabeca)²⁹, as considerações me soam apropriadas aos álbuns do Metá Metá, acima de tudo a *MM3* (2016).

Denotando de antemão um compromisso ético e político em tempos de intolerância religiosa, a recorrência de cosmologias e simbolismos de origem *ioruba* abriga sentidos histórico-sociais. Em *MM3*, “Mano Légua” (Kiko Dinucci e Juçara Marçal) faz referência a Exu, arquétipo que orienta caminhos errantes insinuando retratar os marginalizados pelo sistema capitalista. Já “Oba Koso” (domínio público) é uma qualidade de Xangô. O orixá vinculado à justiça é evocado para encerrar um álbum lançado naquele emblemático 2016, ano do *impeachment* e no qual as polaridades políticas se tornam bem mais acirradas. No mesmo álbum, a canção “A imagem do amor” (Kiko Dinucci e Rodrigo Campos) narra uma mulher em situação limítrofe (“menina tardia dos guias de luz...”). Alegoria para o Brasil daquele momento, do parto difícil e infeliz nasce uma criança de “beleza disforme, sem rosto, sem nome, sem moderação/ A imagem do amor não é pra qualquer um”. Ora, se a retórica predominante é a do ódio, “então o amor é um bicho desforme que mora na gente. O amor virou um monstro” (Kiko Dinucci, *apud* DINIZ, ÁVILA, 2018, p. 186).

Kiko Dinucci avalia que, “desde 2012, há um clima de tensão em minha obra. Todos os discos têm uma coisa meio espinhosa, você sente uma panela de pressão prestes a explodir. Agora já explodiu, é pegar os cacos” (*apud* ROCHA, 2019)³⁰. A sensibilidade dos artistas os faria habilidosos em captar e traduzir, a seu modo, sentimentos coletivos e difusos que corresponderiam a uma atmosfera de mudança social. É o que conclui Adélia Miglievich a propósito das *estruturas de sentimento* de Raymond Williams, uma hipótese cultural interessada em apreender, sobretudo na produção artística de determinada época, a emergência de novas formas, práticas e experiências que, por mais que ainda não sejam entendidas como sociais, informam sobre transformações do processo sociocultural. Pois “sentimentos são reais. Talvez os artistas, como antenas, possam expressá-los melhor em suas obras, não descoladas de suas trajetórias e das de seus grupos” (MIGLIEVICH, 2016, p. 5; ver também DINIZ, 2020)³¹. *Formação cultural*, o Metá Metá e seus parceiros mais

²⁹ Sobre o álbum *Encarnado* (2014), ver também Garcia (2016).

³⁰ O músico se referia não só ao Metá Metá, mas também ao disco *Encarnado*, de Juçara Marçal (2014), ao seu trabalho no grupo Passo Torto (*Passo Elétrico*, 2015), ao seu disco solo *Cortes curtos* (2017) e às suas parcerias com Elza Soares (*A mulher do fim do mundo*, 2015) e com Jards Macalé (*Besta fera*, 2019).

³¹ Williams (1979, p. 134) define as *estruturas de sentimento* como “elementos característicos do impulso, contenção e tom; elementos especificamente afetivos da consciência e das relações”. Não se trata de

assíduos expressam essa atmosfera de mudança não somente nas temáticas abordadas ou na maneira como vêm concebendo a canção.

Muito do que os músicos lançaram antes ou simultaneamente à formação do trio, a exemplo de *Padê* (2008), vencedor do prêmio “Ney Mesquita” da Cooperativa de Música de São Paulo, foi possibilitado por concursos e/ou editais públicos locais, numa época em que as políticas e ações governamentais em prol da arte e da cultura no Brasil despertavam apostas significativas – destacam-se, nesse sentido, reformas na Lei Rouanet e a tentativa de criar um órgão dedicado exclusivamente à música dentro do Ministério da Cultura nas gestões dos ministros Gilberto Gil e Juca Ferreira (2003-2010)³². Já o primeiro álbum do trio (2011), gravado no estúdio El Rocha e disponibilizado a princípio apenas na internet, foi bancado pelos próprios músicos com o auxílio de Guto Ruocco, diretor da produtora e selo independente Circus. Note-se, aqui, portanto, outro *modus operandi*. Kiko Dinucci, que diz ter enxergado no governo Lula um bom mercado para a produção e a viabilização de música independente, atrela a sua desilusão com os programas de fomento à cultura ao lema punk “*do it yourself*”, punk que compõe sua bagagem musical:

Meu disco *Na boca dos outros* [2010] foi pelo FunCultura/Guarulhos. Eu já tinha feito um filme pelo FunCultura [*Dança das cabaças: Exu no Brasil* (2006)]. O Duo Moviola, com Douglas Germano [*Retrato do artista quando pede* (2009)], foi pelo ProAC [São Paulo]. Todos esses discos foram gravados de maneira mais lenta, gastaram mais dinheiro. *Metá Metá*, não: instaurou um negócio meio punk. Edital deixou de ser importante. E nem precisa fazer financiamento coletivo. 10 mil a gente junta de três cachês e grava [...]. O Passo Torto passou por um de edital de ICMS/ProAC. Já o *Metá Metá* nunca fez edital. Eu lembro claramente do primeiro disco: “Vamos tirar dinheiro do bolso!”. Um produtor nosso na época, Guto Ruocco, ajudou também. Bancamos estúdio, mixagem, masterização, fabricação [...]. A gente quase nunca paga músico, pois são parceiros; tocamos nos discos deles também, de graça. [...] Lógico que, num edital, todo mundo ganha cachê, fica mais feliz. Mas acho que no *Metá Metá* veio um espírito meio punk, desiludido com o mercado. Ao invés de escrever projeto, num mês a gente grava, mixa, masteriza e lança. (*apud* DINIZ, ÁVILA, 2018, p. 183-184)

“sentimento em contraposição ao pensamento, mas de pensamento tal como sentido e de sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada”.

³² Em que pesem continuidades e descontinuidades, avanços e retrocessos, tais gestões foram marcadas não só por leis de incentivo e isenção fiscal, mas por um diálogo que procurava integrar a arte e a cultura como pautas privilegiadas das políticas públicas no Brasil. Conforme Machado (2017, p. 126), “o Brasil passou a dialogar ativamente com as questões colocadas em pauta no mundo pela Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (2001) da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) e, em particular, com as experiências mais próximas de outros países da América Latina”.

O músico relata ainda que todo o valor arrecadado das vendas do primeiro disco foi direcionado para a gravação dos seguintes: “A gente meio que criou uma microeconomia: lojinha e caixinha. Nunca botamos a mão na grana da lojinha do Metá Metá. Ela serve para realimentar a própria loja, repor CDs, fabricar mais, fazer camisetas e qualquer outro produto” (*apud* DINIZ, ÁVILA, 2018, p. 183-184). Ele pondera, porém, a caracterização autossustentável. Por mais que a microeconomia e as colaborações mútuas tenham dispensado a necessidade de recorrer a editais e a financiamentos coletivos para produzir os discos, os membros do trio mantêm atividades e/ou projetos paralelos. Consonante com a descentralização da indústria fonográfica na era digital (DE MARCHI, 2006), o empreendedorismo musical não deixa de apontar para a gestão da própria sobrevivência, como compreende Galletta e outros estudiosos dessa nova leva de músicos independentes no século XXI. Amanda Cerqueira argumenta que, num contexto de escassez do Estado, o empreendedorismo deliberado, precário e/ou forçado seria uma “resposta à única forma de viver de música. [...] Tensionam-se noções de liberdade e autonomia com incertezas e intensificação do trabalho” (CERQUEIRA, 2017, p. 152-161)³³.

Salvo engano, as dinâmicas e condições de trabalho que têm orientado o Metá Metá seriam índices do encolhimento de um “horizonte de expectativas” que se acentua a partir de 2013. Dentre outros vários analistas que se pronunciaram sobre as chamadas “jornadas de junho”, Paulo Arantes vislumbrou no auge dos acontecimentos uma possível brecha na “era das expectativas decrescentes” – ideia de acepção temporal ampla inspirada em Reinhart Koselleck³⁴. Sem ignorar a complexidade dos protestos e a desfiguração das pautas iniciais, junho teria esboçado novas formas do fazer-política, externando limites e fragilidades dos pactos sociais dos anos Lula (2003-10) e os mecanismos de “pacificação” (i. e., repressão) herdeiros da ditadura. Do futuro indeterminado, restaria saber se utopias políticas reais, capazes de “converter o extraordinário em cotidiano”, nasceriam daquele

³³ Atualmente, a música parece concentrar a maioria das atividades dos integrantes do Metá Metá, cada vez mais conhecidos embora refratários a canais massivos como a Globo. Mesmo assim, e além de participarem dos trabalhos uns dos outros e de demais artistas não só da “cena paulistana”, Kiko Dinucci é gravurista, Thiago França leciona saxofone e Juçara Marçal tem atuado como atriz, como, por exemplo, na peça *Gota d'água {Preta}* (dir. Jé Oliveira, 2019), adaptada de *Gota d'água* (Chico Buarque e Paulo Pontes).

³⁴ “Espaço de experiência e horizonte de expectativas” são categorias por meio das quais Koselleck (2006) propôs lidar com o *tempo histórico*, uma “grandeza que se modifica com a história, e cuja modificação pode ser deduzida da coordenação variável entre experiência e expectativa” (p. 309).

“ensaio geral de insurgência”, se bem que, segundo o prognóstico provocador, “Depois de junho a paz será total” (ARANTES, 2014, p. 376-378)³⁵.

Na visão dos músicos realçados, pode-se supor que financiar a própria obra, mesmo com o apoio de parceiros numa “rede de produção colaborativa”, tenha sido a opção mais prática e acertada para seus propósitos do que seguir apostando em entidades cooperativas e em contrapartidas públicas destinadas ao setor cultural, o que só se fez confirmar sob o desmonte institucional desse setor – para não falar da aversão à diversidade sociocultural pela agenda política bolsonarista³⁶. Na medida em que então se encolhe aquele horizonte por muitos projetado durante a “era Lula” (2003-10), a canção do Metá Metá e parceiros vai se evidenciando, por sua vez, mais ruidosa, agressiva e experimental a cada disco.

No estágio atual da pesquisa, busco demonstrar que essa tentativa de enfrentamento da exaustão das formas está diametralmente associada, portanto, à crise conjuntural pela qual tem passado a sociedade brasileira na última década, marcada, dentre outros fatores, pela relativa ascensão social e simbólica das minorias, pela reafirmação do neoliberalismo apoiado em retóricas político-ideológicas conservadoras e segregacionistas e pelo refluxo do processo democrático cujo ponto nevrálgico foi o *impeachment* – golpe – de 2016. Ao combinar o que já é híbrido (rock, punk, jazz, etc.) com referências musicais e religiosas do imenso legado da diáspora africana, especialmente no que concerne ao candomblé, a materialidade sócio-sonora da canção produzida pelo Metá Metá está impregnada de uma historicidade potencialmente emergente, e não menos impregnada de dissensos, fraturas e anomias de um “Brasil em transe”.

³⁵ O título do ensaio faz referência ao controle policial violento sobre populações pobres, intensificado às vésperas da Copa do Mundo sediada no Brasil em 2014. Partindo do argumento de que o projeto carioca das Unidades de Polícia Pacificadoras (UPPs) alertava o que estava por vir, o autor constrói todo um vínculo entre a “insurgência”, maturada nos anos Lula via ascensão pelo consumo e políticas públicas, e a lógica da “pacificação”. Para um dos comentadores, “o controle social da cidade aparece como momento essencial na conformação dessa nova ordem, é a sua negação ou sua positivação, em diferentes níveis, que aparecem como o fundamento de novas inscrições de participações [...]. Entretanto, tais políticas falharam em não levar em conta a igual necessidade de uma inclusão na mobilidade urbana ou na participação de constituição da cidade como o lugar do plural” (BIANCHI, 2016, p. 145). Sobre as “jornadas de junho de 2013”, ver também, por exemplo, Antunes e Braga (2014); Napolitano (2018); Ridenti (2018); Singer (2013).

³⁶ A breve extinção do Ministério da Cultura no governo Temer (2016-18) foi consolidada no de Bolsonaro (2019-22), que, sob a alegação de “enxugar ministérios”, transformou-o em Secretaria Especial de Cultura acoplada ao Ministério do Turismo. Além do desmonte institucional, o bolsonarismo se caracterizaria por uma “guerra simbólica pela hegemonia cultural” (ver ROCHA, 2021). Ver também Fernandes, Messenberg (2018).

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Laís Barros Falcão de. *Controvérsias da MPB na rede: propostas teóricas e métodos digitais na internet para pesquisar a sigla no século XXI*. Curitiba: Appris, 2021.
- ANTUNES, Ricardo; BRAGA, Ruy. Os dias que abalaram o Brasil: as rebeliões de junho, julho de 2013. *Revista de Políticas Públicas*, São Luís, v. 18, n. esp., 2014.
- ARANTES, Paulo. Depois de junho a paz será total. In: _____. *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo. Boitempo, 2014.
- ARRUDA, Mário. Metá Metá: entre o devir e a história. In: AMARAL, A.; BONFIM, I. et al. (orgs.). *Mapeando cenas da música pop: materialidades, redes e arquivos*. Vol. 2. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2019.
- ARTE em Revista (Dossiê Independentes), CEAC, São Paulo, ano 6, n. 8, out., 1984.
- BARRETO, Mariana. *Majors e hegemonia no mercado fonográfico brasileiro*. *Temáticas*, Campinas, v. 21, n. 41, p. 127-156, jan./jun., 2013.
- BIANCHI, Guilherme. O tempo das expectativas decrescentes, ou os efeitos políticos do presentismo. *História Historiografia*, Ouro Preto, n. 21, ago. 2016.
- CERQUEIRA, Amanda Patrycia Coutinho de. *Paradoxos da atividade artística na narrativa de músicos denominados independentes*. Tese de doutorado em Ciências Sociais, Campinas, Unicamp, 2017.
- COELHO, Frederico. Usos da voz na canção popular: apontamentos e hipótese. *Ipotese*, Juiz de Fora, v. 20, n. 1, p. 193-203, jan./jun., 2016.
- COSTA, Iná Camargo. Quatro notas sobre a produção independente de música. *Arte em Revista*, CEAC, São Paulo, ano 6, n. 8, p. 6-11, out., 1984.
- DAVINO, Leonardo. Sujeito cancional: verbivocoperformance poética contemporânea. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 20, n. 1, p. 87-100, jan./jun., 2016.
- DE MARCHI, Leonardo. Do marginal ao empreendedor: transformações no conceito de produção fonográfica independente no Brasil. *ECO-PÓS*, v. 9, n. 1, jan./jul., 2006.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- DINIZ, Sheyla Castro. *Desbundados e marginais: MPB e contracultura nos anos de chumbo (1969-1974)*. Tese de doutorado em Sociologia, Campinas, Unicamp, 2017.
- DINIZ, Sheyla Castro. “... De tudo que a gente sonhou”: amigos e canções do Clube da Esquina. São Paulo: Intermeios/ FAPESP, 2017b.
- DINIZ, Sheyla Castro. “Esquecer Williams?”: materialismo cultural, estruturas de sentimento e pesquisas sobre música popular no Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 77, p. 168-183, dez. 2020.

- DINIZ, Sheyla Castro; ÁVILA, Danilo. “A canção pode morrer, mas eu não vou morrer, não...”: uma entrevista com Kiko Dinucci. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 5, v. 2, p. 176-199, jan./jul. 2018.
- FENERICK, José Adriano. *Façanha às próprias custas: a produção musical da Vanguarda Paulista (1979-2000)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007.
- FERNANDES, Dmitri Cerboncini; MESSENERG, Débora (orgs.). Dossiê Um espectro ronda o Brasil (à direita). *Plural*, Revista de Ciências Sociais, São Paulo, v. 25, n. 1, 2018.
- FREIRE FILHO, João; MARQUES, Fernanda. Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. *Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, UERJ, set. 2005.
- GALLETTA, Thiago. *Cena musical paulistana dos anos 2010: a música brasileira depois da internet*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2016.
- GALLETTA, Thiago. Cena musical paulistana dos anos 2010 e o “novo artista da música” na produção independente brasileira pós-internet. *Música Popular em Revista*, Campinas, Unicamp, ano 5, v. 2, p. 116-141, jan./jul., 2018.
- GARCIA, Walter. Notas sobre o disco *Encarnado*, de Juçara Marçal (2014). *Revista USP*, São Paulo, n. 111, p. 59-68, out./nov./dez. 2016.
- GATTI, Vanessa Vilas Bôas. *Súditos da rebelião: estrutura de sentimento na Nova MPB (2009-2015)*. Dissertação de mestrado em Sociologia, São Paulo, USP, FFLCH, 2015.
- GHEZZI, Daniela Ribas. *De um porão para o mundo: Vanguarda Paulista e produção independente de LPs através do selo Lira Paulista nos anos 80 – um estudo dos campos fonográfico e musical*. Dissertação de mestrado em Sociologia, Campinas, Unicamp, 2003.
- GONÇALVES, Suzana Maria Dias. *Nova MPB no mapa das mediações: a totalidade de um processo de interação comunicacional, cultural e político*. Dissertação de mestrado em Comunicação, Recife, UFPE, 2014.
- HERSCHMANN, Micael (org.). *Nas bordas e fora do mainstream musical: tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das Letras e Cores/ FAPERJ, 2011.
- JANOTTI JÚNIOR, Jeder. Entrevista – Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. *E-compós*, Brasília, v. 15, n. 2, p. 1-10, maio/ago., 2012.
- JANOTTI JUNIOR, Jeder; PEREIRA DE SÁ, Simone (orgs.). *Comunicações e territorialidades: cenas musicais*. Guararema: Anadarco, 2013.
- JANOTTI JUNIOR, Jeder; PIRES, Vitor de A. Nobre. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. In: JANOTTI JÚNIOR, Jeder; LIMA, Tatiana Rodrigues; et al (orgs.). *Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet*. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. Sobre o peso de si e maestrias: uma análise de parte da cena atual da canção popular brasileira. *Revista do IEB/USP*, n. 59, p. 213-228, dez., 2014.
- MACHADO, Cacá. Música e ação política 2003/2016. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 10, n. 2, p. 119-147, jul./dez., 2017.
- MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. Dissertação de mestrado em Música, Campinas, IA/Unicamp, 2007.
- MALLET, Julien. Ethnomusicologie des “jeunes musiques”. *L’Homme*, Éditions EHESS, Paris, 171-172, 2004.
- MARTIN, Denis-Constant. Who’s afraid of the bad world music?: désir de l’autre, processus hégémoniques et flux transnationaux mis en musique dans le monde contemporain. *Cahiers de musiques traditionnelles*, Paris, n. 9, 1996.
- MIGLIEVICH, Adelia. Sobre “estruturas de sentimentos” e contra-hegemonia em Raymond Williams”. *Labemus, Blog do Laboratório de Estudos de Teoria e Mudança Social*, 28 set. 2016.
- NAPOLITANO, Marcos. “Seguindo a canção”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. La crise politique brésilienne: histoire et perspectives d’une “terre en transe”. *Brésil(s)*, Paris, v. 1, p. 1-10, jul., 2018.
- NICOLAU NETTO, Michel. *Música brasileira e identidade nacional na mundialização*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009.
- NICOLAU NETTO, Michel. Música na internet: descentralização e controle. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 1, 115-135, jul./dez., 2012.
- NICOLAU NETTO, Michel. *O discurso da diversidade e a world music*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2014.
- NICOLAU NETTO, Michel. Revisitando a indústria fonográfica na era digital. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 17, n. 30, p. 145-160, jan./jun., 2015.
- OLIVEIRA, Laerte Fernandes de. *Em um porão de São Paulo: o Lira Paulistana e produção alternativa*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2002.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5.^a ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. 9. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- ORTIZ, Renato. Globalização: notas sobre um debate. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 24, n. 1, p. 231-254, jan./abr. 2009.
- ORTIZ, Renato. Imagens do Brasil. *Revista Sociedade e Estado*, v. 28, n. 3, p. 609-633, set./dez., 2013.

- PEREIRA DE SÁ, Simone. As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in)viabilidade da utilização da noção de cena musical virtual. In: JANOTTI JUNIOR, Jeder; PEREIRA DE SÁ, Simone (orgs). *Comunicações e territorialidades: cenas musicais*. Guararema: Anadarco, 2013.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RIDENTI, Marcelo. Mudanças culturais e simbólicas que abalam o Brasil. *Plural*, Revista do Programa de Pós-graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v. 25.1, p. 45-52, 2018.
- ROCHA, João César de Castro. *Guerra cultura e retórica do ódio: crônicas de um Brasil pós-político*. Goiânia: Caminhos, 2021.
- SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira – Outras conversas sobre os jeitos da canção* (v. 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 24-35.
- SENKEVICS, Adriano; MELLO, Úrsula. O perfil discente das universidades federais mudou pós-lei de cotas? *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, v. 49, n. 172, p. 184-208, abr. 2019.
- SINGER, André. Brasil, junho de 2013: classes e ideologias cruzadas. *Novos Estudos Cebrap*, n. 97, nov. 2013.
- STRAW, Will. System of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, London, Taylor & Francis Group, v. 5, p. 368-388, 1991.
- STRAW, Will. Cultural scenes. *Loisir et société/ Society and Leisure*, Québec, v. 27, n. 2, p. 411-422, 2004.
- TATIT, Luiz. Antecedentes dos independentes. *Arte em Revista*, CEAC, São Paulo, ano 6, n. 8, p. 30-33, out., 1984.
- VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese de doutorado em Comunicação, São Paulo, USP, ECA, 2002.
- VICENTE, Eduardo. A vez dos independentes (?): um olhar sobre a produção musical independente do país. *E-compós. Revista da Associação Nacional de Pós-Graduação em Comunicações*, p. 1-19, dez., 2006.
- VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil: uma contribuição desde a comunicação social. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 1, jul./dez., 2014.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- WILLIAMS, Raymond. The Bloomsbury fraction. In: *Problems in materialism and culture: selected essays*. London: Verso, 1980.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell*. Petrópolis: Vozes, 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Ed. Unesp, 2011b.

Fontes jornalísticas, blogs, entrevistas e resenhas

CAMPOS, Matheus. Baile da Encruzilhada. *O Globo*, Blog Amplificador, Rio de Janeiro, 04 ago. 2015. Disponível: <<http://blogs.oglobo.globo.com/amplificador/post/baile-da-encruzilhada.html>>. Acesso: 12 jul. 2022.

DIAS, Márcia Tosta. Músicos da nova cena paulistana têm de atuar como empresários da canção. *Folha de S. Paulo Ilustríssima*, 05 fev. 2017.

HENRIQUES, Nicolas. Resenha: a vanguarda incessante do Metá Metá. *Noise*, 25 jul. 2016. Disponível: <<http://noize.com.br/meta-meta-ao-vivo-em-sp/#1>>. Acesso: 30 jul. 2016.

MORAIS, Isabela. Ressonâncias: dos Afro-sambas ao Metá Metá, 03 nov. 2013. Disponível: <<http://brisas-da-isa.blogspot.com/2013/11/ressonancias-dos-afro-sambas-ao-meta.html>>. Acesso: 10 jul. 2019.

OLIVEIRA, Acauam. O fofo naufrágio humano da MPB neo-indie. Blog *Chic Pop*, ago., 2015. Disponível: <<https://acauamoliveira.com/2022/02/12/o-fofo-naufragio-humano-da-mpb-neo-indie/?fbclid=IwAR3dAkYmf4YhyOuSLrVKfPyjWxLmcCLcYIYLjHJ4z-3WZMWKh71wRoomaI>>. Acesso: 12 jul. 2022.

OLIVEIRA, Bernardo. *Tríades e orixás*: notas sobre *MM3*, terceiro álbum do Metá Metá. *O Cafezinho*, 06 jul. 2016. Disponível: <<https://www.ocafezinho.com/2016/07/06/triades-e-orixas-sobre-mm3-o-terceiro-disco-do-meta-meta/>>. Acesso: 20 jul. 2022.

QUEILLÉ, Dominique. Le trio Metá Metá: orixás perchés. *Libération*, 27 mar. 2014.

ROCHA, Camilo. Kiko Dinucci: a música de São Paulo tem de achar beleza onde dá (Entrevista), *Nexo*, 03 fev. 2019.

SCHNEE, Guillaume. Metá Metá au coeur du chaos brésilien. *Newsletters Fip*, 09 ago. 2016.

VIEIRA, André. Jazz ativista de Metá Metá. Ípsilon, Música, *Público*, Lisboa, 10 jun. 2018.

VILELA, Sávio. “O eixo fora da curva de Kiko Dinucci (Entrevista)”, 13 mar. 2014. Disponível: <<https://medium.com/d-e-s-o-va/o-eixo-fora-da-curva-de-kiko-dinucci-8e5aaff7188>>. Acesso: 02 jun. 2022.

Fonte audiovisual

CIRCO VOADOR. Entrevista dos integrantes do Metá Metá no Circo Voador, Rio de Janeiro, 18 ago. 2017. Disponível: <<https://www.youtube.com/watch?v=c76p19nol8g>>. Acesso: 10 jul. 2022.

Fontes discográficas

a) Discos do Metá Metá

Metá Metá. Desmonta/Circus, 2011.

MetaL MetaL. Desmonta, 2012.

EP *Alarokô* (participação de Tony Allen). Goma-Gringa, 2013.

EP. Independente, 2015.

EP 3. Independente, 2016.

MM3. Independente, 2016.

Gira (Trilha sonora do espetáculo do Grupo Corpo). Independente, 2017.

b) Discos solos ou em parcerias dos integrantes do Metá Metá e parceiros

Juçara Marçal/Kiko Dinucci. *Padê*. Cooperativa de Música de São Paulo, 2008.

Juçara Marçal. *Encarnado*. Independente, 2014.

Juçara Marçal. *Delta Estácio Blues* (produção de Kiko Dinucci). QTV/Goma-Gringa, 2021.

Juçara Marçal/Rodrigo Campos/Gui Amabis. *Sambas do absurdo*. Circus/YB Music, 2017.

Juçara Marçal/Rodrigo Campos/Gui Amabis. *Sambas do absurdo, vol. 2*. YB Music, 2022.

Juçara Marçal e Cadú Tenório. *Anganga*. QTV e Sinewave (selos independentes), 2015.

Kiko Dinucci/Bando AfroMacarrônico. *Pastiche Nagô*. Desmonta, 2008.

Kiko Dinucci/Douglas Germano (Duo Moviola). *Retrato do artista quando pede*. Desmonta, 2009.

Kiko Dinucci. *Na boca dos outros* (participações). Desmonta/FunCultura Guarulhos, 2010.

Kiko Dinucci. *Cortes curtos*. Independente, 2017.

Kiko Dinucci. *Rastilho*. Independente, 2020.

Kiko Dinucci. *VHS*. QTV, 2021.

MarginalS (Thiago França, Marcelo Cabral e Tony Gordin). *MarginalS 1*. Independente, 2011.

Thiago França. *Sambanzo – Etiópia*. YB Music, 2012.

Thiago França. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. YB Music/Goma-Gringa, 2013.

Thiago França. *A espetacular charanga do França – Samba, suor e bapfo*. Independente, 2017.

Thiago França. *A espetacular charanga do França – Nunca não é carnaval*. YB Music, 2021.

c) Passo Torto (Kiko Dinucci, Rodrigo Campos, Rômulo Fróes e Marcelo Cabral)

Passo Torto. YB Music/Phonobase Music, 2012.

Passo elétrico. YB Music, 2013.

Thiago França (participação de Ná Ozzetti). YB Music, 2015.

d) Outras fontes discográficas citadas

Douglas Germano. *Orí*. Independente, 2011.

Douglas Germano. *Golpe de vista*. Independente, 2016.

Douglas Germano. *Escumalha*. Independente, 2019.

Elza Soares. *A mulher do fim do mundo*. Circus/Natura Musical, 2015.

Elza Soares. *Deus é mulher*. DeckDisc, 2018.

Jards Macalé. *E volto pra curtir*. Independente (apoio Banda Desenhada Records), 2013.

Jards Macalé. *Besta fera*. Independente (Natura Musical), 2019.

Rodrigo Campos. *São Mateus não é um lugar assim tão longe*. Ambulante Discos, 2009.

Rodrigo Campos. *Bahia Fantástica*. YB Music, 2012.

Rodrigo Campos. *Conversas com Toshiro*. YB Music, 2015.

Rômulo Fróes. *O disco das horas*. Circus/YB Music, 2018.

Tom Zé. *Vira lata na Via Láctea*. Independente, 2014.

Recebido em 14/09/2022

Aceito em 19/11/2022

ⁱ **Sheyla Castro Diniz** é atualmente pós-doutoranda e professora colaboradora do Programa de Pós-graduação em História Social da USP, onde desenvolve, com financiamento da Fapesp, o projeto de pesquisa “Metá Metá: o conhecimento sociocultural através da canção contemporânea”. É doutora e mestre em Sociologia pela Unicamp, com graduação em Música e em Ciências Sociais pela UFU. Dentre outros trabalhos, é autora do livro “*De tudo que a gente sonhou*”: amigos e canções do Clube da Esquina. São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2017. **E-mail:** sheyladiniz@usp.br

Sobre as autoras e autores do Dossiê

Alfredo Bello

Graduado em Música, habilitação em Contrabaixo Acústico, pela UnB. É Mestrando em Culturas e Identidades brasileiras pelo IEB-USP. É multi-instrumentista, produtor musical e pesquisador de expressões tradicionais brasileiras. É conhecido também como DJ Tudo. **E-mail:** alfredobello@gmail.com

Amanda Mansur Custódio Nogueira

Doutora em Comunicação e Professora do Núcleo de Design e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. **E-mail:** amanda.nogueira@ufpe.br

Amilcar Almeida Bezerra

Doutor em Comunicação e Professor do programa de pós-graduação em Música e do Núcleo de Design e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. **E-mail:** amilcar.almeida@gmail.com

Daniela Jennifer Novick

Magíster en Comunicación y Cultura (UBA), Licenciada y Profesora en Ciencias de la Comunicación (UBA) y Diplomada en Gestión y Enseñanza del Español (FLACSO). Interesada en el campo de géneros y sexualidades con el cruce de la cultura popular y masiva. Actualmente, profesional técnica en procesos de acreditación de carreras de grado y docente del nivel superior. **E-mail:** danielajnovick@gmail.com

Emanuelle de Oliveira Silva

Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UEMG (PPGArtes/UEMG) e graduada no curso de bacharelado em Artes Plásticas pela Escola Guignard da UEMG. É membro do grupo de pesquisa, desenvolvimento e inovação Laboratório de Poéticas Fronteiriças (UEMG/CNPq). **E-mail:** mrsmaahlem@gmail.com

Fabricio Lopes da Silveira

Formado em Comunicação Social – habilitação em Jornalismo (UFSM), mestre em Comunicação e Informação (UFRGS) e doutor em Ciências da Comunicação (Unisinos / RS). Pós-Doutor pela School of Arts and Media (Salford University, UK). Atualmente, realiza estágio pós-doutoral – bolsa PNPd Capes – junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRGS. **E-mail:** fabriciosilveira@terra.com.br

Guilherme Lentz da Silveira Monteiro

Professor de Língua Portuguesa no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Atua na educação de nível básico com ensino de língua, literatura e redação e no nível superior em disciplinas no campo da literatura e leitura. Desenvolve pesquisas sobre ensino, juventudes e práticas de leitura. **E-mail:** guilhermelentz@gmail.com

Malvina Leonor Silba

Licenciada em Sociología (2005) y Doctora en Ciencias Sociales (2011) por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora Adjunta del CONICET y Docente en la Carrera de Sociología y en la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural, IDAES-UNSAM y en el Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Especialista en sociología de la cultura, con especial atención a los vínculos entre cultura popular, cultura de masas y música popular. Indaga las formas en las que se articulan los clivajes de clase, género, edad y territorio en sus objetos de estudio. **E-mail:** malvina.silba@gmail.com

Marcos Vinícius Barros de Oliveira

Graduado em Letras e Mestrando do Programa de pós-graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco. **E-mail:** barros.oliveira@ufpe.br

Nilton Carvalho

Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo. Mestre em Comunicação pela Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS). Atualmente, é professor substituto no curso de Jornalismo – Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). **E-mail:** niltonfar.carvalho@gmail.com

Pablo Gobira

Professor da Escola Guignard (UEMG), do PPGArtes (UEMG), do PPGACPS (UFMG) e do PPGGOC (UFMG). Coordenador do grupo de pesquisa, desenvolvimento e inovação Laboratório de Poéticas Fronteiriças [CNPq - <http://labfront.weebly.com>]. Preside a comissão organizadora do Congresso Internacional de Arte, Ciência e Tecnologia e Seminário de Artes Digitais (CIACT-SAD - <https://seminarioartesdigitais.weebly.com/>). **E-mail:** pablo.gobira@uemg.br

Rafael Senra Coelho

Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amapá (PPGLET-UNIFAP). Professor de Literatura Brasileira no Departamento de Letras-Português da Universidade Federal do Amapá – Campus Santana (UNIFAP). Membro dos grupos de pesquisa NUPEL (CNPQ), Literatura e Mídia (CNPQ) e Cultura Pop (CNPQ). Diretor da coleção Além da Letra na Editora Hucitec. Autor de quadrinhos, músico, escritor. **E-mail:** rararafaels@yahoo.com.br

Sheyla Castro Diniz

É atualmente pós-doutoranda e professora colaboradora do Programa de Pós-graduação em História Social da USP, onde desenvolve, com financiamento da Fapesp, o projeto de pesquisa “Metá Metá: o conhecimento sociocultural através da canção contemporânea”. É doutora e mestre em Sociologia pela Unicamp, com graduação em Música e em Ciências Sociais pela UFU. Dentre outros trabalhos, é autora do livro “De tudo que a gente sonhou”: amigos e canções do Clube da Esquina. São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2017. **E-mail:** sheyladiniz@usp.br

Nesta edição

Alfredo Bello

Amanda Mansur Custódio Nogueira

Amilcar Almeida Bezerra

Daniela Jennifer Novick

Emanuelle de Oliveira Silva

Fabricio Lopes da Silveira

Guilherme Lentz da Silveira Monteiro

Malvina Leonor Silba

Marcos Vinícius Barros de Oliveira

Nilton Carvalho

Pablo Gobira

Rafael Senra Coelho

Sheyla Castro Diniz

REVISTA TERCEIRA MARGEM

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA LITERATURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
FACULDADE DE LETRAS