Programa de Pós-Graduação em Música
Instituto de Artes - UNICAMP
Programa de Pós-Graduação em Música
Centro de Letras e Artes - UNIRIO

MÚSICA POPULAR EM REVISTA

ano 1, volume 1, julho a dezembro de 2012

Adalberto Paranhos

Walter Garcia

Rita de Cássia Lahoz Morelli

Juan Pablo González

Eduardo Vicente

Rosana Soares

Michel Nicolau Netto

ISSN 2316-7858

www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/muspop

SOBRE A REVISTA

Música Popular em Revista (MPR) é uma publicação eletrônica, semestral, de circulação gratuita, vinculada aos Programas de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP e do Centro de Letras e Artes da UNIRIO.

A MPR divulga artigos originais de estudiosos ligados a disciplinas distintas do campo das humanidades como musicologia, etnomusicologia, história, sociologia, antropologia, filosofia, linguística, letras e comunicação. Além de artigos, este periódico aceita outros tipos de contribuições como resenhas, entrevistas e partituras cujos conteúdos sejam compatíveis com a sua temática.

O objetivo desta publicação é se constituir num espaço destinado a estimular o debate intelectual e o intercâmbio de experiências entre pesquisadores de diversas áreas do conhecimento que elegem a música popular como objeto de estudo. Desse modo, pretende-se contribuir para a consolidação de um novo campo acadêmico, de cunho multidisciplinar, que vem se formando nas últimas décadas, cuja finalidade é aprofundar a investigação sobre a música popular, um objeto que, devido à sua complexidade e ao seu caráter multidimensional, exige abordagens ancoradas em referenciais teóricos e metodológicos construídos a partir de várias epistemologias.

EQUIPE EDITORIAL

EDITORES

- Rafael dos Santos (*UNICAMP, Campinas*)
- Luiz Otávio Braga (*UFRJ, Rio de Janeiro*)

CONSELHO EDITORIAL

- Cláudia Azevedo (*UFRJ, Rio de Janeiro*)
- Claudiney Rodrigues Carrasco (*UNICAMP, Campinas*)
- Esdras Rodrigues Silva (*UNICAMP, Campinas*)
- José Roberto Zan (*UNICAMP, Campinas*)
- Pedro Aragão (*UFRJ, Rio de Janeiro*)
- Sergio Barrenechea (*UFRJ, Rio de Janeiro*)

CONSELHO CONSULTIVO NO EXTERIOR

- Juan Pablo González *(PUC-Chile, Chile)*
- Simon Frith *(University of Edinburgh, UK)*
- Rubén López Cano *(Escola Superior de Música de Catalunya, Espanha)*

CONSELHO CONSULTIVO NO BRASIL

- Adalberto Paranhos (*UFU, Uberlândia*)
- Alberto Ikeda (*UNESP, São Paulo*)
- Dilmar Miranda (*UFC, Fortaleza*)
- Felipe Trotta (*UFF, Niterói*)
- Heloísa Valente (*USP, São Paulo*)
- Heron Vargas (*PUC-São Paulo, São Paulo*)
- Ivan Vilela (*USP, São Paulo*)
- José Adriano Fenerick (*UNESP, Franca*)
- José Geraldo Vinci de Moraes (*USP, São Paulo*)
- Marcelo Gimenes (*UNICAMP, Campinas*)
- Márcia Tosta Dias (*UNIFESP, São Paulo*)
- Marcos Napolitano (*USP, São Paulo*)
- Marcos Nobre (*UNICAMP, Campinas*)
- Maria Izilda Santos de Matos (*PUC-São Paulo, São Paulo*)
- Martha Ulhôa (*UFRJ, Rio de Janeiro*)
- Rafael Menezes Bastos (*UFSC, Florianópolis*)
- Renato Ortiz (*UNICAMP, Campinas*)
- Ricardo Goldemberg (*UNICAMP, Campinas*)
- Rita Morelli (*UNICAMP, Campinas*)
- Rúrion Soares Melo (*UNIFESP, São Paulo*)
- Tânia Costa Garcia (*UNESP, Franca*)
- Walter Garcia (*USP, São Paulo*)

Música Popular em Revista / Programas de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP e do Centro de Letras e Artes da UNIRIO – ano 1, volume 1, julho a dezembro de 2012 – Campinas: Instituto de Artes da Unicamp/CNPq, 2012.

Revista (on-line)
Periodicidade: semestral.
ISSN: 2316-7858.

1. Música Popular – Periódicos. 2. Música – Análise, apreciação. I. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. II. Centro de Letras e Artes da UNIRIO.

BIA **CDD - 781.63**

Sumário

Editorial..... 4
Rafael dos Santos e Luiz Otávio Braga

Entre o trabalho e a orgia:
os vaivéns do samba nos anos 1930 e 1940..... 6
Adalberto Paranhos

De "A preta do acarajé" (Dorival Caymmi) a "Carioca" (Chico Buarque): canção popular e modernização capitalista no Brasil..... 30
Walter Garcia

Celly, Meire e Regiane:
experiências midiáticas de três meninas do rock paulista..... 58
Rita de Cássia Lahoz Morelli

***Vanguardia primitiva* en el rock chileno de los años setenta:**
música, intelectuales y contracultura..... 75
Juan Pablo González

Centro Cultural da Juventude:
um olhar sobre a diversidade musical de São Paulo..... 93
Eduardo Vicente e Rosana Soares

Música na internet:
descentralização e controle..... 115
Michel Nicolau Netto

Editorial

É com grande satisfação que apresentamos o primeiro número do periódico *Música Popular em Revista*, uma publicação eletrônica, semestral, de circulação gratuita, vinculada aos Programas de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas) e do Centro de Letras e Artes da UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro). Nosso objetivo é fazer com que a revista se constitua num espaço destinado a estimular o debate intelectual e o intercâmbio de experiências entre pesquisadores de diversas áreas do conhecimento que elegem a música popular como objeto de estudo. Pretendemos divulgar artigos originais e resenhas de estudiosos ligados a disciplinas distintas do campo das humanidades como musicologia, etnomusicologia, história, sociologia, antropologia, filosofia, linguística, letras e comunicação.

Este número é composto por seis artigos de pesquisadores com produção reconhecida no meio acadêmico. **Adalberto Paranhos** analisa as tensões que marcaram o processo de conversão do samba em símbolo da nacionalidade brasileira ao longo dos anos 30 e 40, especialmente durante a vigência do "Estado Novo". O autor demonstra que, mesmo sob a ação da política cultural do governo de Getúlio Vargas voltada para o combate à malandragem e à cultura da vadiagem, grande parte do repertório de sambas produzido nesse período continuava a se referir à orgia e à batucada, traduzindo, de certa forma, as vicissitudes das classes trabalhadoras sob um capitalismo ainda incipiente. **Walter Garcia**, através de análises das canções "A preta do acarajé" de Dorival Caymmi (1939) e "Carioca" de Chico Buarque (1998) lança luz sobre dois momentos da configuração do "sistema da canção-popular comercial brasileira" que, por sua vez, traduz etapas da formação da nossa sociedade e seus impasses na contemporaneidade. O artigo de **Rita Morelli** trata das relações de gênero no meio musical a partir de pesquisas sobre as trajetórias das intérpretes Celly Campelo, Meire Pavão e Regiane ligadas ao rock paulista do final dos anos de 1950 e início dos 60. Com atuações de destaque no mundo disco e na televisão nesse período, essas cantoras vivenciaram descompassos e conflitos entre a formação moral e musical de "meninas da década de 50" e o ambiente artístico roqueiro marcado por padrões

comportamentais característicos da "juventude transviada". O pesquisador **Juan Pablo González** analisa a produção do grupo musical chileno *Los Jaivas* nos anos de 1970. O autor demonstra o modo pelo qual o "hipismo" e a contracultura, associados à retomada das tradições indígenas locais, culminaram em experimentos musicais e performáticos vanguardistas, imprimindo à produção desses músicos características peculiares. **Eduardo Vicente** e **Rosana Soares** analisam as atividades realizadas no Centro Cultural da Juventude (CCJ), uma instituição cultural pública situada na Zona Norte da cidade de São Paulo, enfatizando a produção musical que ocorre nesse espaço. Através do estudo das programações e dos eventos promovidos pelo Centro, os autores apresentam um amplo panorama da diversidade étnica, cultural e musical de uma região periférica da metrópole paulista. O pesquisador **Michel Nicolau Netto** fecha esta série de artigos com um estudo sobre o impacto da internet sobre o mercado da música popular. O autor desmonta o mito de que o aprofundamento da crise da indústria fonográfica e a emergência de novos modos de negócio da música gravada através da rede levam à liberdade de acesso e à democratização do consumo desse bem cultural, possibilitando o "empoderamento" do usuário. Ao contrário, o estudo revela que, nesse novo contexto, o poder de escolha dos consumidores não os livra de cair em novas redes de controle.

Esperamos que a partir desta edição inaugural a *Música Popular em Revista* venha contribuir para a consolidação de um novo campo acadêmico, de cunho multidisciplinar, cuja finalidade é aprofundar a investigação sobre a música popular, um objeto que, devido à sua complexidade e ao seu caráter multidimensional, exige abordagens ancoradas em referenciais teóricos e metodológicos de distintas matrizes epistemológicas.

Aguardamos, com grande expectativa, as contribuições dos pesquisadores que se dedicam ao estudo do tema para as futuras edições deste periódico.

Boa leitura!

Os editores,

Prof. Dr. Rafael dos Santos (UNICAMP)

Prof. Dr. Luiz Otávio Braga (UNIRIO)

Campinas, outubro de 2012

Entre o trabalho e a orgia:
os vaivéns do samba nos anos 1930 e 1940

ADALBERTO PARANHOS[*]

***RESUMO**: Durante o primeiro governo Vargas, valores antinômicos circularam socialmente, como aqueles que envolviam o culto ao trabalho regular e metódico e sua negação. Isso se retratou inclusive na produção musical da época, que, de uma forma ou de outra, tomou parte ativa no debate que então se instalou e que oscilava entre a afirmação do batente e a glorificação da batucada. Se a condenação à ociosidade se assenta sobre bases que, no caso brasileiro, remontam aos primórdios do período colonial, ela, historicamente, jamais deixou de conviver com seu oposto. Afinal, nem todos os compositores se deixaram apanhar na rede da exaltação do trabalho propagado pela ideologia do trabalhismo, quando não por integrantes do* front *artístico nacional. Falas dissonantes repontaram aqui e ali, numa demonstração de que nunca se consegue calar por inteiro as divergências e as diferenças. É o que se propõe evidenciar este artigo, ao trabalhar com a canção (notadamente o samba) como documento histórico e investigar parte da produção fonográfica dos anos 1930 e 1940. Por fim, o que se constata é que, apesar da férrea censura dos organismos oficiais (particularmente do DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda) durante o "Estado Novo", ela não foi suficiente para que se rompessem de vez os estreitos vínculos tecidos entre o samba e a malandragem, por maiores que fossem as ambiguidades e contradições que se expressavam no interior do próprio campo da música popular brasileira.*
***PALAVRAS-CHAVE**: trabalho; trabalhismo; samba; música popular; Brasil: anos 1930 e 1940.*

ABSTRACT: *During the first Getulio Vargas government, antinomical values circulated socially, such as those involving the cult to methodical and regular work and the refusal to it. This is also portrayed in the musical production of that period, which, in one way or another, took an active part in the discussion which was then installed and that oscillated between the affirmation of the work and the glorification of* batucada *(bohemia). The disavowal of the idleness date back to the your early colonial period, but, historically, it has never ceased to live with its opposite. After all, not all popular music composers were caught in the net of the exaltation to work spread by the laborism ideology, if not by members of the national artistic front. Dissonant speeches redappeared here and there, showing that divergences and differences can never be totally silenced. That's what this article intends to evidence, by treating songs (especially* samba*) as a historical document and investigate part of the music recordings in Brazil of the 1930's and 1940's. Finally, what one finds is that, despite the strong censorship of State agencies (particularly the DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda)*

[*] **Adalberto Paranhos.** Professor do Instituto de Ciências Sociais e dos Programas de Pós-graduação em História e em Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia. Pesquisador do CNPq. Suas pesquisas contam com auxílio da Fapemig e do CNPq. E-mail: akparanhos@uol.com.br

during the "Estado Novo" *(New State dictatorship), it was not enough that once broke up the close bonds between samba and* malandragem*, however great they were ambiguities and contradictions expressed themselves within their own field of Brazilian popular music.*
***KEYWORDS**: work; laborism;* samba*, Brazilian popular music; Brazil: 1930's and 1940's.*

Teimosamente, um espectro ronda o Brasil, desde a sua invenção. Dentre as muitas representações que dele se forjaram, uma delas atravessou séculos e, sob certos aspectos, ainda persiste: o fantasma da preguiça e da indolência. Na contramão dessa concepção, nos anos 1930/40, com o advento do "Estado Novo" – e em especial com a entrada em cena do Departamento de Imprensa e Propaganda da ditadura – desencadeou-se uma autêntica cruzada antimalandragem.

Numa época em que se procurava imprimir um novo impulso ao desenvolvimento capitalista nestes não tão tristes trópicos, seu propósito explícito consistia em proceder à valorização do trabalho. Naquelas circunstâncias, travou-se uma luta sem tréguas contra a ociosidade e tudo o que cheirasse a elogio ao não-trabalho. Da área da música popular, em particular, esperavam-se exemplos edificantes. De toda maneira, como uma pedra no sapato de todos quantos se comprometiam com esse esforço "civilizatório", os apelos do batente enfrentaram sérias dificuldades para sobrepor-se aos apelos da batucada.

Nos calcanhares da malandragem

O Brasil, num certo sentido, foi inventado sob o estigma da preguiça. A páginas tantas da nossa história, quase se confundindo com o ato de seu batismo, já se faziam ouvir expressões de desdém de franceses e portugueses que se horrorizavam com a ociosidade dos chamados selvagens. Guiados por seu olhar, formatado segundo as práticas e os valores que empurravam mar afora a civilização européia em tempos marcados pela aceleração das conquistas comerciais, eles não atinavam com o que encontraram por estas bandas. Afinal, os índios, com sua economia de subsistência, podiam desfrutar de um cardápio variado, gozar de saúde,

preservar uma boa aparência, tudo isso sem se lançarem sofregamente à busca de alimentos. Portugueses e franceses, salienta o antropólogo Pierre Clastres (2003, p. 211), ficavam, de fato, embasbacados: "Grande era a sua reprovação ao constatarem que latagões cheios de saúde preferiam se empetecar, como mulheres, de pinturas e plumas em vez de regarem com suor as suas áreas cultivadas."[1]

Em muitos momentos da história do Brasil, deparamo-nos com o estigma da preguiça. Entre o final do império e os primórdios da vida republicana, não eram, obviamente, os índios o motivo de preocupação das autoridades e dos membros das classes dominantes. Como ressalta Sidney Chalhoub (1986), com a desorganização do modo de produção fundado no trabalho escravo, os detentores do capital e seu braço político, o Estado, vão criar condições para a emergência de uma ideologia do trabalho. Tratava-se de condenar a ociosidade e favorecer, por todos os meios possíveis, a consolidação de um mercado de trabalho assalariado no período pós-escravidão. A repressão à ociosidade figurou, então, como item prioritário da pauta dos debates parlamentares de 1888. Era inadiável converter o liberto, dono de sua força de trabalho, em trabalhador "livre". Articulavam-se, dessa forma, a valoração positiva do trabalho e as noções de ordem, progresso e civilização (ver CHALHOUB, 1986, especialmente p. 39-58).

A vadiagem, estigmatizada nos relatórios policiais como "viveiro natural da delinquência" (FAUSTO, 1984, p. 35)[2], era contraposta ao trabalho disciplinado sob as ordens do capital. Na sua campanha de valorização do trabalho, o "Estado Novo" se nutria, portanto, dessa tradição. E, na sua ânsia de erigir uma sociedade disciplinar, não poderia admitir que se continuasse, a torto e a direito, a promover o enaltecimento da malandragem. Era preciso cortar o mal pela raiz, o que implicava, entre outras medidas, interromper a íntima relação que, no processo de formação da música popular brasileira, acabara por unir o samba à malandragem (ver VASCONCELLOS; SUZUKI JR., 1995, e SALVADORI, 1990, especialmente. cap. III).

Desde o princípio dos anos 30, setores da sociedade civil, como alguns jornais cariocas, começariam a emitir claros sinais de aproximação com a área da

[1] Sobre o assunto, ver CLASTRES, 2003, cap. 11.
[2] Sobre a vadiagem no Rio de Janeiro e em São Paulo, entre o início da República e a Primeira Guerra Mundial, ver FAUSTO, 1984, p. 33-45. Ver igualmente MATTOS, 1991, esp. cap. 2.

canção popular, no que seriam seguidos por representantes do Estado, principalmente a partir de meados da década. Sem querer refazer aqui o que já está documentado por outros autores (CABRAL, 1996, cap. 6-8, FERNANDES, 2001, cap. 3 e 4, e SOIHET, 1998, cap. 5), lembro, de passagem, que se casavam o reconhecimento do significado da festa carnavalesca e a exploração do seu potencial turístico. A oficialização do desfile de carnaval, em 1935, pela Prefeitura do Distrito Federal é um indicador disso.

Com a instauração do "Estado Novo", Getúlio Vargas, em pessoa, passou a manter, de tempos em tempos, contato direto com os cartazes da música popular brasileira. Realizaram-se apresentações públicas de artistas nacionais em eventos bastante badalados, como o Dia da Música Popular e a Noite da Música Popular. O Teatro Municipal, na presença do alto escalão do governo federal, abriu suas portas ao samba. Cantores renomados integraram a comitiva presidencial em viagem a países latino-americanos, carregando, é claro, o samba na bagagem.

Simultaneamente, transmissões radiofônicas oficiais, destinadas ao público estrangeiro, se incumbiam de transportar o samba, identificado como genuíno produto brasileiro, a diferentes pontos do planeta. Um desses programas chegou ao requinte de ser irradiado para a Alemanha nazista diretamente do terreiro da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Por outro lado, entre o final dos anos 1930 e o início dos anos 40 estava em curso, a todo vapor, a ardilosa política da boa vizinhança do governo norte-americano (ver MOURA, 1984, especialmente os três primeiros tópicos, e TOTA, 2000, especialmente cap. 2 e 3). Ela favorecia, em parte, as trocas culturais entre as nações latino-americanas e o "grande irmão do Norte", o que, seja como for, resultou em alguma abertura de mercado para o samba e um punhado de sambistas.

— Se você misturar duas palavras, *música e Brasil*, e mexer bem, obterá o samba. E, se misturar vários brasileiros, você terá a dança do samba.

Esta era a receita sintética que ninguém menos do que o cineasta Orson Welles fornecia aos ouvintes dos Estados Unidos que pretendessem conhecer o bê-á-bá do Brasil e de seu ritmo característico. O local de onde ele falava era sintomático: o Rio de Janeiro, mais especificamente o Cassino da Urca, durante uma transmissão

para a América do Norte de um programa de rádio especial da Blue Network *(*apud TOTA, 2000, p. 123).[3]

O rumo que tomavam as coisas no Brasil deixava muitas pessoas de cabelo em pé. Observador inclemente do cenário político estado-novista, o escritor Marques Rebelo assistia, consternado, a esse estreitamento de contatos entre o poder institucionalizado e os artistas populares. Anos antes, em janeiro de 1939, na abertura da Exposição Nacional do Estado Novo, ele acusava o comparecimento de "muito povo encomendado. E as escolas de samba encaminhadas para lá, cabritos que se engabelam com o chacoalhante bornal da subvenção [...] todas desfilaram, inaugurando também um outro astuto veio de popularização do chefe" (REBELO, 2002, p. 11).[4]

Esses novos capítulos do processo de entronização do samba como símbolo musical da nação[5] repercutiam favoravelmente junto aos sambistas em geral. Mas tinham também a sua contrapartida. Os inquilinos do Palácio do Catete cobravam essa fatura. Se, para muitos artistas, pagar esse preço era visto como compensador, o compositor comunista Mário Lago não via com bons olhos uns tantos desdobramentos da situação a que fora alçado o samba:

> Começavam as subvenções para aqui, para ali. As grandes sociedades não precisavam mais ficar correndo o livro de ouro para fazer seus préstitos. Eram pagas para alegrar o povo. Mas isso tinha um preço. Os carros de crítica – talvez os mais esperados, pois extravasavam toda a irreverência contra os abusos e mete-a-mão das autoridades – foram minguando, desaparecendo dos desfiles (LAGO, 1997, p.148).[6]

---

[3] A descrição, em minúcias, desse programa se acha em TOTA, 2000, p. 120-126 (citação da p. 123). Tal programa de rádio, que foi ao ar em 18 de abril de 1942, se somava ao rol de homenagens que se rendiam a Getúlio Vargas pelo transcurso de mais um aniversário do ditador no dia seguinte.

[4] Esse diário-romance, cujas anotações iniciais datam de 1º de janeiro de 1939 e se prolongam até 31 de dezembro de 1941, está coalhado de críticas ao ditador, à ditadura e aos "engodos dipianos", sem contar os cáusticos comentários sobre a vida cotidiana.

[5] Estas considerações não me conduzem à conclusão, de aceitação generalizada, que insiste em realçar o papel decisivo, quando não único, do Estado e do governo Vargas na promoção do samba a símbolo nacional. Esse tipo de análise, vinculada a uma história que prioriza a ação das elites, ignora ou faz pouco da atuação dos próprios criadores e divulgadores do samba para a sua afirmação como ícone musical do país. Ver PARANHOS, 2003.

[6] De todo modo, não procede, como esclarece Sérgio Cabral, a informação, comumente veiculada, de que a obrigatoriedade das escolas de samba apresentarem enredos com "motivos nacionais" tenha sido uma imposição do "Estado Novo". Ela consta, isso sim, dos estatutos da União das Escolas de Samba, aprovado em setembro de 1934, com a intenção expressa de facilitar o entendimento "com as autoridades federais e municipais para obtenção de favores e outros interesses que possam reverter em benefício de suas filiadas" (art. 1º). *Apud* CABRAL, 1996, p. 97.

O samba, que já invadira os cassinos e as telas de cinema, viveria dias de esplendor sob o "Estado Novo". Despido, na versão oficial, dos pecados de origem que o conservaram afastado de lugares respeitáveis, ele ganhava terreno. Não por acaso, esse seria o período de florescimento de uma grande safra de sambas cívicos, os sambas-exaltação, dentre os quais sobressairia "Aquarela do Brasil", de Ary Barroso, como exemplo mais bem acabado. Esta composição, saturada de nacionalismo, exalava o espírito oficial da época, embora não contivesse qualquer referência ao regime estado-novista.[7]

Com um ar grandiloquente, essa fornada de sambas-exaltação, lambuzados de clichês do ufanismo tupiniquim, faria com frequência o elogio rasgado do "Estado Novo". Da exaltação à natureza se passaria à exaltação mais ou menos explícita do regime político vigente. É o caso de "Brasil!".[8] Ou ainda de "Brasil, usina do mundo", samba que nos coloca diante de trabalhadores cantando felizes, cúmplices ou parceiros dos novos tempos simbolizados pelo "Estado Novo". Nada mais conveniente à ditadura, se levarmos em conta que os trabalhadores figuravam nos cálculos governamentais como peças da estratégia que objetivava reduzir o impacto da luta de classes e subordiná-los aos projetos de desenvolvimento capitalista em andamento.

Por essa razão, Marilena Chauí (2000, p. 37-38) frisou que, se pusermos frente a frente o verde-amarelismo, que então grassava em terras brasileiras, e manifestações como o nativismo romântico do século XIX, bem como o ufanismo que se instalou no princípio do século XX, "notaremos que, antes, a ênfase recaía sobre a Natureza, e, agora, algo mais apareceu. De fato, não se tratava apenas de manter a celebração da Natureza e sim de introduzir na cena política uma nova personagem: o povo brasileiro."[9]

---

[7] Nesse tempo se saudava, no campo da produção musical erudita, "o decidido propósito" de Getúlio Vargas e do "Estado Novo" de estimularem toda música que exprimisse "profunda brasilidade", base sobre a qual se assentaria o "lema tríptico disciplina, civismo, nacionalismo". Pronunciamento do músico Oscar Lorenzo Fernandes, registrado em disco pelo DIP, Arquivo Nacional, FC 103, por ocasião do 10º aniversário da "revolução de 1930".

[8] Note-se que essa canção foi gravada e lançada antes de "Aquarela do Brasil".

[9] Nas palavras de outro estudioso, "a poética da brasilidade, mesmo considerando a riqueza da terra como dádiva de Deus, não podia descuidar da importância da obra humana; assim, o aparentemente

O nacionalismo espontâneo[10] originário de compositores de extração popular e/ou de classe média, que se orgulhavam da sua condição de criadores do samba, era, portanto, ressignificado, em sintonia com a política cultural estado-novista. Ao mesmo tempo, os temas da mestiçagem e da conciliação de classes eram retrabalhados pelos ideólogos do regime, tendo em vista o enaltecimento da "democracia racial" e da "democracia social" supostamente existentes no país.

É a partir de todas essas mudanças na cena político-musical brasileira que se pode compreender o alcance da iniciativa governamental de incorporação do samba à galeria de símbolos da nacionalidade. Tornava-se necessário, no entanto, aparar algumas arestas, expurgar certas tradições para que, bem comportado, ele cumprisse a contento a função que se desejava atribuir-lhe. E aqui nos deparamos, uma vez mais, com o legado histórico do culto à malandragem.

Ao assimilar o samba e, no mesmo movimento, procurar "depurá-lo", setores das elites e do governo Vargas teriam contas a ajustar com seu "passado negro". Tal qual a unha adere à carne, o novo samba urbano carioca soldara o sambista ao malandro. Desatar esse nó era tarefa encarada como urgente e inadiável.[11] Para atingir esse objetivo, valia tudo, até tentar apropriar-se da imagem de malandro. Foi o que se deu com Getúlio Vargas.

Marques Rebelo (2002, p. 192), no registro que lança em seu diário-romance em 26 de janeiro de 1940, informa que o ditador se divertia à larga com o anedotário popular envolvendo seus golpes de esperteza. Era como se toda manhã, ao despertar, ele se mirasse no espelho e perguntasse: "espelho, espelho meu, existirá no mundo alguém mais esperto do que eu?". Já Mário Lago (1977, p. 189) em suas memórias, dispara um comentário certeiro a respeito das proezas políticas de Vargas, que serão concebidas como expressão da mais fina malandragem:

---

possível conflito entre natureza e cultura resolver-se-ia pelo trabalho." FURTADO FILHO, 2004, p. 288 (sobre o samba-exaltação, ver cap. 6).

[10] Refiro-me a uma espécie de nacionalismo que não se permitia arrebatamentos ou derramamentos típicos do verde-amarelismo encampado pelos sambas-exaltação. Noel Rosa e Assis Valente se alinham entre os seus mais destacados propagadores. Com apurado senso de percepção, eles flagram as "coisas nossas", aquelas que compunham o pão-nosso-de-cada-dia do mundo urbano das classes populares. Sobre o assunto, ver PARANHOS, 2005, esp. p. 78-83.

[11] Nesse contexto, como assinala KERBER (2005), a entronização da baiana, à Carmen Miranda, como símbolo da nação, era muito mais interessante ao regime que a incômoda associação entre samba e malandragem.

"acariocaram a imagem de Getúlio, e ele passou a ser apresentado como o grande malandro, o que ia passando todo mundo pra trás, o que sempre tinha um golpe escondido no bolso do colete, para derrotar a inimigalhada."[12]

Daí não se segue, como conclui apressadamente Tiago de Melo Gomes (1999, p. 97), que, se o ditador gostava de ser tido como malandro, esse procedimento "desqualifica totalmente a tese de que este teria sido um inimigo da malandragem". Malandro do bem, guiado, pretensamente, pelos mais elevados desígnios políticos, associados ao bem comum, Vargas, as instituições estatais e as "pessoas de bem" certamente deveriam mover um combate incessante à malandragem tradicional.

Isso não se restringiu ao plano das intenções. Dos propósitos à ação, tudo se passou sem perda de tempo. Como se não bastasse a pregação das boas-novas anunciando que o céu se inclinara em direção à terra, com a era de justiça social inaugurada com a "revolução de 1930" e, mais particularmente, com o advento do "Estado Novo", a repressão se abateu sobre os redutos da malandragem carioca. Seu símbolo-mor, a Lapa, foi alvo preferencial da polícia estado-novista e dos rearranjos urbanos que redundaram na reabertura da temporada de desapropriações em massa para dar passagem à "modernidade" e à "civilização".

Na Lapa, que, a rigor, transbordava seus limites territoriais e abraçava outras regiões da circunvizinhança, "todos os vícios estavam representados: o jogo, a droga, a trapaça, a prostituição, a sodomia" (LUSTOSA, 2001, p. 12). O escritor João Antonio (2001, p. 140), ao traçar o retrato falado dos tempos dourados da Lapa, definiu-a, entre outros atributos, como uma zona "famosa pela sua boêmia, vida livre, rosário de cabarés, clubes de jogo, *blitzen* policiais, império, reinado e república da malandragem carioca, paraíso dos sabidos e calvário dos otários, mostruário de mulheres famosas, centro da vida política do País em certa faixa da idade republicana".

Identificado pelas autoridades como um cancro social, um evangelho em louvor ao desvario, as armas do Estado foram apontadas para a Lapa. Longe de poupá-la das intervenções urbanas em curso, a administração Henrique Dodsworth

[12] Sobre a construção da imagem de Getúlio Vargas como bom malandro e as referências à sua esperteza no teatro de revista, ver VELLOSO, 1998, p. 89-90 e 97-98.

(1937-1945) a golpeou em pleno coração. O cerco sobre malandros, boêmios, gigolôs, prostitutas se fez sentir, sem dó nem piedade. Prostíbulos e cabarés foram fechados aos montes, numa política de arrasa-quarteirão justificada pelo chefe de polícia, coronel Alcides Etchegoyen (sucessor do macabro Filinto Müller), em nome dos bons costumes e da moral pública. A ideologia do regime, num determinado sentido, se materializava nessas medidas drásticas.[13] Como nos ensinou Gramsci (2001, p. 78), o que ele designa como "material ideológico" compreende "até a arquitetura, a disposição e o nome das ruas".

Tais personagens da Lapa e de todas as lapas do Rio estavam predestinados a receber um tratamento de choque. Se recuássemos bastante no tempo, deixando-nos conduzir aos idos da Idade Média, poderíamos até localizar o lugar que lhes cabia. Quando o florentino Dante, acompanhado de seu guia, Virgílio, também poeta, transpôs o Rio Aqueronte e adentrou no inferno, ambos se defrontaram com uma outra realidade. Nesse mundo reservado aos pecadores, eles toparam, na primeira vala do oitavo círculo, com os rufiões e os sedutores. Para os fins deste texto, eles podem, perfeitamente, ser assemelhados aos malandros.

Em compensação – e isso é digno de nota –, a segunda vala é toda ela ocupada pelos aduladores. E a concepção dantesca dos aduladores (que, evidentemente, não se afina com a estreiteza dos valores estado-novistas) lhes prescreve um lugar especialíssimo: viver submersos no esterco. A eles, quem sabe, poderiam somar-se ainda os hipócritas, habitantes da sexta vala, que se locomoviam a passos de cágado, vergados sob o peso de suas capas de chumbo douradas (ALIGUIERI, 2001, cantos XVIII e XII).

Entre a orgia e a "regeneração"

A oposição entre o batente e a batucada não se apresentava aos sambistas de forma linear, como dois polos ou dois horizontes de vida que não se tocam. O espelho no qual se enxergavam os criadores do samba urbano carioca refletia

[13] Sobre a "política de terra arrasada" posta em prática na Lapa e arredores, ver LENHARO, 1995, p. 17-18, e VELASQUES, 1994, esp. cap. 2 e 4.

imagens partidas e justapostas de protagonistas de uma história que muitas vezes não dispunham de condições de viver simplesmente a seu bel-prazer.[14] Às voltas com uma queda de braço permanente com as necessidades do dia a dia, discriminados como pessoas de atitudes suspeitas, que parcelas "responsáveis" da sociedade buscavam recuperar para o mundo do trabalho, não é de todo surpreendente que o discurso do abandono da orgia[15] e do chamado ao batente se entrecruzasse com a exaltação da malandragem.

Logo se vê que a temática do malandro regenerado não é obra do "Estado Novo". Se este iria investir muita saliva e cassetete em seu esforço de convencimento pró-trabalho, no próprio campo da música popular brasileira se detectavam sinais de que, mais ou menos contraditoriamente, conviviam as duas tendências mencionadas.

Num país em que, apesar da industrialização emergente e dos avanços da urbanização, o desemprego, o subemprego ou o emprego ocasional integravam o cotidiano de muitos trabalhadores (quantos deles em estado potencial...), essa situação representava um reforço nada desprezível àqueles que se utilizavam dos mais diversificados expedientes para fazer frente à luta pela sobrevivência. O culto ao samba, à batucada e à malandragem nutriu-se, como não poderia deixar de ser, dessa realidade. É de dentro dela que brota, como diz Muniz Sodré (1979, p. 34) o "discurso *transitivo*" dos sambistas: "em outras palavras, o texto verbal da canção não se limita a *falar sobre* (discurso *intransitivo*) a existência social. Ao contrário, *fala a* existência", transformando a matéria-prima das experiências vividas em samba.

Esse movimento pendular entre o batente e a batucada (ou, no limite, entre o prazer e o sacrifício, entre o amor ao samba e o martírio) como elementos que não se excluem é perceptível em muitas composições. Vou me concentrar aqui em algumas canções, antes de retomar a discussão e reenquadrá-la no período do "Estado Novo".

[14] Malandro, por sinal, nunca teve um significado unívoco. Pelo contrário, é possível registrar, em diferentes momentos históricos e numa mesma época, variadas e contraditórias acepções do que era ser malandro. Ver, por exemplo, TINHORÃO, 1981, p. 128-134, MATOS, 1982, esp. cap. 3 e 8, OLIVEN, 1982, esp. p. 189-192, VASCONCELLOS; SUZUKI JR., 1995, esp. p. 511-514 e 520-523, MÁXIMO; DIDIER, 1990, esp. p. 289-295, e SALVADORI, 1990, esp. p. 189-192.

[15] Atirar-se à orgia era, acima de tudo, sinônimo de festa, regada a samba, batucada, boemia e coisas que tais.

Jornalista e boêmio inveterado, Orestes Barbosa (1978, p. 81) testemunhava um certo desequilíbrio de forças: "os que combatem o trabalho [...] são em maioria", assegurava ele sem pestanejar. "O que será de mim", "Lenço no pescoço" e inúmeras outras canções se inscrevem nesse bloco. A elas se acrescenta, por exemplo, "Nem é bom falar", um dos sucessos que embalaram o carnaval de 1931. Nele, ao mesmo tempo em que se alegra quando sua companheira bate asas e voa para longe, o sujeito do samba pressente seu fim ante a perspectiva do término da orgia:

> Nem tudo que se diz se faz
> Eu digo e serei capaz
> De não resistir
> Nem é bom falar
> Se a orgia se acabar [...]

Embora grande parte dos compositores da música popular brasileira vivessem na pindaíba, pés-rapados que eram, isso por si só frequentemente não servia de estímulo para "entrarem nos eixos". Ao insinuar, em "Com que roupa?", a existência de um Brasil no qual a maioria da população vivia com as calças na mão, Noel retratava, indiretamente, a situação de muitos sambistas que ofereciam resistência à introjeção das normas disciplinares burguesas. "Mesmo eu sendo um cara trapaceiro/ não consigo ter nem pra gastar", queixava-se o personagem desse samba. Mais revelador, entretanto, era o que, à margem da gravação disponível em disco, Noel cantava em suas apresentações ao vivo e em programas de rádio nos quais divulgava essa canção que arrebatou o Rio de Janeiro:

> [...] Eu nunca sinto falta de trabalho
> Desde pirralho
> Que eu embrulho o paspalhão
> Minha boa sorte é o baralho
> Mas minha desgraça é o barracão
> Dinheiro fácil não se poupa
> Mas agora com que roupa? [...] (apud MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 157)

No ano anterior, um outro samba tinha ido para os ares. Seu tema, a "Vadiagem". Seu autor, ao que consta, seria Francisco Alves. Vale a pena transcrever sua letra na íntegra porque ela condensa elementos presentes em um bom número de sambas que abordam a regeneração dos malandros ou o final da malandragem.

A vadiagem eu deixei
Não quero mais saber
Arranjei outra vida
Porque deste modo
Não se pode mais viver

Eu deixei a vadiagem
Quando eu digo, ninguém crê
Quem já foi vadio um dia
É vadio até morrer
Mas pouco me importa
Digam tudo que disser
Eu deixei a vadiagem
Por causa de uma mulher

Se malandrear era uma expressão símbólica da "definição identitária" da geração de sambistas formados de acordo com os padrões dos bambas do Estácio e de outros pontos do Rio de Janeiro, nem por isso, dialeticamente, sua afirmação deixava de segregar sua negação em uns tantos sambas. Como observou Sandroni (2001, p. 168, 164-165), "neles, ora é o homem ora a mulher que são desprezados pelo seu par, por ser da orgia, isto é, por não ter deixado a malandragem, como parece ser a exigência dos tempos de 'hoje em dia'". Daí, segundo o autor, "a importância da temática da malandragem no estilo novo e o caráter problemático dessa temática, que é ao mesmo tempo a do abandono da malandragem".

Mas esse terreno, com seus aclives e declives, é visivelmente acidentado. Quantas vezes a deserção da malandragem não foi decantada de maneira ambígua, como que a sugerir a possibilidade de um eterno retorno à orgia. O peso da instituição familiar, as promessas de uma nova vida como decorrência do ato de entrega às responsabilidades sociais, a perspectiva de afastar de sobre si os sobressaltos de quem se situava na tênue fronteira entre o lícito e o ilícito, tudo isso contava... até certo ponto.

A dubiedade contamina, por exemplo, "A malandragem", samba bem acolhido no carnaval carioca de 1928. Desertar dela parece ser a porta de acesso a outra modalidade da vida malandra, com todos os seus caminhos tortuosos. Senão vejamos:

A malandragem eu vou deixar
Eu não quero saber da orgia
Mulher do meu bem-querer
Esta vida não tem mais valia

Mulher igual para a gente é uma beleza
Não se olha a cara dela

Porque isso é uma defesa
Arranjei uma mulher
Que me dá toda vantagem
Vou virar almofadinha
Vou tentar[16] a malandragem [...]

Para dizer o mínimo, tudo indica que a figura em questão não foi recuperada para as labutas do trabalho. De mais a mais, na estrofe seguinte, o samba escarnece do otário, cuja "mulher lhe dá o suíte", e reconhece que "malandro é seu Abóbora/ que manobra com as mulhé".

Outra composição contagiada pela ambiguidade é um clássico do carnaval, "Se você jurar", também da lavra do Estácio. O canto de seu protagonista não soa como o de alguém plenamente convencido das vantagens da "vida regenerada". Tanto que ele ensaia sua volta à orgia no exato momento em que anuncia a disposição de abandoná-la:

Se você jurar
Que me tem amor
Eu posso me regenerar
Mas se é para fingir, mulher
A orgia assim não vou deixar
[...]
A minha vida é boa
Não tenho em que pensar
Por uma coisa à toa
Não vou me regenerar [...]

Esses vaivéns reaparecem inclusive numa das mais veementes defesas de quem decide pegar no batente. No samba "Vou ver se posso...", Heitor dos Prazeres coloca na boca de um malandro o discurso da regeneração via trabalho. Por mais enfático que ele seja, uma dúvida existencial quase implode o que transparece na superfície da letra. O malandro, na verdade, promete se esforçar para tentar suportar a faina do trabalhador: "vou ver se posso/ conseguir a [sic] trabalhar"...

E por aí andavam as coisas até chegarmos, mais uma vez, ao 'Estado Novo". Se agora já está claro que a safra de sambas que tratam da regeneração dos malandros não foi obra patenteada pelo regime estado-novista, teriam eles dominado

[16] Apesar de, à primeira audição, parecer fazer mais sentido, aqui, o verbo deixar, em vez de tentar, Francisco Alves canta, de fato, tentar, ao contrário do que aparece na transcrição da letra de "A malandragem" em CARDOSO JUNIOR, 1998, p. 90, e em ALENCAR, 1980, p. 183. Convém recordar que uma das acepções de tentar é provocar, o que restabeleceria a coerência da mensagem veiculada.

inteiramente a cena musical brasileira entre 1937 e 1945? Ou isso somente teria ocorrido sob o reinado do DIP, que, na prática, se prolongou de 1940 a 1945?

Em vários casos, os cortes temporais que figuram em determinados trabalhos permitem supor que, com a instauração do "Estado Novo", tudo se modificou. O tom aí preponderante bate na tecla do abafamento, do silenciamento de vozes destoantes da política estatal, bem como da assimilação dos sambistas aos propósitos da ditadura, que, ao se apropriar do samba como símbolo nacional, o teria despojado de seu conteúdo crítico.[17]

Ao se analisarem as gravações que se sucederam entre 1937 e 1939, antes, portanto, da entrada em ação do DIP – o que, obviamente, não significa desconhecer a existência de uma censura ditatorial pré-dezembro de 1939 –, fica evidente que o trabalho continuava a sofrer, em vários sambas, uma crítica ardida. Uma trabalhadora, na pele da "fuzarqueira" Aracy de Almeida, não tinha por que se orgulhar de sua condição. Sua esperança parecia projetar-se rumo ao além. Sua vida, um rosário de ais, ela ia desfiando em "Tenha pena de mim" como se fora a encarnação de uma maria-das-dores:

> Ai, ai, meu Deus
> Tenha pena de mim!
> Todos vivem muito bem
> Só eu que vivo assim
> Trabalho, não tenho nada
> Não saio do miserê
> Ai, ai, meu Deus
> Isso é pra lá de sofrer
>
> Sem nunca ter
> Nem conhecer felicidade
> Sem um afeto
> Um carinho ou amizade
> Eu vivo tão tristonha
> Fingindo-me contente
> Tenho feito força
> Pra viver honestamente
>
> O dia inteiro
> Eu trabalho com afinco
> E à noite volto
> Pro meu barracão de zinco
> E pra matar o tempo
> E não falar sozinho

[17] Ver, por exemplo, MARTINS, 2004, esp. p. 2, 13, 145-146. Para a autora, com o advento do "Estado Novo" a polifonia/dialogia cederia lugar ao monólogo.

Amarro essa tristeza
Com as cordas do meu pinho

"Tenha pena de mim" escancarava a "transitividade" do samba. Feito a quatro mãos, por um compositor da Vila Isabel, Ciro de Souza, e o então desconhecido Babaú (Valdomiro José da Rocha), a quem coube dar o ponta-pé inicial da composição, a recepção popular alcançada foi consagradora, como lembra Edigar de Alencar (1980, p. 265) ao se referir ao "samba que seria o vitorioso do ano"[18] no primeiro carnaval sob o "Estado Novo". Aracy de Almeida, por sua vez, admite que "Tenha pena de mim" foi o primeiro sucesso que a elevou ao *status* de uma cantora de grande popularidade.[19]

Quem era o crioulo de morro que atendia pelo apelido de Babaú? Ninguém mais que um humilde empregado de uma birosca fincada no alto da Mangueira, que um dia se encheu de coragem e resolveu mostrar a Ciro de Souza um samba que começara a esboçar. Detalhe: o nome original da composição foi alterado, pois a censura costumava vetar o emprego da palavra Deus nos títulos das músicas. Com Deus ou sem Deus, "Tenha pena de mim" seguiu sua trilha em direção ao sucesso, estabelecendo, como se pode imaginar, uma profunda relação de empatia com a massa da população trabalhadora/sofredora e convertendo-se, momentaneamente, numa espécie de hino dos escanteados.

Orlando Silva emplacou outro destaque do carnaval de 1938, o samba "Abre a janela". Sem desfazer do seu amor pela bem-amada, o eu lírico confessava que a sedução exercida pela orgia era irresistível:

Abre a janela, formosa mulher
E vem dizer adeus a quem te adora
Apesar de te amar como sempre amei
Na hora da orgia em vou embora

Vou partir e tu tens que me dar perdão
Porque fica contigo meu coração
Podes crer que acabando a orgia
Voltarei para a tua companhia

[18] A confirmação desse êxito está também em SEVERIANO; MELLO, 1998, v. 1, p. 169, que prestam maiores informações sobre o surgimento dessa canção.
[19] Cf. depoimento no CD *Aracy de Almeida*, 2001.

Para incômodo de uns e outros, a orgia, associada à populaça, não se despregava do repertório das canções da época. Duas legendas do Estácio, Bide e Marçal, revisitavam o tema em "Ando na orgia", nesse mesmo ano. Porém, a composição mais emblemática de que, a despeito da função tutelar assumida pelo "Estado Novo" na sua "proteção" aos pobres, muita coisa prosseguia malparada, é "O trabalho me deu o bolo", interpretada por um dos ícones da malandragem, Moreira da Silva. Gravada, originalmente, em 1937, ela seria regravada em 1939, de olho no carnaval de 1940. O repúdio ao trabalho, aqui, anda de par com a glorificação da orgia por um trabalhador escaldado pela experiência do batente:

> Enquanto eu viver na orgia
> Não quero mais trabalhar
> Trabalho não é pra mim
> Ora, deixa quem quiser falar
>
> Eu fui trabalhar
> O trabalho estava cruel
> Eu disse ao patrão:
> Senhor, me dá o meu chapéu
> Eu não quero trabalhar
> Trabalho vá pro inferno
> Se não fosse a minha nega
> Nunca que eu botava um terno

Posto na encruzilhada, entre o batente e a batucada, a escolha recaía sobre a batucada. Era ela, em 1939, que, no selo do disco, identificava o gênero dessa canção. E o arranjo para a Orquestra Odeon, concebido, com toques de sofisticação, pelo maestro Simon Bountman, não abafava, antes deixava fluir, o ronco da batucada, como que a sacramentar musicalmente a letra de "O trabalho me deu o bolo".

De volta ao começo

Com certeza, esse estado de coisas desgostava muita gente. Os empresários logicamente são as últimas pessoas na face da terra a aceitarem, de bom

grado, o repúdio ao trabalho regular e metódico.[20] Os governantes, preocupados em polir a imagem do Brasil como uma nação constituída por trabalhadores de todas as classes, estavam muito longe de assistir, sem qualquer reação, à louvação ao não-trabalho, às declarações de amor à orgia e à celebração da malandragem. Intelectuais comprometidos com o regime também se incomodavam com a perpetuação dessa situação, para eles uma ofensa lesa-pátria aos nossos foros de civilização. Urgiam providências para debelar essa onda que parecia interminável.

E foi aí que se acionou o DIP para tentar por um paradeiro nisso tudo. Imprensados entre a ideologia do trabalhismo, as medidas legislativas promulgadas pelo governo Vargas pretensamente em benefício dos trabalhadores, e tendo sobre si a mão de ferro da repressão, teriam, finalmente, os compositores e intérpretes da música popular, senão aderido à ordem estado-novista, pelo menos calado o que sua voz trazia de inconveniente aos novos tempos?

O ar político sob o qual se vivia era turvo e tenso. Marques Rebelo (2002, p. 117 e 51) anotaria que "o clima que se respirava [...] é o do medo, da delação, da espionagem", quando mais não seja porque "as paredes são de papel". A tesoura da censura, com sua lâmina de corte afiada, operava com desenvoltura. Num certo aspecto, para além da simpatia que sua atuação granjeava, ela respondia ainda a apelos de determinados segmentos da sociedade brasileira. No caso específico da canção popular, sabe-se que Villa-Lobos, assim como outros músicos eruditos e intelectuais filiados ao modernismo nacionalista, chegou ao ponto de incentivar e aplaudir iniciativas dessa natureza. Como ressalta Arnaldo Contier (1988, p. 321, 324 e 325), o exercício da censura era considerado um meio válido para coibir a proliferação de vulgaridades como a linguagem chã e chula, num momento em que a expansão, sem freios, do rádio e do disco minava as expectativas que eles alimentaram, no âmbito estético, ao se abrigarem sob o generoso guarda-chuva do Estado.

[20] Organização racional do trabalho e disciplina eram lemas constantes do empresariado paulista nucleado em torno do Idort (Instituto de Organização Racional do Trabalho). Ver, por exemplo, editorial da REVISTA DE ORGANIZAÇÃO CIENTÍFICA, 1942.

Se, de um lado, houve um elevado número de composições e compositores populares afinados com o regime e com a valorização do trabalho[21], de outro despontaram, como um tipo de discurso alternativo, canções (sambas em sua maioria) que traçaram linhas de fuga em relação à "palavra estatal". Neste caso, ao menos até 1943/1944, não nos deparamos, é óbvio, com a contestação aberta aos princípios ideológicos oficiais. Nem por isso deixaram de circular socialmente imagens e concepções que colocaram em movimento outros valores. Essa constatação equivale a um atestado de que, ao intervir discursivamente nas questões ligadas ao mundo do trabalho, a área da música popular não se resumiu a mera caixa de repetição do discurso hegemônico.[22] A partir daí, ficam, no mínimo, abaladas umas tantas crenças generalizadas que ainda perduram acerca das relações Estado/música popular sob o "Estado Novo".

Apesar da lavagem cerebral que se tentou realizar, uma quantidade não desprezível de composições ainda continuava a elaborar rimas de pé quebrado, nas quais trabalho rimava com martírio e miserê. Atitude perfeitamente compreensível, porque, como Marx (2004, p. 83) salientou, o trabalho, em termos gerais, não corresponde a um ato voluntário, sendo, antes de mais nada, um trabalho forçado ou obrigatório na sociedade capitalista. Do seu estranhamento resulta que "tão logo inexista coerção física ou outra qualquer, foge-se do trabalho como de uma peste". Sem ser marxista, uma trabalhadora não muito convicta exprime à sua moda tal realidade em "Passeei no domingo"

> Passeei no domingo
> Acordei na segunda
> Com o corpo cansado
> De tanto sambar
> Assim mesmo eu fui trabalhar
> Terça-feira, não
> Quarta, também não
> Mas na quinta novamente
> Eu tornei a me cansar
> Sexta-feira descansei

[21] Tota apresenta um "Apêndice: letras de sambas e marchas" para ilustrar sua dissertação. Ver PEDRO, 1980, p. 105-144. Outro pesquisador também se reporta às letras de canções gravadas entre 1937 e 1945: ver SEVERIANO, 1983, cap. 6.

[22] Em PARANHOS, 2006 e 2011, eu arrolo e analiso uma série de composições representativas das vozes dissonantes sob a ditadura estado-novista, envolvendo tanto a temática do mundo do trabalho como das relações de gênero.

Pra no sábado continuar

Há muita gente que trabalha tanto
Que não samba
Que não dança
E vive se matando
Trabalhando o dia inteiro
Sem sambar de noite
Acabando a mocidade
Que não dá prazer
Por isso é que eu sambo
Me deixa sambar
Sei lá se hoje mesmo eu posso morrer

De quebra, "Passei no domingo" é um samba contagiante, interpretado com muito balanço por Dircinha Batista, realçando-se um solo de clarineta e a reconstituição do ambiente musical de gafieira. Este é mais um exemplo, entre tantos disponíveis, de que, em muitos casos, nas representações da vida social presentes nas canções populares, a tentação da orgia atingia em cheio aqueles que eram intimados a se alistar no exército nacional de trabalhadores. Viver à base de expedientes os mais variados – com os prós e contras que isso acarretava – era por vezes percebido como algo preferível a escravizar-se sob um regime de trabalho metódico, regular e sobretudo financeiramente pouco compensador.

Referências bibliográficas

ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

ALIGUIERI, Dante. *A divina comédia*: inferno. São Paulo: Editora 34, 2001.

ANTONIO, João. A Lapa acordada para morrer. In: LUSTOSA, Isabel (org.). *Lapa do desterro e do desvario*: uma antologia. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

BARBOSA, Orestes. *Samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CARDOSO JUNIOR, Abel. *Francisco Alves*: as mil canções do rei da voz. Curitiba: Revivendo, 1998.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim*: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da *Belle Époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHAUI, Marilena. *Brasil*: mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. 4. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

CONTIER, Arnaldo. *Música, nação e modernidade:* os anos 20 e 30. Tese (Livre-docência em História) – FFLCH, USP, São Paulo, 1988.

FAUSTO, Boris. *Crime e cotidiano*: a criminalidade em São Paulo (1880-1924). São Paulo: Brasiliense, 1984.

FERNANDES, Nelson da Nobrega. *Escolas de samba*: sujeitos celebrantes e objetos celebrados. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

FURTADO FILHO, João Ernani. *Um Brasil brasileiro:* música, política, brasilidade, 1930-1945. Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH, USP, São Paulo, 2004.

GOMES, Tiago de Melo. Estudos acadêmicos sobre a música popular brasileira: levantamento bibliográfico e comentário introdutório. *História Questões & Debates*, ano 16, n. 31, p. 95-111, 1999.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*, v. 2: Os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

KERBER, Alessander. Carmen Miranda entre representações da identidade nacional e de identidades regionais, *ArtCultura*, Uberlândia, v. 7, n. 10, p. 121-132, 2005.

LAGO, Mário. *Na rolança do tempo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio*: a trajetória de Nora Ney, Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

LUSTOSA, Isabel. (org.) *Lapa do desterro e do desvario*: uma antologia. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

MARTINS, Luiza Mara Braga. *Quem foi que inventou o Brasil?:* a invenção do Brasil pelos sambistas cariocas – 1917/1937. Dissertação (Mestrado em História Social) – IFCS, UFRJ, Rio de Janeiro, 2004.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.

MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar*: samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MATTOS, Marcelo Badaró. *Vadios, jogadores, mendigos e bêbados na cidade do Rio de Janeiro do início do século*. Dissertação (Mestrado em História Social) – PPGHS, UFF, Niterói, 1991.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa*: uma biografia. Brasília: Linha Gráfica/Editora UnB, 1990.

MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil*: a penetração cultural americana. São Paulo: Brasiliense, 1984.

OLIVEN, Ruben George. G. *Violência e cultura no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1982.

PARANHOS, Adalberto. O Brasil dá samba?: os sambistas e a invenção do samba como "coisa nossa", 2003. Disponível em: <www.samba-choro.com.br/debates>.

_____. *Os desafinados:* sambas e bambas no "Estado Novo". Tese (Doutorado em História Social) – PEPGH, PUC-SP, São Paulo, 2005.

_____. Além das amélias: música popular e relações de gênero sob o "Estado Novo", *ArtCultura*, v. 8, n. 13, p. 163-174, 2006.

_____. Espelhos partidos: samba e trabalho no tempo do "Estado Novo". *Projeto História* 43: 59-79, 2011. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/index>.

PEDRO, Antonio. *Samba da legitimidade*. Dissertação (Mestrado em História) – USP, FFLCH, São Paulo, 1980.

REBELO, Marques. *A mudança*, II tomo de "O espelho partido". 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

REVISTA DE ORGANIZAÇÃO CIENTÍFICA. São Paulo: Idort, 1942.

SALVADORI, Maria Ângela Borges. *Capoeiras e malandros:* pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950). Dissertação (Mestrado em História Social) – IFCH, Unicamp, Campinas, 1990.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2001.

SEVERIANO, Jairo. *Getúlio Vargas e a música popular*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1983.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo*: 85 anos de músicas brasileiras – v. 1: 1901-1957. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

SODRÉ, Muniz. *Samba*: o dono do corpo. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso*: estudos sobre o carnaval carioca da *Belle Époque* ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular:* do gramofone ao rádio e tv. São Paulo: Ática, 1981.

TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor*: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VASCONCELLOS, Gilberto; SUZUKI Jr., Matinas. A malandragem e a formação da música popular brasileira. In: FAUSTO, Boris (dir.). *História geral da civilização brasileira: III. O Brasil republicano* – Economia e Cultura (1930-1964). 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

VELASQUES, Muza Clara Chaves. *A Lapa boêmia:* um estudo da identidade carioca. Dissertação (Mestrado em História Social) – PPGHS, UFF, Niterói, 1994.

VELLOSO, Mônica. *Mário Lago*: boemia e política. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

Referências discográficas

ALMEIDA, Aracy de. *Aracy de Almeida.* São Paulo: Sesc-São Paulo, 2001. CD. (A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes).

ALVES, Francisco. Vadiagem. Intérprete: Mário Reis. In: REIS, Mário. *Vadiagem / Sorriso falso.* Odeon, 1929, 78 rpm.

BABAÚ; SOUZA, Ciro de. Tenha pena de mim. Intérprete: Aracy de Almeida. In: ALMEIDA, Aracy de. *Tenha pena de mim / Marido da orgia.* Victor, 1937, 78 rpm.

BABAÚ; SOUZA, Ciro de. Tenha pena de mim. Intérprete: Aracy de Almeida. In: *SAMBISTAS de fato.* Revivendo, s./d., CD.

BARRO, João de; VERMELHO, Alcir Pires. Brasil, usina do mundo. Intérprete: Déo. In: DÉO. *Brasil, usina do mundo / Valsa do balancê.* Colúmbia, 1942, 78 rpm.

BARRO, João de; VERMELHO, Alcir Pires. Brasil, usina do mundo. In: DUPRAT, Rogério. *Brasil com "S"*. Emi, 1974, LP.

BARROSO, Ary. Aquarela do Brasil. Intérprete: Francisco Alves. In: ALVES, Francisco. *Aquarela do Brasil.* Odeon, 1939, 78 rpm.

BARROSO, A. Aquarela do Brasil. Intérprete: ALVES, F. In: *APOTEOSE do samba.* Emi, 1997, v. 1, CD n. 2.

BATISTA, Wilson. Lenço no pescoço. Intérprete: Sílvio Caldas. In: CALDAS, Sílvio. *Na floresta / Lenço no pescoço.* Victor, 1933, 78 rpm.

BATISTA, Wilson. Lenço no pescoço. Intérprete: Sílvio Caldas. In: *OS GRANDES sambas da história.* Globo/BMG, 1997, CD n. 10.

BIDE; ALVES, Francisco. A malandragem. Intérprete: Francisco Alves. In: ALVES, Francisco. *O bobalhão / A malandragem.* Odeon, 1928, 78 rpm.

BIDE; ALVES, Francisco. A malandragem. Intérprete: Francisco Alves. In: ABRIL CULTURAL. *Bide, Marçal e o Estácio.* São Paulo, 1979, LP. (Coleção Nova História da Música Popular Brasileira)

BIDE; MARÇAL. Ando na orgia. Intérprete: Carlos Galhardo. In: GALHARDO, Carlos. *Ando na orgia / Até ela.* Victor, 1938, 78 rpm.

LACERDA, Benedito; CABRAL, Aldo. Brasil! Intérpretes: Francisco Alves e Dalva de Oliveira. In: ALVES, Francisco. *Brasil! / Acorda Estela!*. Colúmbia, 1939, 78 rpm.

LACERDA, Benedito; CABRAL, Aldo. Brasil! Intérpretes: Francisco Alves e Dalva de Oliveira. In: *OS ROUXINÓIS*, Revivendo, s./d., LP.

MARQUES JR, Arlindo; ROBERTI, Roberto. Abre a janela. Intérprete: Orlando Silva. In: SILVA, Orlando. *Tua beleza / Abre a janela*. Victor, 1938, 78 rpm.

MARQUES JR, Arlindo; ROBERTI, Roberto. Abre a janela. Intérprete: Orlando Silva. In: SILVA, Orlando. *O cantor das multidões*. RCA/BMG, 1995, CD n. 2.

MONTEIRO, Ari. Passeei no domingo. Intérprete: Dircinha Batista. In: BATISTA, Dircinha. Sete e meia da manhã / Passeei no domingo. Continental, 1945, 78 rpm.

ROSA, Noel. Com que roupa? Intérprete: Noel Rosa. In: ROSA, Noel. *Com que roupa? / Malandro medroso*. Parlophon, 1930, 78 rpm.

ROSA, Noel. Com que roupa? Intérprete: Noel Rosa. In: ROSA, Noel. *Noel pela primeira vez*. Funarte/Velas, 2000, CD n. 1.

SILVA, Ismael; BASTOS, Nilton; ALVES, Francisco. Nem é bom falar. Intérprete: Francisco Alves. In: ALVES, Francisco. *Nem é bom falar / Olê-leô*. Odeon, 1931, 78 rpm.

SILVA, Ismael; BASTOS, Nilton; ALVES, Francisco. Nem é bom falar. Intérprete: Mário Reis. In: REIS, Mário. *Mário Reis*. Odeon, 1971, LP.

SILVA, Ismael; BASTOS, Nilton; ALVES, Francisco. Nem é bom falar. Intérprete: Mário Reis. In: REIS, Mário. *Mário Reis.* Emi, 1993, CD.

SILVA, Ismael; BASTOS, Nilton; ALVES, Francisco. O que será de mim. Intérpretes: Francisco Alves e Mário Reis. In: REIS, Mário. *Arrependido / O que será de mim?* Odeon, 1931, 78 rpm.

SILVA, Ismael; BASTOS, Nilton; ALVES, Francisco. O que será de mim. Intérpretes: Francisco Alves e Mário Reis. In: *DUPLAS de bambas*, Revivendo, s./d., CD n. 1.

SILVA, Ismael; BASTOS, Nilton; ALVES, Francisco. Se você jurar. Intérpretes: Francisco Alves e Mário Reis. In: ALVES, Francisco. *Não há / Se você jurar.* Odeon, 1931, 78 rpm.

SILVA, Ismael; BASTOS, Nilton; ALVES, Francisco. Se você jurar. Intérpretes: Francisco Alves e Mário Reis. In: DUPLAS de bambas, Revivendo, s./d., CD n. 1.

SILVA, Moreira; GOLO, João. O trabalho me deu o bolo. Intérprete: Moreira da Silva. In: SILVA, Moreira. *O trabalho me deu o bolo / Adeus, orgia adeus*. Odeon, 1939, 78 rpm.

SILVA, Moreira; GOLO, João. O trabalho me deu o bolo. Intérprete: Moreira da Silva. In: *CARNAVAL, sua história, sua glória.* Revivendo, s./d., CD n. 30.

PRAZERES, Heitor dos. Vou ver se posso... Intérprete: Mário Reis. In: REIS, Mário. *Estás no meu caderno / Vou ver se posso...* Victor, 1934, 78 rpm.

PRAZERES, Heitor dos. Vou ver se posso... Intérprete: Mário Reis. In: REIS, Mário. *Mário Reis: um cantor moderno.* BMG/RCA, 2004, CD n. 2.

De "A preta do acarajé" (Dorival Caymmi) a "Carioca" (Chico Buarque): canção popular e modernização capitalista no Brasil

WALTER GARCIA[*]

RESUMO: *O artigo analisa recursos poéticos e musicais das canções "A preta do acarajé" (Dorival Caymmi) e "Carioca" (Chico Buarque), e busca interpretar dois momentos de passagem de um certo sistema da canção popular-comercial brasileira. Em sua etapa inicial, esse sistema assinala a transição de formas populares de tradição oral, dentre as quais se destaca o pregão de rua, para o disco e o rádio. Aspectos fundamentais da forma artística e da atuação mercadológica da canção são esclarecidos a partir dessa relação. Já no segundo momento de passagem, o* jingle *parece assumir o lugar do pregão. E a canção de Chico Buarque desempenha um papel semelhante ao da crônica jornalística. A fim de esclarecer essas transições, que apontam para um processo cultural e econômico mais amplo, "A preta do acarajé" e "Carioca" são examinadas na totalidade de sua forma, à luz tanto da formação da sociedade brasileira como de seus impasses atuais.*
PALAVRAS-CHAVE: *Dorival Caymmi; Chico Buarque; canção popular brasileira.*

ABSTRACT: *The article analyses poetical and musical techniques of the songs "A preta do acarajé" (Dorival Caymmi) and "Carioca" (Chico Buarque), and means to study two moments of transition from a certain system of a Brazilian popular music. In its initial stage, this system designates the transition of popular forms of oral tradition, amongst which detaches the* pregão *(a kind of street proclamation) to record and radio. Fundamentals aspects of the artistic form and the marketing perform of the song are clarified based upon this relation. In the next moment of this transition, jingle seems to take the* pregão*'s place. And Chico Buarque's song takes on the role near to the* crônica *(a kind of journalistic essay). Intending to clarify these transitions, which appoint to a wider cultural and economic process, "A preta do acarajé" and "Carioca" are examined in their formal totality, in the light of Brazilian history and in the light of Brazilian contemporary society.*
KEYWORDS: *Dorival Caymmi; Chico Buarque; Brazilian popular music.*

---

[*] **Walter Garcia** é músico e doutor em Literatura Brasileira pela FFLCH-USP. Professor do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP. Organizador do livro *João Gilberto* (São Paulo: Cosac Naify, 2012) e de vários artigos sobre canção popular brasileira, dentre os quais "Sobre uma cena de 'Fim de semana no Parque', do Racionais MC's" (*Estudos Avançados*, vol. 25, nº 71, p. 221-235). E-mail: waltergarcia@usp.br

1. De um pregão a outro pregão

"A preta do acarajé" foi gravada por seu compositor, Dorival Caymmi, junto com Carmen Miranda, poucos meses antes de a cantora seguir para os EUA em 1939. A cena que ouvimos se passa na cidade de Salvador, ao início do século 20, e carrega traços do passado colonial, com a mercadora ambulante entoando os seus pregões: "Iêê abaráá!"; "Ô acarajé ecô olalai ô ô/ Vem benzê-ê-êm/ 'Tá quentinho" (CAYMMI, 2000, track 2). De fato, toda uma tradição social fundada sobre bases agrárias entrará definitivamente em declínio, no Brasil, somente a partir da crise econômica de 1929 e do movimento político de 1930. É quando se inicia, como se afirma consensualmente, a transição de uma economia agrário-exportadora para um modelo de industrialização acelerada, com a consequente expansão dos grandes centros urbanos (OLIVEIRA, 2003 / SZMRECSÁNYI; SUZIGAN, 2002).

Seis décadas adiante, em 1998, Chico Buarque gravou "Carioca", de sua autoria. O narrador dessa canção perambula e contempla a cidade do Rio de Janeiro ao final do século 20, quando os eixos econômico e social estão definitivamente situados na vida urbana. São tempos de capital globalizado, de grandes saltos tecnológicos proporcionados pela Terceira Revolução Industrial. E 80% da população brasileira habita em cidades (MARTINS, 2002). No entanto esse narrador principia o relato com um pregão por ele reproduzido: "Gostosa/ Quentinha/ Tapioca" (BUARQUE, 1998, track 1).

Portanto escutamos pregões quando ouvimos as duas canções. Isto é, escutamos anúncios cantados livremente por vendedores no comércio de rua. Nos dois casos, os pregões anunciam comidas típicas brasileiras: abará, acarajé e tapioca. A semelhança aponta para a forma como a modernização capitalista veio se dando no Brasil, ao longo do século 20, ao menos do ponto de vista das classes baixas. E também aponta para a constituição de um sistema da canção popular-comercial brasileira diretamente ligado às classes médias, sistema que se desenvolveu em diálogo com formas da vida popular.

Por outro lado, as diferenças entre as duas canções nos indicam dois momentos de passagem da própria matéria histórica cantada. E também nos indicam dois momentos de passagem daquele sistema da canção: primeiro, a sua constituição, na década de 1930; segundo, a crise aguda de sua dimensão artística a que assistimos hoje.

Conforme se nota, o propósito deste artigo será buscado no estudo da semelhança e das diferenças entre as canções. Sei que, por ter sido enunciado com brevidade e antes das análises, tal propósito corre o risco de parecer obscuro. Espero que tudo esteja mais claro ao final. De todo modo, é necessário abordar três pontos antes de passar às análises.

O primeiro ponto se refere à noção de sistema aqui adotada. Inspiro-me na crítica da literatura brasileira empreendida por Antonio Candido (1988, 1998, 2000), adaptando suas formulações ao modo de realização da canção no mercado. Assim, a noção de sistema se refere a um conjunto articulado de: 1) produtores (compositores, cantores, músicos, produtores fonográficos) e obras, havendo o reconhecimento de influências, continuidades e rupturas, bem como de gêneros e de estilos, que funcionam como exemplo ou como justificativa daquilo que se faz; 2) receptores, ou seja, o público consumidor, sem o qual as obras "não vivem"; 3) meios técnicos de gravação e reprodução aliados a meios de transmissão em massa e a locais de venda; dizendo de outra maneira, meios de transmissão e locais de venda que põem em contato obras/produtores e receptores mediante a atuação de diversos profissionais: empresários, assessores de imprensa, programadores de rádio, apresentadores de televisão, repórteres, críticos, pesquisadores, publicitários, divulgadores, balconistas, etc.

O segundo ponto se refere à relação entre o pregão de rua e o *jingle*. Quem passa atualmente por Perdizes ou pelo Alto de Pinheiros, bairros de classe média de São Paulo, ainda pode escutar um ou outro amolador de facas apregoar e tocar sua gaitinha, anunciando um serviço praticamente obsoleto. Nesse caso, sempre haverá quem repare na beleza "do que está desaparecendo", para falar com Walter Benjamin (1993, p. 201). Desaparecendo e, no entanto, ainda vivo no dia a dia das grandes cidades brasileiras.

Mas atualmente também se escutam pregões bem desagradáveis. É o caso dos anúncios amplificados por sistema de som e que ecoam nas calçadas ou dentro de lojas, quando não, em caminhões passando pelas ruas. Junto do aumento no nível de barulho, pode-se arriscar que uma das razões que constituem o desagradável dessa publicidade seja justamente a sua forma antiga. Se o argumento não é forçado, faltaria a esses anúncios a modernidade que corresponde, p. ex., ao *jingle* (TINHORÃO, 1981 / SIMÕES, 1990).

Jingle é uma pequena canção (sua duração média varia de 15 a 30 segundos) produzida para ser veiculada em propagandas com a função primordial de incentivar o consumo ou de difundir ideias. Fazendo parte das técnicas contemporâneas de venda, inclusive as que transformam candidatos a cargos públicos em mercadorias, o *jingle* visa à criação de fantasia ou, tomando de empréstimo uma conceituação de T. W. Adorno, visa à "manipulação racional do irracional" (ADORNO, 2000, p. 47).

O pregão de rua, quando cantado, é uma melodia curtida no esforço do trabalho e na integração do sujeito à cidade. Desse ângulo, o pregão nos apresenta o que se poderia denominar "pessoalidade coletiva", viva em meio ao processo de modernização. Produzido em bases diferentes, próprias da racionalidade capitalista (e que tantos prêmios internacionais têm legado aos publicitários brasileiros), o *jingle* busca auxiliar na construção de imagens que possam ser consumidas (e inevitavelmente copiadas) em grande escala, o que significa vender, em contraposição ao pregão de rua, uma determinada "individualidade impessoal".

Embora tornado anônimo pelo movimento urbano e pela distância social, um pregoeiro se caracteriza pelo seu pregão, o que significa dizer que cada pregão evoca o seu pregoeiro (ACQUARONE, 1948, p. 285). O pregão cantado que vai se firmando na memória de uma cidade é trabalhado mas preserva as suas arestas, e é essa junção que imprime traços, inclusive ou sobretudo melancólicos, de uma vida concreta, particular, no anúncio ouvido coletivamente pela multidão. Desse reconhecimento, pela multidão, de uma tal singularidade, estrutura-se mais tarde o caráter específico da nostalgia do pregão: recorda-se a própria experiência de ouvinte

formada em um tipo de contato, aquele se dá com o mundo da rua, cuja medida ainda é o próprio homem. Daí a "pessoalidade coletiva" construída pelo pregão.

Já o *jingle* aspira a ser um produto liso, capaz de esconder o trabalho humano nele investido. A sua medida se estabelece, desde a década de 1990, pela perfeição dos produtos digitais – as vozes que escutamos sendo sobretudo agradáveis, simpáticas, limpas, dignas da natureza virtual ou divina dos artistas. Cantores de *jingle* sabem que devem cantar de modo claro, bem pronunciado, afinado, sabem que devem ostentar de forma precisa exatamente a emoção que se pretende conferir à mercadoria anunciada, como quem se comunica com uma criança exigente. Assim, a voz de um *jingle* nunca deve expressar uma personalidade própria. Seria como um rosto vincular-se de modo definitivo ao anúncio de qualquer coisa, o que só vale a pena em alguns poucos casos, muito bem remunerados. Daí a "individualidade impessoal" do *jingle*.

Isso tudo deve ser relativizado, obviamente, quando a peça publicitária é cantada por alguém famoso, ou quando se parafraseia uma canção de sucesso, pois aí o reconhecimento público da canção e/ou do (da) intérprete dará prestígio à mercadoria e a recobrirá com algum tipo de sentimento, por associação. Ainda assim, a nostalgia que o *jingle* desperta, quando recolhido à memória, não é igual à do pregão. O que forma a substância de sua recordação não é o caráter particular do anúncio nem do anunciante. Utilizando observação de Roberto Schwarz feita em contexto diverso, o que um velho *jingle* nos faz ouvir é a "poesia que emana de qualquer poder quando ele é passado para trás" (SCHWARZ, 1987, p. 34). E essa poesia dará outro brilho à sonoridade e ao ritmo das palavras cantadas, recursos em si mesmos bastante desgastados pelo uso e já superados pela marcha da moda.

O terceiro ponto a ser abordado se refere à relação entre a forma do pregão de rua e a forma da canção popular-comercial brasileira. Pode-se dizer que o pregão é um tipo de anúncio que sempre ambicionou deixar de ser compreendido apenas intelectualmente para assumir interesse sensorial e emocional, aproximando-se assim, em sua linguagem utilitária, da linguagem estética. Contudo essa ambição não desmente, a princípio, o seu caráter utilitário imediato. O vendedor apregoa porque comercia, e o que está à venda não é o seu pregão. É exemplar, a esse

respeito, o registro de uma conversa que, embora mantida de forma despretensiosa, alcança interesse maior do que o da simples anedota.

Em 2005, no bairro paulistano de Perdizes, perguntei a um vendedor ambulante de cocadas onde ele havia aprendido a cantar bonito daquele jeito. Estávamos parados diante de um edifício em construção, e um operário, que desembrulhava o doce comprado por 50 centavos, concordou: "Esse cabra é baiano". Nascido em Cuité, cidade situada no sertão da Paraíba, e morando em São Paulo desde 1984, Marcelo, o pregoeiro, riu. Como eu insistisse no elogio, ele respondeu: "Cantar? Aprendi a chorar. Se não chora, ninguém compra".

Entre a fala, o grito e o canto, há uma passagem lógica regida pela intenção de se fazer ouvir por um público mais numeroso. Mas a diferença de um ponto (a fala) a outro (o canto) acusa não somente alteração na intensidade do som como, principalmente, uma mudança na forma de o pensamento se expressar e de ser recebido. Essa mudança foi tratada por Mário de Andrade como a passagem da palavra falada de "instrumento oral" a "instrumento musical". Aplicando a ideia ao caso que nos interessa: o pregão, ao ser gritado ou cantado, aspira à intensidade do som musical pretendendo, com isso, atingir "a nossa psique pelo dinamismo que nos desperta no corpo", enquanto deixa em segundo plano "a inteligibilidade e a imediata intensidade psicológica da palavra oral" (ANDRADE, 1991, p. 32-33).

José Ramos Tinhorão já notou a "tendência inapelável" do pregão para transformar-se em música (TINHORÃO, 2005, p. 59). Assim, não é de admirar que, desvinculados de sua função original, anúncios desse tipo tenham integrado canções populares-comerciais em mais de um caso. Creio que não seja mesmo difícil admitir essa forma antiga de publicidade, ou essa forma de publicidade antiga, como matéria-prima bastante apropriada para os cancionistas, por conta de quatro aspectos que sintetizariam a relação: 1) existe uma coincidência formal entre o pregão e a canção popular-comercial brasileira: ambos se constroem basicamente na passagem da fala ao canto; 2) porém o conteúdo do pregão é o anúncio de uma mercadoria ou de um serviço, enquanto a canção vende a si mesma; 3) já o vínculo básico entre forma e conteúdo se assemelha nos dois casos, pois, quando da fala se passa ao canto, explora-se o conteúdo emotivo e sensorial que, sendo a própria razão de ser da

canção, torna um anúncio comercial mais eficaz; 4) há um tipo de canção popular-comercial que não vende a si, mas ao cancionista, atuando de modo análogo a qualquer pregão; no atual contexto socioeconômico, contudo, é mais adequado dizer que esse tipo de canção funciona como um autêntico *jingle* – o qual também procura revestir a mercadoria anunciada de componentes afetivos, mobilizando o consumidor.

Esclareça-se que estou ciente de que a canção popular-comercial brasileira, desde a sua formação, sempre teve muitas fontes, recolhendo materiais diversos, de procedência nacional, estrangeira, popular, erudita, industrial, rural, urbana. Não se trata aqui de afirmar o pregão de rua como única fonte, nem tampouco como a principal. Ocorre que investigar a relação entre ambos ajuda a tornar mais claro um ponto essencial da vigência desse tipo de canção, no Brasil como em outros países: a sua dupla natureza, estética e comercial. O equilíbrio ou o desequilíbrio entre arte e comércio na chamada canção de rádio, ao longo do século 20, é a perspectiva histórica mais extensa que anima este artigo. Por meio do exame intensivo de duas obras, se buscará sinalizar dois momentos de transformações capitais, contribuindo para o entendimento mais aprofundado do processo como um todo.

"A preta do acarajé" assinala o momento em que os antigos pregões, vindos dos velhos tempos coloniais, vão se retirando do dia a dia das trocas mercantis, no mundo urbano, para se tornarem memória e canção popular-comercial. "Carioca", o momento em que o pregão ainda persiste em sua forma arcaica nas grandes cidades, mas persiste integrado a uma economia informal que, muitas vezes, se mistura a práticas ilegais. Nesse segundo quadro, a chance histórica parece ser, tanto para o pregão de rua quanto para a canção, aceitar como parâmetro sonoro o *jingle*, o que significa integrar-se ao mercado hegemônico da mercadoria industrial e do espetáculo. Novamente espero que essas considerações, aqui enunciadas de maneira alusiva, bastante genérica, se tornem mais concretas ao término das análises.

2. “A preta do acarajé”

O primeiro disco da carreira de Dorival Caymmi foi gravado em dupla com Carmen Miranda em 1939. As duas canções eram de autoria de Caymmi: no lado A, “O que é que a baiana tem?” (CAYMMI, 2000, track 1); no lado B, “A preta do acarajé”. Na gravação dessa última, a cantora Dalva de Oliveira, que alcançaria sucesso no Brasil somente a partir da década de 1940, cantou os “agudos que a voz de Carmen não alcançava”, segundo Luiz Henrique Saia (1984, p. 32).

Até onde sei, o fato não foi divulgado na época. E tampouco se dá crédito a Dalva de Oliveira na caixa de CDs *Caymmi amor e mar*, lançada em 2000 pela EMI com grande parte da obra de Dorival Caymmi. Também não sei de nenhum pesquisador, além de Saia, que confirme a substituição de Carmen Miranda por Dalva de Oliveira. Para mim, é muito difícil discriminar se houve ou não tal substituição quando se escuta o fonograma, seja pelas condições de gravação, seja porque a frase “Iêê abaráá!” é entoada em região mais aguda do que a das outras frases. De todo modo, a informação permite discutir mais amplamente o contexto de produção do fonograma, sem que haja de minha parte a intenção de criar polêmica.

A substituição de uma cantora por outra seria um bom exemplo de que truques sempre existiram nos discos, mesmo quando a gravação elétrica dispunha de apenas um canal? Em face das alterações que os meios tecnológicos e publicitários realizam na canção popular-comercial desde 1939, acho realmente difícil fazer uma avaliação precisa. Que se trata de uma manobra está claro. Mas pensemos nas produções de ponta do mercado mais recente. Se quisermos comparar o truque em “A preta do acarajé” ao logro da dupla estadunidense Milli Vanilli, revelada em 1990, ou aos atuais recursos de edição de voz no computador, devemos considerar a diferença de grau entre uma única frase dublada e o mais deslavado embuste ou a produção de vozes quase inumanas.

A dimensão mercadológica de Carmen Miranda, assim como a de qualquer outro grande nome da canção, por si só sempre foi suficiente para ofuscar o caráter coletivo de criação do produto. Mas seria só por causa disso que as fichas técnicas não existiam ainda nos discos brasileiros durante a década de 1930? A

verdade é que as atenções sempre estiveram voltadas para o lado A daquele disco. E observar um pouco da sua história nos ajudará a dimensionar melhor o apagamento do nome de Dalva de Oliveira.

"O que é que a baiana tem?" já fazia sucesso antes da gravação em disco, por causa da sua execução no filme musical *Banana da terra*. Conforme foi relatado por mais de um pesquisador, o samba de Dorival Caymmi fora incluído às pressas, substituindo "Na baixa do sapateiro", de Ary Barroso. Ocorre que os cenários do filme já estavam prontos quando Ary pediu o dobro do combinado ao produtor Wallace Downey – talvez "para garantir um mínimo de retorno financeiro" no caso de a canção vir a ser comercializada no exterior, pois o contrato garantia que os direitos "para os países estrangeiros" seriam controlados por Downey (CASTRO, 2005, p. 168-169).

Banana da terra estreou em fevereiro de 1939. Numa época em que se aliavam, no Brasil, "a precariedade da indústria cultural e a incipiência da sociedade de consumo" (ORTIZ, 2011, p. 106), a Metro-Goldwyn-Mayer distribuía filmes como esse, cuja produção era praticamente uma "ação entre amigos": o diretor J. Rui Costa; os roteiristas Braguinha e Mário Lago; o compositor Alberto Ribeiro; e o cantor Almirante (CAYMMI, 2001, p. 127-129 / AUGUSTO, 1989, p. 95, 220). Daí a possibilidade de sucesso da noite pro dia, como aconteceu com Dorival Caymmi, à parte o talento do artista e a qualidade de "O que é que a baiana tem?".

Caymmi chegara ao Rio de Janeiro em abril de 1938. Pouco depois, participou do *Clube da meia-noite*, programa apresentado pelo compositor Lamartine Babo na Rádio Mayrink Veiga. Em junho, Caymmi estreou na Rádio Tupi e, em agosto, passou à Rádio Transmissora. Num tempo em que a informalidade dava o tom das relações profissionais, ele teve acesso a todas essas rádios por meio de contatos pessoais.

Em novembro de 1938, Dorival Caymmi assinou contrato com a Rádio Nacional levado por Almirante. Para a confecção do figurino de baiana utilizado por Carmen Miranda em *Banana da terra*, a cantora e o compositor foram ao centro do Rio de Janeiro "comprar os componentes para montar um balangandã". Caymmi ainda opinou sobre "uns tecidos argentinos que [Carmen Miranda] havia comprado".

Cantou com ela na gravação do filme e lhe sugeriu meneios, "revirando os olhos com malícia". Mas o nome de Dorival Caymmi não seria divulgado sequer como o autor de "O que é que a baiana tem?" quando do lançamento do filme (CAYMMI, 2001, p. 107-139).

Essa ausência do nome de Dorival Caymmi nos créditos de *Banana da terra* pode nos dar uma medida mais justa a respeito do silêncio sobre a participação de Dalva de Oliveira em "A preta do acarajé". Ambos os casos demonstram que a informalidade como marca histórica desse período não teve apenas efeitos positivos. Se a falta de reconhecimento do trabalho de qualquer artista é lamentável, lembre-se que nessa época contratos eram firmados de boca, podendo ser cumpridos ou não. E, num grau de violência crescente, houve malandros que se profissionalizaram comprando sambas ou fazendo acertos para figurarem como parceiros, acertos necessários para que os sambas fossem gravados e executados nas rádios. Também houve quem impusesse a parceria ameaçando o compositor de agressão física. E ainda houve quem roubasse uma composição, pura e simplesmente (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 273, 290-291).

Todos esses exemplos participam da transformação inicial da canção popular brasileira em mercadoria. Para o bem ou para o mal, são exemplos que ilustram a tortuosa passagem de uma sociedade fundada sobre bases agrárias, recém-saída da escravidão, para uma sociedade de economia urbana e industrial, com pretensões de democracia e que irá combinar o regime formal de trabalho com algumas práticas informais, em várias esferas, sendo a indústria cultural somente uma entre tantas. Nos termos da discussão aqui empreendida, trata-se de casos que se ligam à constituição do sistema da canção popular que "A preta do acarajé" integra. Generalizando, as composições de Dorival Caymmi se instalam justamente como sinais profundos desse trânsito entre aquilo que a sociedade brasileira ia deixando de ser e aquilo que ela vinha passando a ser.

Acompanhemos com atenção o fonograma de "A preta do acarajé" gravado em 1939. A descrição procurará captar como se constrói a forma artística e qual o seu sentido, a fim de que ambos possam ser referidos ao processo histórico brasileiro.

A composição é formada por duas partes musicais bem distintas. A primeira tem andamento desacelerado e é uma espécie de recitativo na tonalidade de Mi bemol menor. Já a segunda parte tem andamento acelerado e é um samba de roda na tonalidade de Mi bemol maior. O acompanhamento instrumental sugere que ambas as partes devam ser escritas em fórmula de compasso binário ($^2/_4$), ou que pelo menos foi essa a métrica sentida pelos músicos naquela gravação. Ao final, após a repetição da primeira parte em ritmo de samba de roda, sobre a qual há um solo de trompete, o clima do início retorna para que a estrofe final seja cantada.

Ao longo do canto, duas personagens se revezam, um narrador e a vendedora que anuncia, com seus pregões, acarajé e abará. Os dois quitutes possuem "forte fundamento religioso". O acarajé, "bolo de feijão fradinho, frito em azeite-de-dendê", é ofertado no candomblé a Oiá-Iansã, divindade iorubá "dos ventos, das tempestades e do rio Níger". E o acarajé também é ofertado a Obá, divindade iorubá "do rio de mesmo nome". O abará, "pequeno bolo de massa de feijão fradinho com cebola, azeite-de-dendê, envolto em folha de bananeira e cozido na água", é ofertado a Oiá-Iansã (BARBOZA; ALENCAR, 1985, p. 197 / VERGER, 2002, p. 168-187). Na segunda parte da canção, as personagens dialogam, e o narrador assume o papel de freguês.

Observando-se a estrutura musical da primeira parte, percebe-se que a melodia repete uma só figura rítmica. E também que todas as transições entre as frases musicais ocorrem por graus imediatos, desenhando-se um perfil descendente que colabora com a reiteração. Em suma, o lamento das palavras é sustentado, na estrutura musical, pelo perfil descendente da melodia, pela reiteração melódica e ainda pelo andamento desacelerado.

Olhando-se isoladamente para a letra, todos os versos da quadra têm o mesmo metro (cinco sílabas, redondilha menor) e o mesmo ritmo (acentos na 2ª e na 5ª sílaba). E todos os versos terminam com palavras paroxítonas:

Dez horas da noite	Dez/ ho/ras/ da/ noi/te
Na rua deserta	Na/ ru/a/ de/ser/ta
A preta mercando	A/ pre/ta/ mer/can/do
Parece um lamento	Pa/re/ce um/ la/men/to

Todos esses elementos de construção instauram uma previsibilidade no canto que é compatível com a melancolia descrita pelo narrador. E com a rotina da cena, como sugere a indicação temporal familiar ("Dez horas da noite"). A única quebra na monotonia é causada pelo uso de versos brancos, recurso que aproxima a letra da linguagem coloquial.

Ao narrador, então, sucede a vendedora com o seu pregão "Iêê abaráá!". O sentimento lamentoso se intensifica por efeito da região mais aguda: em relação à última nota de Dorival Caymmi, a entrada de Dalva de Oliveira assinala um salto de duas oitavas (estou desconsiderando a nota inicial do portamento executado por Dalva). Além disso, o lamento se acentua pela maior duração das vogais mediante a utilização de rubato (liberdade para distender o tempo das notas). A seguir, o narrador retoma a descrição da cena:

Na sua gamela	Na/ su/a/ ga/me/la
Tem molho cheiroso	Tem/ mo/lho/ chei/ro/so
Pimenta-da-Costa	Pi/men/ta-/da-/Cos/ta
Tem acarajé	Tem/ a/ca/ra/jé/

Caso fosse declamado, o último verso acusaria um ritmo diferente dos anteriores, pois seria pronunciado com acentos na 1ª sílaba e na 5ª ("Tem acarajé"). Mas o canto de Dorival Caymmi reafirma o mesmo ritmo de toda a estrofe, fazendo prevalecer a reiteração melódica sobre a declamação. Com isso, reafirma-se a monotonia.

Finalizando a primeira parte, a vendedora entoa em português e nagô o pregão do acarajé: "Ô acarajé ecô olalai ô ô/ Vem benzê-ê-êm/ 'Tá quentinho". Retomemos um comentário que se lê no *Cancioneiro da Bahia*, livro redigido pelo escritor Jorge Amado a partir de depoimentos de Dorival Caymmi ou da própria imaginação de Amado (CAYMMI, 2001, p. 257-258). Durante a sua infância vivida em Salvador, Dorival Caymmi teria escutado todas as noites uma negra "pontual com seu tabuleiro", e o anúncio dela, "na língua geral dos negros", lhe enchera "os ouvidos de música e de nostalgia". Em "A preta do acarajé", o compositor teria deixado "o lamento do pregão (...) tal qual, palavra e música" (CAYMMI, 1978, p. 160).

Seja obra daquela vendedora ambulante, seja obra do compositor, seja a mistura de lembrança e de criação, o andamento permanece desacelerado. E a melodia, como em "Iê abará", é entoada em rubato. Ou seja, continuamos a escutar "um lamento". Porém o canto não acusa um salto para região mais aguda, como se dava na vez anterior, a não ser o salto ocasionado pela distância entre as vozes masculina e feminina. Portanto quem entoa não é mais Dalva de Oliveira, e sim Carmen Miranda. A alternância das intérpretes, todavia, não é o dado mais importante neste momento da análise.

Fundamental é perceber que a maior proximidade entre a frase do narrador e o pregão da vendedora atenua a lamentação. E há ainda um outro fator musical que também interfere no lamento para contrabalançá-lo. Quando Dalva de Oliveira entoou o pregão do abará, não houve acompanhamento instrumental. Mas a frase por ela cantada repousa no 6º grau do acorde de tônica. Ora, na segunda vez em que Dalva de Oliveira entoar o pregão, o acompanhamento instrumental executará o acorde de tônica da tonalidade maior (Eb). Abrirei rápido parêntese. É verdade que esse primeiro pregão poderia estar no modo dórico. Em *show* no Teatro Castro Alves de Salvador, em 1979, Dorival Caymmi interpretou "A preta do acarajé" na tonalidade de Mi menor e tocou ao violão o acorde de Em6 quando entoou "Iêê abaráá!" (CAYMMI, 1994). Todavia não é o acorde que se escuta no arranjo de 1939. Parêntese fechado, note-se que, quando Carmen Miranda entoa o pregão do acarajé, tanto a melodia quanto o acompanhamento instrumental modulam para a tonalidade maior, numa espécie de ponte, uma vez que essa nova tonalidade se manterá na segunda parte.

Na chamada cultura ocidental, sabe-se que uma música ou uma parte musical em tonalidade menor é habitualmente percebida como sombria, triste, introvertida, em oposição à tonalidade maior, sentida como luminosa, alegre, expansiva. É certo que tais impressões estão sempre sujeitas às particularidades de cada música. Ainda assim, permanecem "em estado latente como material relevante a serviço da construção" (WISNIK, 1989, p. 130) as associações entre cada tonalidade e um determinado caráter, sendo percebidos como contrastantes os efeitos do menor e do maior quando justapostos.

No caso de "A preta do acarajé", a divisão de sua estrutura musical em duas partes é percebida sem dificuldades por qualquer ouvinte, dados o andamento, primeiro desacelerado, depois acelerado, e a mudança no ritmo do acompanhamento. A primeira parte é evidentemente sombria, lamentosa. A segunda é alegre, sacudida. O que o ouvinte sem formação musical presumivelmente não consegue identificar é que a modulação da tonalidade menor para a homônima maior também interage e contribui para essa sensação de mudança. Já o ouvinte com formação musical, se atentar com cuidado aos pregões, perceberá um aspecto essencial: antes da segunda parte, uma certa alegria está imiscuída no lamento da vendedora.

Passemos à segunda parte. Basicamente o canto se organiza na forma de pergunta-resposta, sustentado pelo ritmo do samba de roda. Na década de 1990, Dorival Caymmi diria a respeito das suas primeiras composições gravadas:

> A música típica brasileira é samba. E o samba na Bahia era um estilo de samba de mote e glosa, é você abrir um estribilho e o outro responder. É o samba de umbigada, samba de rua, com influência portuguesa e africana (CAYMMI, 2001, p. 132-133).

No seu comentário, o compositor se refere expressamente a práticas com história marcante no Brasil e na África. O gesto da umbigada esteve e ainda está presente em danças brasileiras criadas pelos negros nas quais os participantes se colocam em roda e batem palma, cantando em resposta a um solista (SANDRONI, 2001, p. 85). A origem africana e a presença do gesto no Brasil e em Portugal foram apresentadas por José Ramos Tinhorão (1988, p. 45-68), depois de Edison Carneiro haver proposto, diante de vários problemas de nomenclatura, que aquelas várias danças ("tambor, bambelô, coco, samba de roda, partido-alto, batuque, jongo, caxambu") fossem chamadas genericamente "samba de umbigada" (CARNEIRO, 1974, p. 32). Por seu turno, Nei Lopes apontou que o "samba de umbigada" é um legado do "batuque dos povos bantos de Angola e do Congo" (LOPES, 1992, p. 47).

Já o canto responsorial, diálogo de voz-solo e coro, era a forma geral dos "vissungos", cantos de trabalho que negros descendentes dos bantos entoavam nas lavras da região de Diamantina, em Minas Gerais, ainda nas primeiras décadas do século 20 (MACHADO FILHO, 1985, p. 65). O cônsul britânico James Wetherell,

escrevendo sobre o período de 1842 a 1857 na Bahia, afirmou que assim cantavam os escravos *cangueiros*: "Esse canto coral começa geralmente por um comentário, entoado por um negro, de qualquer coisa que ele vê e pode ser mais ou menos criticável. Os outros respondem em coro" (*apud* MATTOSO, 2003, p. 141). Antes de Wetherell, o comerciante inglês John Luccock, escrevendo sobre o Rio de Janeiro que conheceu em 1808, também havia se referido ao canto responsorial ao descrever o trabalho de escravos que carregavam pesadas cargas: o homem que, dentre eles, fora "escolhido para capitanear e dirigir" entoava "sempre alguma cantiga africana, curta e simples", ao fim da qual todo o grupo respondia em coro (LUCCOCK, 1975, p. 74).

Tampouco faltam referências ao canto responsorial em estudos sobre o samba. Mário de Andrade examinou-o no samba rural paulista, modalidade de tradição oral, a partir de observações realizadas entre 1931 e 1937. E assinalou a "origem afronegra" do recurso (ANDRADE, 1991, p. 179-183). Oneyda Alvarenga identificou o canto responsorial em sambas baianos de tradição oral do século 20, assinalando-o igualmente "como de possível origem negro-africana" (ALVARENGA, 1982, p. 153). A forma também foi estudada por Carlos Sandroni (2001, p. 126) em uma das partes de "Pelo telefone", canção que passou para a história como o primeiro samba carnavalesco registrado (por Donga, em 1916) e gravado (no Rio de Janeiro, para o carnaval de 1917). E, segundo Nei Lopes (1992, p. 98-99), o recurso ainda estrutura o "partido cortado" carioca, uma modalidade de partido-alto com refrão secundário cantado por coro.

Retomemos a audição de "A preta do acarajé". Na segunda parte, o narrador faz o papel de freguês, passando a dialogar com a vendedora:

(narrador/freguês)
Todo mundo gosta de acarajé
Todo mundo gosta de acarajé
(vendedora)
Mas o trabalho que dá pra fazer é que é
Mas o trabalho que dá pra fazer é que é
(narrador/freguês)
Todo mundo gosta de acarajé
Todo mundo gosta de acarajé

(narrador/freguês)
Todo mundo gosta de abará
Todo mundo gosta de abará

(vendedora)
Mas ninguém quer saber o trabalho que dá
Ninguém quer saber o trabalho que dá
(narrador/freguês)
Todo mundo gosta de abará
Todo mundo gosta de abará
Todo mundo gosta de acarajé

Há dois aspectos do canto de Dorival Caymmi e Carmen Miranda que sintetizam a relação entre as personagens nessa situação de compra e venda. O primeiro aspecto é que a alternância de sílabas tônicas e átonas, cantadas por ambos, é menos a força de um som que se afirma por sua intensidade do que uma proeminência suave, já atenuada na origem pela "entoação 'macia e cantada' da pronúncia falada no Brasil" (ULHÔA, 1999, p. 54). Desse modo, a bronca da vendedora é expressa com denguice. O segundo aspecto é que Dorival Caymmi e Carmen Miranda, ainda que mantenham a característica de uma fala redonda na naturalidade de suas dicções, sugerem com suas vozes o movimento da dança. Ou seja, a vendedora entoa a sua reclamação sincopando várias sílabas, como faz o narrador/freguês, e nisso ambos estão juntos, conciliados. Desse modo, a bronca da vendedora também é expressa com alegria.

Entretanto seria um erro afirmar que tudo isso descaracteriza até o limite a sua queixa, suprimindo o que a canção guarda de doloroso. Um erro que faria perder de vista a complexidade da obra (a qual, no entanto, se apresenta a nós a princípio tão simples!). Pois, se assim fosse, como entender todo o lamento da primeira parte? Teríamos escutado, de início, um mero "jogo de cena"?

Continuemos a audição do fonograma. O samba de roda transborda do diálogo para o solo de trompete sobre a primeira parte. Essa parte é finalizada pelo pregão "Iêê abaráá!", entoado duas vezes (Dalva de Oliveira é secundada pelo coro). Se parasse por aí, a canção terminaria em clima eufórico. Mas o narrador reassume o papel de nos mostrar a cena, dela se afastando. E retornam assim a melancolia, a monótona lamentação em redondilha menor e o mesmo arranjo musical do início.

Ou, de forma mais precisa, é a vendedora quem vai saindo de cena. Seguindo o seu caminho, ela encerra melancolicamente a narrativa. Porém a tristeza da estrofe final não se dá somente pelo término da passagem rotineira da "preta do acarajé". A tristeza se intensifica pela distância espacial que o pregão vai ganhando,

mas também pela beleza que o canto adquire ao se recolher à memória. Em outras palavras, a tristeza se intensifica pela distância temporal que agora se coloca entre a vendedora, personagem que vem dos velhos tempos coloniais, e o narrador, voz instalada no interior de uma canção produzida para o incipiente mercado capitalista do disco:

(narrador)	
Dez horas da noite	Dez/ ho/ras/ da/ noi/te
Na rua deserta	Na/ ru/a/ de/ser/ta
Quanto mais distante	Quan/to /mais/ dis/tan/te
Mais triste o lamento	Mais/ tris/te o/ la/men/to
(vendedora)	
Ô acarajé ecô olalai ô ô	
Vem benzê-ê-êm	
'Tá quentinho	
(coro)	
Todo mundo gosta de acarajé	

Na voz de Caymmi, outro verso é cantado seguindo a reiteração do ritmo melódico e contrariando a prosódia ("Quanto mais distante" é a acentuação prosódica). Resta a pergunta: no fim das contas, a dor do lamento se superpõe à alegria? Não, se pensarmos que a última palavra fica com "Todo mundo gosta de acarajé", frase cantada pelo coro. No entanto privilegiar a conclusão seria como olhar um mapa sem tomar a devida distância.

Contentamento e melancolia convivem o tempo todo na forma e no conteúdo dessa gravação, e a riqueza do sentido se constrói na justaposição e na mistura desses sentimentos contrários. Na primeira parte, o narrador descreve melancolicamente o lamento de que é testemunha. Sua narração se compadece da dor ouvida no pregão, um anúncio e talvez um canto de trabalho da vendedora ambulante. Na segunda parte, o narrador está alegre. Ele assume o contentamento do freguês, satisfeito com a oportunidade de se servir.

Já a vendedora, depois de atrair o freguês com o pregão ("Se não chora, ninguém compra"), dialoga ainda se lamentando. Mas a sua reclamação é cantada alegremente. Uma certa alegria que se misturava à dor do pregão assume, na segunda parte, o modo como as palavras são cantadas. A oposição entre o que é dito e o modo como se diz, apesar dos traços de queixa, configura o papel da vendedora:

a ela cabe agradar a freguesia, não importam as dores que o seu canto carregue. Mesmo porque, mais penoso do que o trabalho em si, seria não vender a mercadoria. De outro ângulo, pode fazer parte da sedução da vendedora o lamento que o seu canto carrega. Um papel análogo, aliás, ao desempenhado pelos artistas no mercado fonográfico, embora a semelhança realmente não apague as diferenças entre uma e outra atividade.

"A preta do acarajé" prima pela repetição constante de seus elementos. Sua principal figura estilística é a reiteração. Na obra de Dorival Caymmi, não se trata de um caso raro. Antônio Risério comenta, em relação às canções praieiras de Caymmi, que a reiteração é a "melhor estratégia verbal para captar" a vida "cíclica", "no sentido do retorno fundamental dos eventos", experimentada pela comunidade de Itapuã no tempo em que a localidade era um arraial de pescadores (RISÉRIO, 1993, p. 70-75).

Pode-se supor uma correspondência de outra ordem para "A preta do acarajé". Nela a reiteração estilística dá forma a uma estabilidade social e histórica que possui duas faces. Uma é a da perpetuação dos tempos coloniais, a sua continuidade que parece não ter fim em meio às modernizações capitalistas da vida brasileira. Trata-se de um componente melancólico e terrível, sintetizado na primeira parte da canção. Outra face é a da esperança de estabilidade das várias pretas do acarajé, necessária esperança frente à sobrevivência incerta. Uma face agradável, condensada sobretudo na segunda parte, mas formalizada também na ambiguidade interna à canção como um todo.

A face agradável se constrói, portanto, na transfiguração da dor em alegria. Transfigurar a dor não é vencê-la, à medida que isso implique alteração das estruturas históricas que provocaram e ainda provocam o sentimento. Transfigurar é mudar a aparência dessa dor, o que tanto pode ser uma tapeação quanto uma afirmação de dignidade.

A gravação de 1939 de "A preta do acarajé" afirma a dignidade desse gesto. Em outras palavras, não existe tapeação desde que se entenda que há um resgate ou uma revanche pela recriação da alegria e, com ela, da vida. E desde que se

considere que a melancolia da personagem nem foi esquecida, nem foi ofuscada pela cena pitoresca.

Ao justapor e ao misturar satisfação e sofrimento, Dorival Caymmi representou um tipo social que vem dos tempos coloniais. Na gravação, a fala coloquial, o anúncio cantado, o fundamento religioso, o canto e a dança de rua, o comércio popular, tudo isso se junta trazendo para a novidade tecnológica, cuja sedução vem do desenvolvimento das forças produtivas, o encantamento arcaico da vitória limpa e modesta sobre a penúria. Com isso, o quadro cantado em "A preta do acarajé" ganhou profundidade, inserindo-se em uma tradição cultural que se pode considerar sólida: uma tradição que veio se estabelecendo desde que a canção e a dança se apresentaram, na América portuguesa e no Brasil, "como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva" (SODRÉ, 1998, p. 12).

3. "Carioca"

O narrador de "Carioca", composição de Chico Buarque por ele gravada em 1998, principia o seu relato com uma fala pública, um anúncio de certo modo anônimo entoado nas ruas: "Gostosa/ Quentinha/ Tapioca". Ele não diz que escuta o pregão, ele o reproduz nos três primeiros versos (quatro versos na repetição, pois aí também se entoa "Quem vai?"). O resultado é que, desde o início, uma determinada experiência econômica e social integra a voz lírica da canção.

Não se trata, assim, de um lirismo exacerbado, que só enxerga o mundo exterior como reflexo de suas próprias disposições internas. Daí eu chamar narrador ao eu-lírico, sublinhando o traço épico de seu lirismo. Somos chamados a escutar comentários de alguém que flana pela zona sul do Rio de Janeiro. Ele canta o que ouve, o que pensa, o que vê e o que sente, no momento em que fatos corriqueiros se dão – quando o dia começa, quando vai terminando e durante a noite. Desse modo, o sujeito se dá a conhecer pela seleção daquilo que considerou digno de ser cantado e pela maneira como canta as coisas selecionadas.

A confiar na fragmentação do discurso, tudo é visto rapidamente. E nada é muito aprofundado. É como se o narrador estivesse em uma conversa casual, despreocupado, com o desejo e o interesse de dizer, sucintamente e sem maiores consequências, o que lhe vem à cabeça. Ele não discute, nem critica, nem analisa: apenas vai cantando com liberdade, enquanto perambula, as impressões provocadas pelo mundo à sua volta, mundo em si mesmo bastante fugaz.

Mas a fragmentação (do olhar e da narrativa) é enformada num quadro coeso. Isso ocorre não só como resultado do ritmo de samba-reggae que, estilizado pelo acompanhamento instrumental, sustenta a canção do princípio ao fim – embora esse fator seja fundamental. E tampouco a coesão ocorre apenas como resultado de as cenas acontecerem no mesmo espaço físico e na sequência temporal manhã-tarde-noite, o que fica bastante explícito para o ouvinte. E a coesão tampouco ocorre apenas como resultado da estrutura musical que se articula com a sequência temporal narrada, embora essa articulação também seja fundamental: por meio dela, "Carioca" apresenta uma narrativa circular cantada numa forma musical circular, sugerindo ao ouvinte a experiência de um tempo cíclico.

Ao lado de todos esses fatores, a coesão também resulta das ligações entre os vários fragmentos que o narrador canta. Conforme se vê na tabela a seguir (Ex.1), apesar da rápida sucessão de cenas, a narrativa pode ser sintetizada em cinco assuntos: comércio, diversão, natureza, religiosidade e expansão lírica do sujeito.

Note-se que não se canta nenhuma atividade, lícita ou ilícita, que não se relacione de algum modo com o dinheiro. O pregão, reproduzido no corpo da canção, anuncia a venda de tapioca. Desse anúncio o pensamento do narrador desliza para o baile *funk* e o *show* de samba, por sua vez anunciados – mas não vendidos a nós, como faria um *jingle*. Mesmo o povaréu "ambulando" é comparado à "muamba", ou seja, à mercadoria envolvida em algum tipo de comércio ilegal.

Divisão da letra em estrofes e período do dia cantado	Parte musical	Versos	Assuntos
Primeira estrofe Manhã	Parte A	1. Gostosa 2. Quentinha (Quem vai?) 3. Tapioca 4. O pregão abre o dia 5. Hoje tem baile *funk* 6. Tem samba no Flamengo 7. O reverendo 8. Num palanque lendo 9. O *Apocalipse*	Comércio e diversão (com a transformação do pregão em canção popular) Diversão e comércio (baile; *show* no aterro do Flamengo) Religiosidade
Segunda estrofe Tarde	Parte A	10. O homem da Gávea criou asas 11. Vadia 12. Gaivota 13. Sobrevoa a tardinha 14. E a neblina da ganja 15. O povaréu sonâmbulo 16. Ambulando 17. Que nem muamba 18. Nas ondas do mar	Diversão e natureza (voo de asa-delta a partir da Pedra da Gávea) Religiosidade, diversão, comércio e natureza Diversão, comércio e natureza
Terceira estrofe Anoitecer	Parte B	19. Cidade Maravilhosa 20. És minha 21. O poente na espinha 22. Das tuas montanhas 23. Quase arromba a retina 24. De quem vê	Expansão lírica do sujeito Expansão lírica do sujeito, natureza
Quarta estrofe Noite	Parte C	25. De noite 26. Meninas 27. Peitinhos de pitomba 28. Vendendo por Copacabana 29. As suas bugigangas 30. Suas bugigangas	Comércio, diversão e natureza

Ex.1 – Tabela sobre "Carioca"

Observemos mais detidamente as atividades comerciais que aparecem ao longo da narrativa. A venda ambulante de tapioca, como se sabe, integra o setor informal. E é significativo que o pregão abra a narrativa, por dois motivos. O primeiro motivo é que "Carioca" rima com "tapioca". Caso se tratasse de um *jingle*, não de uma canção que mimetiza a forma artesanal do pregão, poderíamos imaginar

que se entoaria o próprio título, o que aumentaria as chances de venda. Não sem razão, Adorno já notava que "inúmeros são os textos de músicas de sucesso que enaltecem a própria canção, cujo título repetem constantemente em maiúsculas" (ADORNO, 1975, p. 180). O segundo motivo é que, de início, somos levados a reconhecer que ainda existe uma certa graça na vida popular em sua sobrevivência diária.

Todavia as duas outras atividades comerciais alteram o sentido das coisas. A compra e venda de maconha está subentendida à tarde. O que se nomeia é o produto em sua designação religiosa ("ganja"). Entretanto não é possível abstrair completamente do seu comércio ilegal, ao menos para quem escuta o relato. É a existência de tal comércio, nas condições atuais, que permite agora um outro tipo de graça: a graça de um "povaréu sonâmbulo", cujo estado de espírito pode ir, em muitas gradações, do transe religioso ao barato mais pueril.

Mas o tráfico de drogas não está explícito. Ficamos só com a inocência ou com a graça do seu resultado na praia. É como se o narrador flanasse pela zona sul carioca feito um sonâmbulo, distanciado das conexões concretas da realidade, das quais, no entanto, hoje em dia todo o mundo parece ter conhecimento. É como se ele passeasse entorpecido, sem poder intervir (ou sem querer intervir?) na realidade. Por outro lado, o narrador não deixa de contar o que está à sua frente. E seu afastamento relativo envolverá a terceira atividade comercial em doçura.

Nesse caso, contudo, a inocência mal se sustentará. Fala-se da prostituição, à noite. A princípio, voltamos ao setor informal, porém em sua face mais terrível e em íntima ligação com o setor formal, isto é, restaurantes, boates, hotéis. Sem qualquer moralismo, não descarto a relação desse comércio com a diversão e o prazer, que aliás constituem o seu valor de uso, em boa terminologia. Mas cabe sempre perguntar: diversão e prazer para quem?

Ora, ainda que o narrador seja carinhoso em sua descrição, "Meninas/ Peitinhos de pitomba" pode se referir à prostituição de crianças ou de adolescentes. Portanto ao descrever amorosamente as prostitutas, o narrador descreve uma realidade que já deixou de ter graça, para dizer o mínimo. Partimos da venda (informal) de tapioca na rua. Passamos pelo consumo (ilegal) de maconha na praia. E

chegamos, é uma possibilidade radical, à venda (ilegal) dos corpos de menores, num rebaixamento do comércio de rua que condiz com a metáfora final: os corpos das meninas sendo oferecidos como mercadorias reles ("bugigangas"), mercadorias com baixo valor de troca.

Analisemos a junção de letra e melodia. Em síntese, há vogais que se estendem na duração, assim como há frases comprimidas no compasso $^{2}/_{4}$. Quando as frases ficam comprimidas (por exemplo, "Tem samba no Flamengo/ O reverendo/ No palanque lendo/ O *Apocalipse*"), as sílabas cantadas se aceleram, restando compassos com maior densidade de notas. Pode-se dizer que o recurso corresponde, no plano da construção melódica, à mobilidade do narrador e à fragmentação do seu discurso.

Mas as durações das vogais também fazem coincidir expressão melódica e conteúdo da letra. Por meio das durações, entoa-se o pregão, mimetiza-se o voo do homem da Gávea e exclama-se liricamente tanto "Cidade Maravilhosa/ És minha" quanto "De noite/ Meninas". Não se trata, afinal, de um narrador somente irrequieto, e sim de um sujeito que demonstra liberdade para contemplar a cidade e organizar essa contemplação, o que exige permanência diante das coisas e tempo de elaboração artística.

O narrador habita, assim, uma encruzilhada. De um lado, o ritmo urbano acelerado, que passa também a ser um ritmo seu. De outro, o ritmo distendido, de contemplação e de conversa despreocupada. Não parece ser à toa que a sua grande expansão lírica se dirija para o "poente" (movimento) na "espinha das montanhas" (permanência). A imagem junta, no plano da letra, os dois ritmos de vida ambivalentes a que o narrador obedece. Já no plano melódico, quando entoa a imagem o canto enfileira tercinas (em polirritmia com o acompanhamento instrumental), antes de resolver-se na duração confortável das semínimas.

Ao longo da canção, sente-se a expressão de um encantamento com a zona sul do Rio de Janeiro. Em boa parte, por causa da leveza do samba-reggae estilizado; e basta escutar a percussão dos blocos afro de Salvador, criadores do samba-reggae, para saber que a leveza se deve sobretudo à estilização do ritmo em "Carioca". Mas o lirismo do sujeito não adere totalmente, de modo efusivo, à cidade. Ao contrário, é

guardando distância (traço épico) que o narrador se relaciona com as atividades humanas. Além disso, a letra não se mantém alheia ao rebaixamento que o comércio popular sofre. E a melodia registra um sentimento desgostoso, por meio da descendência calculada ao início das três partes musicais: na parte A, nota Lá; na parte B, nota Sol; na parte C, nota Fá. A própria interpretação de Chico Buarque, na gravação de 1998, é algo melancólica. Diga-se de passagem, no ano seguinte, gravando "Carioca" ao vivo, a sua voz ficou mais entusiasmada, e o andamento da canção se acelerou um pouco. Nada disso é de estranhar, dada a animação do público e a maior intimidade dos músicos com arranjo e composição (BUARQUE, 1999, CD 2, track 10).

Por outro lado, a ascendência melódica ao término da parte C ("Suas bugigangas") tanto recrudesce a degradação quanto prepara a retomada triunfal do pregão que "abre o dia". Como entender esse tempo cíclico, o "retorno fundamental dos eventos"? Como interpretar que a canção, no momento mais crítico, gire em falso e retome a graça do comércio de rua?

Não estamos diante do tempo metafísico de uma narrativa mítica. E nem diante de um tempo psicológico em suspensão, criado na obsessão do desejo erótico. Ambas as ideias ficariam desajeitadas para uma letra que fala sobre o cotidiano. A chave para a interpretação da circularidade de "Carioca" está na ambivalência do ponto de vista do narrador. Ao mesmo tempo, esse narrador se mantém distante da vida que contempla e próximo, envolvendo-a no seu lirismo e na sua simpatia. O tempo cíclico de "Carioca" é a recusa em aceitar a radicalização da violência (tempo histórico), ou seja, as consequências do rebaixamento cantado na própria obra. O final da canção, engatado ao início, gera a esperança de que algo se modifique. Todavia o que ocorre é a repetição melancólica do cotidiano.

Nos dois primeiros romances que publicou, também na década de 1990, Chico Buarque explorou igualmente a circularidade como princípio da forma narrativa. Mas em *Estorvo* (BUARQUE, 1991) e em *Benjamim* (BUARQUE, 1995), a paralisia do movimento circular se dava em agonia. Em "Carioca", a paralisia do movimento circular se resolve de forma um tanto otimista, uma vez que a canção termina com o pregão da tapioca.

Não estamos diante de um olhar cínico, entenda-se bem, mas de um olhar livre. Na estrutura da canção, a ambivalência entre irrequietude e contemplação constitui o passeio desse cronista ágil e emocionado, que exerce a sua liberdade tanto para se aproximar das coisas, e cultivar a forma artística, quanto para delas se afastar, gesto que também integra a forma da obra. Se há a defesa de algum valor nisso tudo, é a autonomia que se defende. Entretanto o limite dessa autonomia é a situação ambígua de contemplar o horror, descrevê-lo... E seguir adiante, o que significa enredar-se num novelo temporal em que as coisas se repetem rebaixando-se cotidianamente.

O fato é que vai ruindo no Brasil, desde 1930, a tradição econômica e social que fundamentou um sistema artístico de classe média dentro da canção popular-comercial brasileira. Sistema que vai dos sambas das primeiras décadas do século 20 até a chamada MPB. Se a gravação de "A preta do acarajé" realizada em 1939 soube manter um diálogo interessante com a vida popular, a análise de "Carioca" trouxe à luz as dificuldades desse diálogo ao final do século 20.

A ambiguidade e o limite do narrador de "Carioca" revelam impasses de ordem histórica: aquele sistema da canção popular-comercial brasileira vai ruindo mesmo quando seus melhores artistas, como é o caso de Chico Buarque, ainda resistem a entregar os pontos. Ao mesmo tempo, a vida, que logicamente continua a existir, pede novas formas de expressão. E talvez esteja em formação um novo sistema da canção popular brasileira, agora ligado diretamente às periferias urbanas. A radicalização da violência e da mercantilização nas relações humanas já encontrou pelo menos uma forma de alta elaboração estética desde a década de 1990: o rap do Racionais MC's.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão na audição. In: BENJAMIN, W. et. al. *Textos escolhidos*. Tradução Luiz João Baraúna e João Marcos Coelho. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 173-199. (Os pensadores; v.48)

_____. O que significa elaborar o passado. In: _____. *Educação e emancipação*. Tradução Wolfgang Leo Maar. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000, p. 29-49.

ACQUARONE, Francisco. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro/ São Paulo/ Belo Horizonte: Livraria Francisco Alves/ Editora Paulo de Azevedo Ltda, 1948.

ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

AUGUSTO, S. *Este mundo é um pandeiro:* a chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cinemateca Brasileira/ Companhia das Letras, 1989.

BARBOZA, Marília T.; ALENCAR, Vera de. *Caymmi:* som imagem magia. Rio de Janeiro: Fundação Emílio Odebrecht/ Sargaço Produções Artísticas, 1985.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 197-221. (Obras Escolhidas I),

BUARQUE, Chico. *Estorvo*. 5. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo, Edusp, 1988.

_____. *Iniciação à Literatura Brasileira (Resumo para principiantes)*. 2. ed. São Paulo, FFLCH/ USP/ Humanitas, 1998.

_____. A literatura como sistema. In: _____. *Formação da Literatura Brasileira*, 9ª ed. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro, Itatiaia, 2000, v.1, p. 23-25,

CARNEIRO, Edison. *Folguedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

CASTRO, Ruy. *Carmen:* uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CAYMMI, Dorival. *Cancioneiro da Bahia*. 5. ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: Record, 1978.

CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi:* o mar e o tempo. São Paulo: Editora 34, 2001.

LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. Tradução Milton da Silva Rodrigues. Belo Horizonte: Itatiaia/ São Paulo: Edusp, 1975.

MACHADO FILHO, Aires Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. Belo Horizonte, Itatiaia/ São Paulo, Edusp, 1985.

MARTINS, L. Os números da exclusão social no Brasil. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. A13, 4 dez. 2002.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. *Ser escravo no Brasil*. Tradução James Amado. 3. ed., 2. reimpressão. São Paulo, Brasiliense, 2003.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa:* uma biografia. Brasília: Editora da UnB/ Linha Gráfica, 1990.

OLIVEIRA, Francisco. de. *Crítica à razão dualista:* o ornitorrinco. São Paulo, Boitempo, 2003.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5. ed., 3. reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2001.

RISÉRIO, Antonio. *Caymmi:* uma utopia de lugar. São Paulo: Perspectiva/ Salvador: Copene, 1993.

SAIA, Luiz Henrique. *Carmen Miranda*. São Paulo: Brasiliense, 1984,

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente:* transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ Editora UFRJ, 2001.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: _____. *Que horas são?:* ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 29-48.

SIMÕES, Roberto. Do pregão ao *jingle*. In: CASTELO BRANCO, Renato; MARTENSEN, Rodolfo Lima; REIS, Fernando (coord.). *História da propaganda no Brasil*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1990, p. 171-202.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SZMRECSÁNYI, Tamas; SUZIGAN, Wilson. (org.). *História econômica do Brasil contemporâneo*. 2. ed., revista. São Paulo: Hucitec/ Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica/ Edusp/ Imprensa Oficial SP, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. Os anúncios cantados e os *jingles*. In: _____. *Música popular:* do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Ática, 1981, pp. 88-105.

_____. *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo: Art Editora, 1988.

_____. *Os sons que vêm da rua*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira popular. *Revista da Academia Brasileira de Música*, n. 2, p. 48-56, mai. 1999.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás:* deuses iorubás na África e no Novo Mundo. Tradução Maria Aparecida da Nóbrega. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Discografia

BUARQUE, Chico. *As cidades*. BMG/ RCA, 7432183233-2, 1998. CD.

_____. *Chico ao vivo*. BMG/ RCA, 7432169929-2, 1999. CD duplo.

CAYMMI, Dorival. *Caymmi in Bahia*. PolyGram, 522041-2, 1994. CD.

_____. *Cantando Caymmi*. EMI, 530600 2, 2000. In: _____. *Caymmi amor e mar*, caixa de CDs.

Celly, Meire e Regiane:
experiências midiáticas de três meninas do rock paulista

RITA DE CÁSSIA LAHOZ MORELLI*

RESUMO: *Este artigo, que resulta de pesquisa financiada pela Fapesp, analisa as trajetórias das cantoras Celly Campelo, Meire Pavão e Regiane no disco e na televisão de São Paulo, entre as décadas de 1950 e 1960, com ênfase em sua experiência como mulheres e como artistas no contexto de um movimento musical marcadamente masculino, como foi o rock paulista pré-Jovem-Guarda. Em suas decisões profissionais e artísticas, as três sofreram influência semelhante de figuras masculinas que de alguma forma também as protegiam dos riscos ainda associados naquela época ao trabalho no rádio e na televisão por parte de mulheres. Celly foi influenciada por seu irmão, o cantor e compositor Tony Campello. Meire Pavão sofreu influência de seu pai, Theotônio Pavão, compositor e professor de violão, e de seu irmão, cantor e compositor Albert Pavão, autores de quase todas as músicas que veio a gravar. Regiane, aluna do mesmo Professor Pavão, saiu de sua órbita de influência após contrato com o selo Young, dirigido pelo produtor Miguel Vaccaro Neto, apenas para cair sob a órbita de influência deste. As três abandonaram suas carreiras mais ou menos prematuramente, e aventa-se aqui a hipótese de que o tenham feito em razão da forte dissonância existente entre a formação musical e moral que receberam como meninas na década de 1950 e o modelo de "juventude transviada" que estava associado ao ritmo musical a que se dedicavam.*
PALAVRAS-CHAVE: *rock paulista; relações de gênero; trajetórias artísticas.*

ABSTRACT: *This article, which results from research funded by FAPESP, analyzes the trajectories of the singers Celly Campelo, Meire Pavão and Regiane on disc and on television of São Paulo, between the 1950s and 1960s, with emphasis on their experience as women and as artists in the context of a musical movement markedly male, as was the rock of São Paulo before the "Jovem Guarda". In professional and artistic decisions, that three singers have suffered similar influence of male figures who somehow also protected them from the risks still associated at that time to work on radio and television by women. Celly was influenced by his brother, the singer and composer Tony Campelo. Meire Pavão has suffered influence of his father, Theotônio Pavão, composer and guitar teacher, and of his brother, the singer and composer Albert Pavão, authors of almost all the*

* Mestre em Antropologia Social (1988) e Doutora em Ciências Sociais (1998), **Rita de Cássia Lahoz Morelli** é docente do Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp desde 1989, e autora de *Indústria Fonográfica: Um estudo antropológico* (1991; 2ª edição 2009) e *Arrogantes, Anônimos, subversivos: Interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira* (2000). E-mail: rclm@unicamp.br

songs that she came to save in discs. Regiane, other student of the same Professor Pavão, left his orbit of influence after the contract with the Young seal, directed by the producer Miguel Vaccaro Neto, only to fall under the orbit of influence of him. The three singers left their careers more or less prematurely, and this article works with the hypothesis that they have done so because of strong existing dissonance between music and moral formation they received as girls in the 1950s and the model of "deviated youth" that was associated with the musical rhythm to which they were engaged.
KEYWORDS: *São Paulo's rock; gender relations; artistic trajectories.*

As relações de gênero nos campos da música erudita e da música popular têm sido objeto de grande atenção por parte da academia desde a última década do século XX, quando foram publicados, entre outros, os estudos pioneiros de Kramer (1990), McClary (1991) e Citron (1993) sobre o caráter androcêntrico das metáforas contidas no código musical ocidental. Por outro lado, Maria Ignez Cruz Mello (2005; 2007) notabilizou-se por ter desenvolvido a tradição de tais estudos no Brasil, aos quais ofereceu a relevante contribuição de uma perspectiva comparativa, já que estudou as relações de gênero na música dos Wauja do Alto Xingu e lançou, a partir disso, um olhar relativizante sobre a nossa própria musicologia. E foi em um de seus últimos escritos – uma comunicação apresentada na reunião da ANPPOM de 2007, em São Paulo, em coautoria com Rodrigo Cantos Savelli Gomes, então seu orientando de Iniciação Científica – que encontrei o mote para este texto, que trata da trajetória e da experiência de três mulheres no chamado "rock paulista" surgido na segunda metade da década de 1950.

A comunicação a que me refiro (CRUZ; GOMES, 2007) apresenta dados da pesquisa realizada por seus autores sobre a presença de mulheres em grupos de música popular brasileira. Embora tenham sido investigados grupos de samba, pagode e hip hop, entre outros, sua ênfase recai justamente sobre os grupos de rock, já que os resultados do estudo em questão indicaram que nesses grupos a presença de mulheres era então muito mais significativa. Essa presença, entretanto, não impedia que o rock continuasse sendo visto como um universo essencialmente masculino, e os autores da comunicação apresentam vários dados de sua própria pesquisa que corroboram essa representação, além de referências bibliográficas sobre

o assunto, que vão desde o livro pioneiro de Walser (1993) até dissertação de mestrado que acabava de ser defendida em Santa Catarina (JACQUES, 2007).

Chama atenção o fato de que a presença das mulheres no rock fosse ainda interpretada no início do século XXI por alguns dos entrevistados dessa pesquisa como uma "impureza". Da mesma forma, que o sucesso das bandas de rock femininas fosse ainda desqualificado, sendo visto ora como resultado de jogadas comerciais, ora como decorrente da exploração do "exotismo" que a presença das mulheres conferia a essas bandas. De qualquer maneira, chama atenção também o fato de que essa presença tivesse se tornado tão frequente no rock a ponto de dar origem a um subgênero (o "rock com vocal feminino"), a eventos musicais específicos, tais como, por exemplo, o Festival de Rock Feminino de Rio Claro, e até a emissoras especializadas, tais como, por exemplo, a Rádio Feminina de Goiânia. Chama atenção, sobretudo, que a clivagem de gênero tivesse sido explicitada e pudesse então sustentar a posição das mulheres no rock, em lugar de afastá-las desse universo, como certamente acontecia quando essa clivagem operava veladamente.

Isto nos leva diretamente ao tema deste meu trabalho, já que trato aqui de três mulheres que se aventuraram no mundo do rock há cerca de meio século e, como seria de esperar, não se sustentaram nele mais do que alguns poucos anos. Entretanto, eu não pretendo atribuir sua carreira meteórica apenas a características universais desse mundo, tais como a própria clivagem de gênero de que estamos falando, preferindo antes apontar as dificuldades concretas que podemos imaginar tenham enfrentado essas mulheres no contexto histórico específico em que se inseriram: o do chamado rock paulista da segunda metade dos anos de 1950, "uma espécie de 'Clube do Bolinha'", no dizer de Albert Pavão (1989), que participou dos acontecimentos à época e que veio a se transformar posteriormente em seu maior historiador. Para tanto, lançarei mão de depoimentos pessoais delas próprias, nos quais buscarei não apenas dados sobre suas trajetórias artísticas, mas também indícios de suas experiências subjetivas do mundo do rock no qual se aventuraram.

Os depoimentos de Celly Campelo e de Meire Pavão foram dados ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP) em 1984, dentro do projeto Memória do Rock Brasileiro, coordenado por Albert Pavão, e ouvidos por mim em

2010 e em 2011, respectivamente, como parte do trabalho de pesquisa para o projeto "Músicas e músicos na TV de São Paulo: trabalho, distinção, identidade (1954-1969)", de minha autoria, financiado pela Fapesp entre 2009 e 2011. O depoimento de Regiane foi colhido em entrevista pessoal realizada para o mesmo projeto em 2011 em sua casa na cidade de Jundiaí, no interior do estado de São Paulo.

Celly e Regiane foram as únicas participantes mulheres do rock paulista do final da década de 1950 a ter seus nomes mencionados nos jornais paulistanos da época lidos para a realização desse meu projeto (*O Dia*, *Folha da Manhã*, *Correio Paulistano* e *O Estado de S. Paulo*) – e seriam também as únicas mencionadas por Pavão (1989) como fazendo rock em São Paulo até 1960, não fosse sua referência a Luci Perrier, que não tinha aparecido em minha pesquisa mas que ele informa ter feito parte do elenco de um dos selos associados ao movimento: o selo Young, dirigido por Miguel Vaccaro Neto, a cujo elenco pertenceu também Regiane. Meire, por outro lado, que adentrou o mundo do rock paulista um pouco posteriormente, foi incluída nestas reflexões por ter iniciado sua carreira artística antes disso e por ter tido, dessa forma, uma trajetória semelhante às de Celly e Regiane em alguns aspectos que considero relevantes para a compreensão da experiência feminina no mundo do rock do período.

Vamos então aos fatos. Célia Campelo tinha de 15 para 16 anos, vivia com os pais em Taubaté, no interior de São Paulo, e já namorava o rapaz que, quatro anos depois, viria a se tornar seu marido quando, em 1958, seu irmão mais velho, Sérgio Campelo, que estava em São Paulo tentando a carreira artística, chamou-a para viabilizar um trabalho que seria também seu: a gravação, na Odeon, do lado B de um disco de 78 rotações do qual ele gravaria o lado A e que marcaria a experiência pioneira do acordeonista Mário Genari Filho na composição de rock. Esse gênero vinha se popularizando nos Estados Unidos havia alguns anos e já tinha sido gravado no Brasil por outros artistas tão tradicionais como ele, inclusive Nora Ney e Cauby Peixoto. Ou seja, até aquele momento não havia emergido uma nova geração de artistas consagrados ao gênero, e talvez por isso o rock fosse chegando sorrateiramente, sem causar nenhum transtorno na ordem estabelecida das coisas musicais do País.

As letras das composições de Mário, em inglês, eram de autoria da cantora Celeste Novais, e uma delas precisava ser cantada por um homem (*Forgive me*) e a outra por uma mulher (*Handsome Boy*), daí Sérgio ter-se lembrado da irmã, que aos 5 anos já cantava em programas infantis e que aos 12 já tinha um programa na Rádio Cacique de Taubaté, em que tocava violão e cantava o repertório de Ângela Maria. Ou seja, uma menina cujas influências musicais também eram tradicionais. Mais do que isso, uma menina que, segundo ela mesma, "tinha outra meta, queria estudar, casar, ter filhos", e que, apesar da alegria e do orgulho que causou aos pais aceitando o convite do irmão, estabeleceu desde o primeiro momento um pacto com o namorado: o de que abandonaria a carreira artística assim que viessem a se casar.

Célia e Sérgio foram lançados como se fossem artistas norte-americanos, daí a mudança de seus prenomes para Celly e Tony, e só depois de um mês foi revelado que eram brasileiros, "caipiras de Taubaté". Tony fez mais sucesso que Celly com esse disco, e ela ainda gravou nesse ano outro 78 rotações, sem maiores repercussões, antes de explodir, no ano seguinte, com "Estúpido Cupido". Tony conseguiu adquirir os direitos da música que Neil Sedaka estava lançando naquele momento nos Estados Unidos e que lhe pareceu sob medida para a voz de Celly, e levou a música para Fred Jorge fazer a versão em português, conseguindo com isso que Júlio Nagib, então diretor artístico da gravadora, desse mais uma chance para a irmã.

A partir daí o sucesso foi enorme, e as músicas que ela foi gravando, quase todas escolhidas a dedo por Tony e traduzidas por Fred, se sucederam nas paradas. Até 1962, quando se casou, já tinha lançado cinco LPs e já havia recebido dezenas de troféus. Tinha também estrelado programas exclusivos na Rádio e na TV Record de São Paulo, ao lado do irmão, mas, como novo indício de seu engajamento apenas relativo no mundo da música e do rock, continuava morando em Taubaté, deslocando-se até a capital do estado somente nos dias de trabalho: "Eu vinha de ônibus, na empresa Pássaro Marrom eu já era conhecida; vinha com a mamãe ou com o papai".

Celly cumpriu o pacto e abandonou tudo quando se casou, apenas quatro anos depois de haver iniciado a carreira e quando ainda estava no auge: "não tive

dúvida: amor acima de tudo". Talvez por sempre ter mantido a convicção de que aquilo era apenas um momento muito passageiro de sua vida é que Celly tenha comparado sua meteórica carreira a um "conto de fadas", e tenha feito depois, ao longo de sua vida de casada, incursões ainda mais breves e muitíssimo esporádicas ao mundo do disco, da televisão e dos shows, retornando sempre, e bem rapidamente, ao universo doméstico. Vale a pena registrar aqui que, como outro indício de sua firme convicção, Celly chegou a recusar um convite, em 1964, para estrelar, ao lado de Roberto Carlos, o programa "Jovem Guarda", que ia ser lançado pela TV Record. Mesmo tendo-lhe sido oferecida "uma quantia que não era de se recusar" e mesmo tendo-lhe sido assegurado que só teria que estar em São Paulo uma vez por semana, ela não aceitou, o que deixou o empresário Marcos Lázaro, porta-voz da proposta, "assim meio abismado". Em 1984, Celly ainda considerava sua decisão a mais razoável: "estava com as crianças pequenininhas; talvez se fosse uns anos mais tarde eu poderia pensar".

O encerramento da carreira musical após o casamento tinha sido bastante comum na geração anterior de cantoras brasileiras, sobretudo entre aquelas que, tal como Celly, não tinham que fazer da música um ganha-pão. Entretanto, algumas revelações feitas no depoimento citado deixam evidente que ser uma cantora de rock, especificamente, e naquele contexto histórico, representava uma exposição maior a determinadas situações das quais não só o futuro marido parecia querer vê-la livre, mas ela própria. Refiro-me aqui ao tipo de público que consumia rock naquele momento, que pulava, berrava e rasgava as cadeiras do Teatro Record, na Consolação, durante seu programa, levando a emissora a transferi-lo para o estúdio a certa altura. O mesmo público que pisotearia e acabaria com os bancos da igreja durante seu casamento, levando o padre a apagar a luz e impedir a entrada da noiva enquanto a algazarra não terminasse. Reporto-me, sobretudo, à maneira como Celly se referiria, em 1984, aos modos afoitos e impetuosos dos fãs daquele tempo, quando a segurança pessoal tinha que ser feita diretamente pelo pai e pelo noivo: "eu ficava apavorada, tinha muito medo, porque eles avançavam, queriam pegar, beijar, rasgar, puxar o cabelo".

É interessante observar que o comportamento do público contrastava bastante com as escolhas estéticas da artista, embora fosse coerente com a imagem de "juventude transviada" que estava associada ao rock em seus primórdios. Digo isso porque, ao comentar a escolha do repertório no mesmo depoimento, Celly enfatiza seu caráter romântico, bem como a ingênua sutileza das versões, adaptadas ao fato de ser ela uma menina de 15 anos, criada no interior de São Paulo. Da mesma forma, ao responder como se vestia em suas apresentações, Celly descreve um figurino que em nada se distinguia daquele utilizado até então pelas cantoras mais novas, de todas as tendências musicais, inclusive as mais tradicionais: "vestidinho rodado, sapatinho de salto fino, biquinho fininho, colarzinho, uma blusinha; roupa simples; anáguas para armar; cabelo 'marca registrada' das meninas da época, chamado 'gatinho'; roupas que usava para ir a uma festinha, não tinha assim uma diferença".

Parece que ainda não havia, de fato, uma versão feminina para as camisetas e os blusões de couro dos meninos do rock. E creio que isso ia além do figurino: parece que ainda não havia uma versão feminina da "juventude transviada", ou seja, as meninas do rock paulista não se distinguiam nem em aparência, nem em comportamento, nem em valores, nem em aspirações das meninas da década de 1950 em geral. Distinguiam-se, certamente, das demais cantoras, pela música "jovem" que cantavam, mas não incorporavam, em nenhum desses níveis, as bandeiras revolucionárias que essa juventude musical podia representar.

Os próprios meninos do rock paulista eram bons moços, e essa qualidade foi fortemente enfatizada na época, quando o apresentador de programas de "música jovem" na televisão, Antonio Aguilar, cunhou a expressão "juventude feliz e sadia" para designar tanto o público quanto os artistas que os frequentavam. Esse bom-mocismo foi também fortemente reiterado nos depoimentos prestados por muitos desses meninos ao MIS-SP na década de 1980, dentro do projeto Memória do Rock, sendo associado então, sobretudo, ao fato de que não usavam drogas e de que não agiam estrategicamente em termos de carreira. Creio, entretanto, que o modelo feminino dessa juventude "feliz" e "sadia" incluía muitos outros "nãos" além desses, sobretudo no tocante à moral sexual, distanciando muito mais as meninas do rock

paulista do mito da "juventude transviada" que estava então associado à música que faziam. Isso tornava dramática a distância entre essas cantoras e as expectativas projetadas sobre elas pelo imaginário que o rock despertava, e pode ter contribuído para inviabilizar subjetivamente a continuidade de suas carreiras, encerradas de fato muito antes que a chegada do pessoal da Jovem Guarda inviabilizasse, subjetiva e objetivamente, a continuidade das carreiras dos meninos.

O caso de Regiane parece paradigmático, nesse sentido. Como pode ser observado em fotografias guardadas em seu arquivo pessoal, o figurino de Maria Célia Bellochi não se diferenciava muito do figurino de Celly Campelo quando de suas primeiras aparições em programas de televisão, tais como o "Grande Ginkana Kibon", da TV Record, em meados dos anos de 1950, ainda como aluna de canto e violão do professor e maestro Theotônio Pavão. E continuou muito parecido com ele mesmo depois de 1959, quando foi contratada por Miguel Vaccaro Neto para fazer parte do selo Young, da gravadora Fermata, e trocou as canções folclóricas, que eram as preferidas para sua voz por seu antigo professor, pelo rock'n roll.

O próprio nome artístico de Regiane tem sua história associada a esse contrato, já que surgiu de uma iniciativa bastante original de Vaccaro: ele a lançou em seu programa na Rádio Jovem Pan, anunciando-a como "a cantora misteriosa", e organizou um concurso para escolha de seu nome pelos ouvintes. Entre 1959 e 1960, Regiane gravou três discos por esse selo, sempre cantando em inglês, e chegou às paradas de sucesso com a música "*I'm yours*" nesse último ano. Ao receber o Troféu Chico Viola, oferecido pela TV Record no programa *Astros do Disco* aos campeões de vendagem, ganhou como prêmio um contrato de um ano com a emissora, onde ficou entre 1960 e 1961, vindo a encerrar sua carreira, por vontade própria, ao fim desse contrato.

No depoimento que me deu em dezembro de 2011, Regiane recordou o modo como Vaccaro, embora fosse pouca coisa mais velho do que os integrantes do selo que dirigia, representava para eles uma figura quase paternal, orientando-os tanto em termos artísticos quanto em termos morais. No caso dela, que era menina, havia um cuidado todo especial, que envolvia até mesmo o figurino acima comentado:

> No Teatro Record, ele me punha no palco e ia olhar até onde aparecia do meu vestido. Eu nunca tive vestido aqui em cima. Era tudo para baixo do joelho. E ele ia ver o que aparecia. Ele cuidava muito dos meninos também, da apresentação, dos modos. [...] O cuidado que meus pais tinham comigo em casa, o Vaccaro dava para a gente essa proteção.

É interessante observar que Regiane já se iniciara na música em um coletivo tão familiar como esse, pois, como vimos, foi como membro do grupo de alunas do Professor Pavão que começou a cantar em público. Mais interessante ainda é observar que não teve "estrutura", como ela mesma diz, para prosseguir na carreira quando o contrato com a TV Record a arrancou desse coletivo da Young dentro do qual se sentia protegida: viu-se de repente confrontada diretamente, sem qualquer anteparo, com um meio artístico que em tudo se distanciava dos padrões morais que sempre haviam orientado sua conduta.

Pode-se ter uma medida do tamanho dessa distância observando-se o fato de que continuaria estudando em colégio de freiras, a despeito de sua aventura pelo rock'n roll, durante todos os três anos e poucos meses de duração de sua carreira artística. A própria incursão no rock era na verdade uma aventura consentida pelas freiras, que a chamavam para acompanhar pelo rádio os programas vespertinos de Vaccaro em que ele tocava seus discos, e que lhe permitiram certa feita realizar um show de rock no próprio colégio, o que chegou a ser notícia de jornal. Era uma aventura consentida pelo próprio bispo com quem ela foi conversar antes de aceitar a proposta de Vaccaro, e que lhe disse que a dança do rock era condenada, mas a música não.

"O único ambiente onde me sentia segura era na Pan, no programa do Miguel. Era só lá... Saindo do colégio, pegava duas ou três amigas, ia lá, porque ele tocava o meu disco, encontrava o pessoal da gravadora, o Demétrius...". Já o ambiente televisivo confrontava demais os valores morais daquela colegial, e parece-me que os confrontava sobretudo naquilo que era próprio das meninas, ou seja, os rígidos padrões de comportamento que deviam seguir no campo da sexualidade para manter-se dignas de respeito.

De fato, todos os episódios que Regiane recordou para dar-me exemplos do incômodo experimentado nessa fase de contrato individual com a televisão são

representativos disso. Em alguns deles incomodava-lhe ver a licenciosidade das outras mulheres, todas elas mais velhas e, no entanto, aparentemente mais flexíveis em seus padrões morais de conduta. Como exemplo, registro o dia em que, adentrando um camarim, deu de frente com uma vedete famosa que conversava naturalmente com um fotógrafo como se estivesse vestida, embora usasse apenas um biquíni minúsculo na parte de baixo do corpo, e nada na parte de cima.

Em outros desses episódios, incomodava-lhe ser confundida com mulheres tão despudoradas como aquelas, tal como no dia em que se recusou a entrar no palco para a apoteose do programa "7-13", do qual participara, porque seria chamada juntamente com outras três figuras femininas, todas elas vedetes.

Observe-se que a distância em relação àquilo que se poderia imaginar fosse um comportamento mais liberal das jovens cantoras de rock era tanta que Regiane chegava a ser crítica dos padrões de conduta há muitos anos vigentes entre artistas de gerações anteriores à dela. E, de fato, nenhum reparo é feito por ela até hoje aos bons moços do rock, entre os quais se sentia em família, enquanto sentia-se claramente agredida pelos olhares e pelos gestos de alguns funcionários da televisão, que não pertenciam ao mundo do rock, nos quais vislumbrava uma intenção libidinosa, e aos quais dava o troco, para mostrar que não era como as outras: "Um dia um cara veio assim com uma cara de 'Oba, vou botar o microfone nela'. Então eu falei: 'Não é você que vai encostar em mim.'"

Conforme me contou na entrevista, Regiane chegava a se indispor com tais colegas de trabalho, tal como no dia em que um famoso e já antigo apresentador pareceu-lhe que inventava desculpas para poder tocar em seu colo quando ela já se preparava para entrar em cena: "Eu sei que ele veio e falou: 'Dá licença, deixa eu tirar um cabelinho seu'. Dali a pouco: 'Deixa eu tirar outro cabelinho'. Eu falei: 'O outro você vai tirar da senhora sua mãe'".

A mesma resposta seria dada a um rapaz que certa vez a procurou na maquiagem para convidá-la a fazer um filme:

> Eu pensei: 'Aí vem coisa! De graça não é!' Eu falei: 'E como é que é o filme?' Ah, é assim, é assado, já nem me lembro mais. E eu falei: 'E tem mais alguma coisa?' Ele percebeu o que eu quis dizer e falou: 'Não, só tem uma hora que você teria que sair de um rio com a

> roupa molhada colada no corpo'. Eu falei: 'Essa parte você vai convidar a senhora sua mãe'.

Regiane chega a dizer que era "muito careta", e que acabou se afastando para não se indispor ainda mais: "Então eu vi que eu estava ficando muito agressiva, numa coisa que talvez nem precisasse ser tanto. Não adianta. Eu vou sair dando murro nos outros? Não posso fazer isso. O problema é comigo mesmo". Entretanto, conta que um outro apresentador da TV Record já famoso naquela época, Blota Júnior, que a vira cantando no "Grande Ginkana Kibon" e que sugerira seu nome para Vaccaro quando este estava formando o elenco do selo Young, ao saber de seu contrato com a emissora alertou-a para os problemas que enfrentaria naquele ambiente, aconselhando-a a, na dúvida, não cumprimentar ninguém, a não ser ele mesmo e sua esposa Sônia Ribeiro. E isso indica que a experiência de Regiane não pode ser vista como tão pessoal e idiossincrática assim, pois havia, ao que parece, uma visão mais generalizada de que o ambiente artístico não era adequado a moças de família, ainda mais tão jovenzinhas como aquelas que se aventuravam pelo rock naquele momento. Daí Regiane atribuir a presença de poucas moças no rock paulista justamente ao ambiente que teriam que enfrentar se quisessem seguir carreira, e que certamente as afastava como afastou a ela mesma.

Regiane abandonou a carreira em 1961, ao cabo do contrato com a TV Record: não queria cantar em boates, para o que estava sendo convidada, muito menos viajar para os Estados Unidos, como estava sendo instada a fazer por conta da gravação de uma música de Sedaka que fizera para a Odeon, cujo disco, aliás, nunca foi lançado, pois ela rescindiu o contrato antes de gravar o outro lado dele.

Regiane se casou em 1963 com um rapaz que frequentava os programas de auditório da TV Record dos quais ela participava e que, tendo-se tornado seu fã, teve a sorte de certa vez encontrá-la em um baile do Clube do Banespa a que comparecera acompanhada da mãe e do irmão. Mesmo assim, só contou que tinha sido cantora para o mais velho de seus quatro filhos quando este já contava 8 anos de idade, pois tinha vergonha disso: "Isso era um 'crime' meu". Até a chegada da década de 1980, sequer ouvia música em sua casa: "Acho que era uma coisa que eu queria apagar da minha mente". Vê-se, assim, que a exposição precoce ao ambiente televisivo parece

ter gerado um verdadeiro trauma psicológico em Regiane, do qual felizmente ela acabaria se curando, já que voltou a cantar profissionalmente, embora "apenas em lugares escolhidos". Felizmente, também, acabaria sendo valorizada socialmente como cantora na cidade de Jundiaí, onde mora, tendo sido contemplada com o título de Cidadã Jundiaiense pela Câmara Municipal.

Creio que a experiência de Regiane só faz sentido se considerarmos que essa geração de cantoras, radicalizando, por serem mulheres, o bom-mocismo dos cantores de sua geração, que faziam rock mas que não pertenciam à "juventude transviada", acabaram se desincompatibilizando com o próprio exercício da função de cantoras, sobre a qual sempre havia pesado uma carga moralmente negativa, mas que as mulheres de gerações anteriores tinham conseguido driblar muito bem, cantando por décadas a fio.

Ou melhor, o bom-mocismo radicalizado dessas meninas tornava indispensável, para o exercício tranquilo do papel de cantoras, a existência de cápsulas protetoras fornecidas por figuras paternais como o Professor Pavão ou Miguel Vaccaro Neto, no caso de Regiane, ou o irmão mais velho, Tony Campelo, também cantor de rock e verdadeiro orientador de suas escolhas estéticas, no caso de Celly. E pode-se dizer que, por ter tido a companhia de um parente masculino dentro do próprio meio artístico, Celly levou alguma vantagem sobre Regiane, sofrendo apenas o assédio dos próprios fãs, e não precisando encerrar sua carreira exatamente para se afastar desse meio.

Chego então em Meire Pavão que, como Regiane, iniciou-se na carreira musical como aluna do Professor Pavão, e que, como Celly, pôde contar com a companhia de parentes masculinos dentro do próprio meio artístico, já que era filha dele, além de aluna, e irmã mais velha de outro artista do rock paulista, Albert Pavão.

Conforme Carlos Alberto Pavão (Albert) registra carinhosamente em seu livro (PAVÃO, 1989), sua irmã Antonia Maria Pavão (Meire) cantou pela primeira vez na televisão em 1959, no programa "Grande Ginkana Kibon", da TV Record. Tinha nessa época apenas 10 anos de idade, ou seja, era bem mais nova do que Celly e Regiane, que despontavam por essa época, embora fosse cinco anos mais velha que

seu irmão. No depoimento que concedeu ao MIS-SP em 1984, Meire se recorda de que suas primeiras apresentações se deram nesse ano como membro do Conjunto Piratininga, formado pelos alunos do pai, mas que chegou a cantar sozinha um rock calipso de autoria dele, intitulado "Brotinho Impertinente". Em 1962 o Professor Pavão criaria o Conjunto Alvorada, do qual Meire, aos 14 anos e ainda conhecida como Toninha, faria parte, ao lado de outras três moças: Lucy Labate, Marly Vieira e Sidinéia Valverde, "todas que não eram do meio artístico". Esse conjunto chegou a gravar dois discos, um pela Mocambo, naquele mesmo ano ("Lição de Twist" e "Machachá"), outro pela Odeon, em 1963 ("Dois italianinhos" e "Cavalheiro"), e foi quando se desmanchou, em 1964, que Meire Pavão, aos 16 anos, iniciou sua carreira solo, lançando, pela Chantecler, um compacto simples que seria sucesso de vendagem e execução, graças a "O que eu faço do latim?", uma versão de seu pai para uma música italiana, com acompanhamento e arranjo dos Jet Blacks, "muito mais modernos do que os da gravação original".

Observe-se que, apesar de já estarmos às vésperas da chegada do pessoal da Jovem Guarda a São Paulo, Meire Pavão continuava seguindo os padrões estéticos do rock que vinha se fazendo na cidade desde o final dos anos de 1950. O próprio título da música com a qual alcançou seu primeiro sucesso solo ("O que eu faço do latim?") mostra o quanto se tratava ainda de uma música de colegiais para colegiais. A presença do pai como autor dessa música, assim como de outras gravadas antes e depois por ela, indica uma continuidade significativa em relação à própria tônica infantojuvenil das apresentações de seus alunos na "Grande Ginkana Kibon". Conforme afirmou Albert Pavão em entrevista publicada no blog de Cesar Gavin (Cesar Gavin.blogspot.com) em janeiro de 2012, ele mesmo teria tido, mais do que o próprio pai, bastante influência sobre a irmã na escolha dessa música, o que só reforça este meu argumento, já que em 1964 Albert não tinha mais do que 11 anos de idade.

Observe-se, por outro lado, que, ainda em 1964, e apesar de todos os intérpretes jovens que haviam surgido desde o início da nova década tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro, na capital paulista o rock continuava sendo uma seara na qual vinham fazer seus investimentos artísticos muitos nomes do passado,

que antes haviam se dedicado a outros ritmos. Creio que isso contribuía para a manutenção de uma ambiência protetora em relação aos mais novos, e, nesse sentido, é interessante registrar que o próprio Conjunto Farroupilha, notabilizado nos anos de 1950 pelo regionalismo, em 1964 tinha um selo próprio e estava em busca de alguém que pudesse ocupar o lugar de Celly Campelo no mercado. Daí terem tentado contratar Meire Pavão pouco depois de ela haver assinado contrato com a Chantecler, conforme está registrado no depoimento ao MIS-SP.

No mesmo depoimento, a cantora recorda que seu nome artístico foi-lhe dado por Ademar Dutra, que a apresentou como Meire Pavão pela primeira vez no programa "Festival da Juventude", por ele comandado na TV Excelsior depois da ida de Antonio Aguilar para a TV Record. Consta também desse depoimento que no programa de Aguilar na Record, intitulado "Reino da Juventude", em 1965, mesmo ano em que lançou seu LP "A Rainha da Juventude", Meire receberia um troféu como "A Rainha do Twist", outorgado pela *Revista do Rock*, a mesma que em 1961 tinha concedido a Celly Campelo um troféu como "A Rainha do Rock". Como observou Albert Pavão no dia do depoimento de sua irmã, os troféus conferidos pela revista tinham por base a votação dos leitores, o que mostra que era grande a popularidade de Meire às vésperas da estreia do programa "Jovem Guarda" – que, como se sabe, entrou no lugar de "Ritmos da Juventude" após interrupção da exibição do programa de Aguilar para transmissão, depois proibida, de jogos de futebol. Essa popularidade parece ter sido ainda mais alta em 1966, quando lançou "Família Buscapé" pela gravadora RCA Victor, numa gravação toda ela feita "por amigos" e com a participação, inclusive, do pai e do irmão, que eram os autores da música, dada uma greve de músicos. Do outro lado do disco, "Robertinho meu bem", uma versão do irmão, que também participou da gravação tocando guitarra.

É interessante observar que, no depoimento ao MIS-SP, está registrado que a RCA Victor apresentava na época sua nova contratada como "Roberto Carlos de saias" e que, cantando "Família Buscapé", Meire se apresentava regularmente no programa "Jovem Guarda", chegando a haver grande rivalidade entre os fãs-clubes dela mesma e de Wanderléia. Já em Pavão (1989), além da informação segundo a qual essa música teria sido composta por ele e pelo pai, "lembrando do Ferdinando e

das histórias em quadrinhos que gostávamos de ler, quando crianças" (p. 78), consta que os artistas do rock paulista não tinham muito espaço nesse programa, "provando que 'santo da casa não faz milagres'" (p. 80), daí terem alguns deles se deslocado para o Rio de Janeiro, entre os quais Wanderley Cardoso, Jerry Adriani e sua irmã Meire Pavão (p. 81). Vale registrar, entretanto, que Erasmo Carlos incluiria menção a seu nome na letra de um de seus primeiros sucessos, "Festa de Arromba", ao lado de outros nomes ligados ao rock paulista: "Logo que eu cheguei notei/ Ronnie Cord com um copo na mão/ Enquanto Prini Lorez bancava o anfritião/ apresentando a todo mundo Meire Pavão...".

Meire foi para o Rio de Janeiro em 1967 e lá atuou na TV Tupi, apresentando-se como cantora em vários programas, comandando "A Grande Parada", ao lado de Wanderley Cardoso, e participando do elenco de um humorístico da emissora – sendo interessante observar que quem a contratou foi outro representante da Velha Guarda, o produtor Péricles Leal. Na capital carioca, chegou a gravar um disco pela gravadora Philips que fugia completamente ao estilo jovem, já que continha duas marchas-rancho. Menos de um ano depois, já de volta a São Paulo, continuou se afastando desse estilo, embora se mantivesse fiel à tônica infantojuvenil dos programas em que iniciara sua carreira: passou a atuar como atriz, fazendo a "mocinha" em uma novela das seis horas da tarde da TV Tupi, intitulada "Sozinho no mundo", na qual contracenava com o menino Guto, filho de Moacir Franco. Da mesma forma, gravaria dois compactos pela RGE, incluindo a música "Monteiro Lobato", de autoria do pai e do irmão, aproveitando o sucesso do "Sítio do Picapau Amarelo", programa infantil que Júlio Gouveia e Tatiana Belinck apresentavam, àquela altura, na TV Bandeirantes.

Meire Pavão encerrou sua carreira em 1969, para estudar: fez cursinho, primeiro, ingressando em seguida no curso de Ciências Sociais da USP. E, ao retornar à gravação de discos em meados dos anos de 1970, não o fez mais como Meire Pavão. Entre 1974 e 1980, segundo Pavão (1989), gravou cerca de 10 LPs infantis, sob os nomes de Quarteto Peralta e Trio Patinhas, com produção do pai.

Das três meninas do rock paulista aqui mencionadas, Meire Pavão foi a que teve a carreira mais longa, graças ao suporte subjetivo que lhe era fornecido pela

presença de parentes masculinos no meio artístico e graças, também, ao fato de só ter vindo a se casar mais tarde. Da mesma forma, dessa geração paulista, intermediária entre a tradição musical e televisiva brasileira e o que estava por vir com a Jovem Guarda, Meire era a única menina que ainda estava atuando quando a Jovem Guarda chegou. E creio que foi graças ao suporte subjetivo de que estou falando que tenha conseguido se adaptar aos novos tempos, pelo menos em termos de figurino.

No depoimento ao MIS-SP, ao responder a uma pergunta sobre como se vestia em suas apresentações em 1965, Meire descreve um modelo muito semelhante aos de Celly e Regiane já comentados: "Vestidinhos de babadinhos, decote redondo, aqueles estampados que estavam na moda, um pouco abaixo do joelho, saltinhos bem fininhos, sapatos bem bicudinhos". Quando lhe perguntam como se vestia em 1966 e 1967, diz que então mudou o visual: "Foi o auge da minissaia e da bota. Todas as cantoras jovens se apresentavam assim".

Entretanto – e para além de lutas concorrenciais no campo artístico e no mercado musical, que certamente existiram e que muito devem ter contribuído para o encerramento precoce da carreira de vários dos meninos do rock paulista –, entendo que essa adaptação tinha os seus limites, e não se estendia para além da aparência. Justamente porque tinha o suporte do pai e do irmão no meio artístico, Meire Pavão podia fazer o que quisesse com sua carreira, e o fato de ter finalmente escolhido voltar às origens infantojuvenis de sua trajetória significa que era muito forte sua formação na tradição que a Jovem Guarda vinha desestabilizar, e que ela não podia, portanto, adaptar-se totalmente aos novos tempos sem trair a si mesma.

Não penso que essa dissonância tenha se colocado para Meire nos mesmos termos morais em que se colocou para Regiane e nem imagino que, mesmo em termos estritamente musicais, essa dissonância tenha se colocado para ela de forma dramática. Penso que Meire Pavão simplesmente revelou, em sua trajetória, o que estava latente nas trajetórias das outras meninas aqui mencionadas: que eram, todas elas, meninas dos anos de 1950, e não "garotas papo-firme", com tudo o que isso podia significar então em termos de escolhas estéticas e de opções existenciais.

Referências Bibliográficas

CITRON, Marcia J. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: University of Cambridge Press, 1993.

JACQUES, Tatyana de Alencar. *Comunidade Rock e bandas independentes de Florianópolis:* uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – PPGAS, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

KRAMER, Lawrence. *Music as Cultural Practice, 1800-1900*. California: University of California Press, 1990.

MCCLARY, Susan. *Femine Endings*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.

MELLO, Maria Ignês Cruz; GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. Relações de gênero e a música popular brasileira: um estudo sobre as bandas femininas. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 17, 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo, 2007.

MELLO, Maria Ignês Cruz. *Música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – PPGAS, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

_____. Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro. *Revista Eletrônica de Musicologia*, Volume XI, 2007.

PAVÃO, Albert. *Rock Brasileiro. 1955-1965*. São Paulo: Edicon, 1989.

WALSER, Robert. *Running with the devil:* Power, gender and madness in heavy metal music. Middletown: Wesleyan University Press, 1993.

Vanguardia primitiva en el rock chileno de los años setenta:
música, intelectuales y contracultura

JUAN PABLO GONZÁLEZ*

RESUMEN: *En este artículo propongo el concepto de* vanguardia primitiva *para caracterizar la práctica experimental de la primera época del grupo chileno de rock de fusión Los Jaivas (1970), de impacto en Chile a comienzos de los años setenta y en Argentina y Francia a partir de su auto-exilio de 1974. Herederos de la cultura hippie californiana, Los Jaivas encontraron en la cultura amerindia una especie de* hipismo esencial, *desde la cual se acercaron a dos vanguardias: la improvisación aleatoria y las grandes formas del rock progresivo. Me interesa indagar el modo de representación de lo indígena y la construcción de una* vanguardia primitiva *en las primeros grabaciones de Los Jaivas y sus discursos asociados.*
PALABRAS CLAVE: *Rock; Chile; Contracultura*

ABSTRACT: *I am introducing in this paper the concept of* primitive avant-garde *to characterize the experimental musical practice of the late sixties of the Chilean fusion rock band Los Jaivas (1970), a band well known in Chile in the early seventies and of some impact in Argentina and France after its self-exile in 1974. The band was influenced by the Californian hippy culture and a kind of New Indigenism. They found in Native American people a kind of* essential hippy culture*, from which they approached two kind of vanguards: free improvisation and large forms of progressive rock. In the next pages I show how I search for the mode of representation of the Amerindian and the construction of a* primitive avant-garde *in the improvisation sessions by Los Jaivas and in its associated discourses.*
KEYWORDS: *Rock; Chile; Counterculture*

El concepto de *vanguardia primitiva* surge a partir de la noción de *modernidades primitivas*, propuesta por Florencia Garramuño (2007) para referirse al proceso de aceptación, integración y promoción del tango y el samba por el Estado-Nación en las décadas de 1920 y 1930 en Argentina y Brasil respectivamente.

* **Juan Pablo González**. Doctor en Musicología por la Universidad de California, Los Ángeles, es Director del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado y Profesor Titular del Instituto de Historia de la P. Universidad Católica de Chile. Estudia la música popular y de concierto del siglo XX en Chile y sus esferas de influencia. Su más reciente libro es *Pensar la música desde América Latina:* problemas e interrogantes (2013). E-mail: jgonzaro@uc.cl

Sin embargo, la idea de *vanguardia primitiva* a la que me refiero en este artículo, no se relaciona con la legitimación social que adquirieron las *modernidades primitivas* del tango y el samba en manos del Estado Nación. Es más bien la marginalidad de esa vanguardia, tanto de la cultura de masas como de la academia, la que la legitima ética y estéticamente al observarla desde hoy. [1]

Con el aumento del diálogo entre las artes y la renovación del lenguaje a partir de la incorporación al quehacer artístico del cotidiano urbano de la época industrial, vanguardia y cultura de masas se daban la mano en la década del sesenta, la década la juventud. Si bien existieron otros fértiles encuentros entre arte y cultura popular industrializada en el siglo XX, como los producidos en la *belle epoque* parisina, el Cabaret Voltaire o el dadaismo, es a partir de la década de 1960 que se abre un camino que alcanza cierta masividad y se prolonga hasta el día de hoy.

Resulta evidente que el impulso vanguardista del arte de los años cincuenta y sesenta había llegado a la cultura popular de la época, tal como sucedía con la irreverencia de la Tropicalia, el experimentalismo del free jazz o la renovación del lenguaje impuesta por el rock progresivo. Este impulso instalaba la necesidad de tener una *experiencia*, de entrar en un *estado* con el hecho artístico. *Are You Experienced*? preguntaba The Jimmy Hendrix Experience en su álbum debut de 1967.[2]

Las *modernidades primitivas* se articularon en torno a la necesidad de construcción de una identidad nacional moderna basada en un pasado local, que comenzaba a ser reivindicada en los años treinta luego de haber sido rechazado por las elites culturales y gobernantes. Las *vanguardias primitivas*, en cambio, surgieron de la necesidad de construcción de una identidad colectiva –casi tribal– basada en un presente abierto a múltiples experiencias. En esta construcción, la experimentación propia la vanguardia se daba la mano con la invocación de un pasado remoto, que se hacía presente mediante una performance que involucraba tanto a los músicos como al público.

---

[1] Este artículo surge del proyecto "Casos de contrafusión y (sin)sentido en la música popular de vanguardia de Chile y Brasil en las décadas de 1970 y 1980" de la Vicerrectoría Académica de la Universidad Alberto Hurtado, SJ, Chile. Una versión preliminar fue presentada como ponencia en el XIX Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, *Musics, Cultures, Identities* Roma, 1 al 7 de Julio de 2012.

[2] Para un breve estudio sobre los manifiestos de movimientos de vanguardia en música ver FORTUÑO, 2010.

Ese pasado fue actualizado en un nuevo indigenismo, distinto al del muralismo mexicano y su denuncia social; al de la música nacionalista de concierto y su *rescate del indio*, y al del *boom* literario latinoamericano y su realismo mágico. [3] A fines de los años sesenta, en cambio, el pasado precolombino quería ser transformado en experiencia del presente; una experiencia que era ritualizada a través de la música, la performance y el consumo de alucinógenos, como lo hacían Los Jaivas. [4]

Música y vanguardia

Los Jaivas se habían formado en Valparaíso en 1963 como un grupo juvenil de música bailable llamado Los High Bass que tocaba bossa-nova, chachachá, foxtrot y bolero. Sin embargo, el vínculo con estudiantes universitarios que a partir de 1967 iniciaban el proceso de Reforma Universitaria en Chile, acercó a Los High Bass a un campo intelectual, artístico y de ruptura, que influyó poderosamente en la opción de vanguardia que tomarían a partir del año siguiente. Otros tres hechos habrían motivado también ese cambio: su contacto con el rock progresivo a través de los primeros discos de Jimmy Hendrix y del *Álbum Blanco* de Los Beatles; el uso de alucinógenos y un viaje *iniciático* que realizó *Gato* Alquinta, el guitarrista de la banda, por América del Sur. [5]

Figura 1. *Los High Bass tocando en una fiesta en Valparaíso, ca. 1965.*

[3] Más sobre indigenismo en ABELLÁN, 2009.
[4] Ver improvisación de Los Jaivas en Canal de Televisión de la Universidad Católica de Valparaíso, 1971: http://www.youtube.com/watch?v=18A_BPL31e4&feature=related [6/2012]
[5] Ver http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=199 [6/2012]

El uso experimental de collage sonoros en grabaciones como "Revolution 9" del *Álbum Blanco*, o el uso de ruido en la música de Hendrix, constituían modelos de difícil acceso para un músico chileno de la época, debido al alto impuesto que debían pagar los discos importados en Chile. Sin embargo, Los High Bass podían conseguir esos discos de contrabando en el puerto de Valparaíso o de manos de algún viajero. El uso de alucinógenos también los llevó a explorar nuevas sonoridades y estructuras distendidas a partir de su experiencia con las dilataciones del tiempo y las alteraciones de la percepción. Sin embargo, fue su contacto con estudiantes y artistas jóvenes que adquirían protagonismo y liderazgo a mediados de los años sesenta, lo que llevó a Los High Bass a dejar atrás la música de baile y abrirse al campo de la improvisación experimental, transformándose en Los Jaivas.

> …una vez nos invitaron a tocar en la Universidad Católica de Valparaíso a un acto por la Reforma [universitaria] –señala el pianista de Los Jaivas Claudio Parra–. Nos subimos al escenario y vimos un ambiente totalmente distinto al que estábamos acostumbrados a tocar. Era una fiesta, pero diferente, bien volada, con decorados preciosos, unas máscaras increíbles. Todo muy fantástico, renovador, con profundo sentido artístico y eso nos tocó… no hicimos nada más que improvisaciones… un verdadero happening. (en GUTIÉRREZ, 1993, p. 7).

Esto ocurría en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, donde estudiaban dos de los integrantes de Los High Bass. Dicha Escuela había sido fundada en 1952 por un grupo de arquitectos, artistas y poetas, poniéndola a la vanguardia del diseño arquitectónico en Chile. Fue en esa Escuela donde comenzó el proceso de Reforma Universitaria, como un acto poético más que político, que luego se propagaría al resto de las universidades chilenas.

Desde 1964 la Escuela de Arquitectura había desarrollado el concepto de *Amereida*, una visión poética del origen y destino de América, que llevaba a los profesores de la Escuela a organizar travesías poéticas y arquitectónicas por América del Sur. Algo similar al viaje de Gato Alquinta por América en 1969, aunque dentro del espíritu hippie de la época.

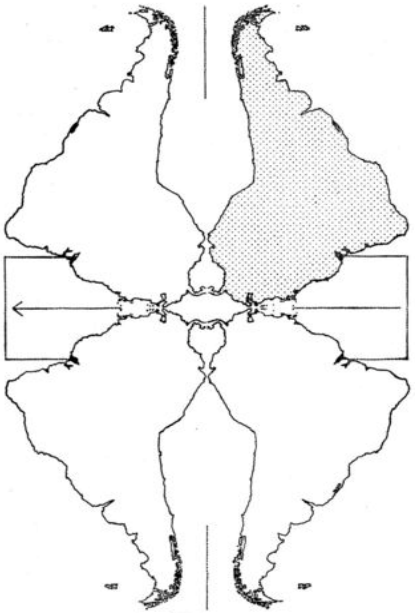

Figura 2. *Diseño de América desarrollado en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso.*

La experimentación y la vanguardia en música estaba circunscrita a laboratorios de música electrónica y a compositores de Conservatorio, lejanos del mundo de la música popular juvenil de los años sesenta. Sin embargo estas corrientes alcanzaban cierta repercusión social debido al clima general de cambio e innovación imperante en la época. Revistas juveniles chilenas como *El Musiquero*, por ejemplo, publicaban a fines de los años sesenta artículos sobre música aleatoria, música y computador, y presentaban a Los Jaivas como un conjunto de una *nueva* visión musical.[6]

En todo caso, el interés de los músicos populares por la experimentación y la renovación del lenguaje sólo podía desarrollarse a partir de su contacto con jóvenes de otros campos artísticos, fuera del ámbito del Conservatorio donde la música popular no tenía cabida. Este fenómeno en abordado por Simon Frith y Howard Horne en su libro *Art into Pop* (1987) en el caso de jóvenes músicos británicos de fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, como John Lennon, Keith Richards, Jimmy Page, Fredy Mercury, Eric Clapton y Syd Barret, entre otros, que asistían a las Escuela de Arte británicas. Estas escuelas, donde no se

[6] Ver "Música chilena y pelotas de ping pong", *El Musiquero,* 5/84, 4/1969: 68-69; "El computador virtuoso", *El Musiquero,* 10/196, 7/1973: 56-57; "Los Jaivas. Nueva visión musical", *El Musiquero* 9/168, 6/1972: 48-49.

impartía música, sino que diseño, orfebrería, fotografía, audiovisual o teatro, [7] le permitió a jóvenes como estos la posibilidad de agregar estilo, imagen, auto-conciencia y *actitud* a la música afroamericana que venían escuchando y tocando desde comienzos de los años cincuenta (ver FRITH; HORNE, 1987, p. 1, 73).

La relación de músicos populares con el mundo del arte, contribuía a romper la dicotomía alto/bajo característica de la cultura burguesa, en el mismo momento que comenzaba también el interés de la academia por el estudio de la cultura popular urbana contemporánea. Esto se producía en el marco de la crítica al énfasis académico en la alta cultura, así como por la necesidad de comprender el cambiante mundo del mercado, la televisión y la publicidad. Este interés se materializó con el nacimiento de los estudios culturales bajo el amparo de la Universidad de Birmingham.

En su acercamiento al mundo del arte, Los Jaivas también tomaron contacto con las experiencias teatrales y cinematográficas de improvisación de comienzos de los años setenta en Santiago, como las realizadas por Oscar Castro en el Teatro Aleph y por el director de cine Raúl Ruiz (ver STOCK, 2002, p. 79). Además participaban en las fiestas *happening* de la época, que buscaban producir eventos artísticos más que obras, con la participación espontánea del público. La *experiencia* era lo importante.

Trasladando a la música la improvisación teatral y la participación del público del *happening*, Los Jaivas comenzaron a practicar una improvisación constante en los ensayos, en el estudio y sobre el escenario, donde el público podía llevar sus propios instrumentos y subirse a tocar con ellos (ver GUTIÉRREZ, 1993, p. 7). "Se producían unos ambiente mágicos –recuerda Gato Alquinta–. Tocábamos, pero al mismo tiempo éramos público" (PONCE, 2008, p. 157). Por su parte, Eduardo Parra afirma que para ellos se trataba de rituales, no de conciertos, "un acto de comunicación con el cosmos", señala, incitando al público a que hiciera lo mismo (PINTO, 2007).

[7] Ver aviso del Royal College of Arts de Londres buscando profesores en estas áreas, en FRITH; HORNE, 1987, p. 45.

El contacto más directo que tenía la banda con el mundo del arte era a través de su letrista, Eduardo Parra, un poeta que participaba de la escena contracultural de Viña del Mar y Valparaíso de fines de los años sesenta. En 1968 Parra había publicado el poemario *Puerta giratoria*, donde desarrolla su idea de poesía *objetiva*, que buscaba desplazar al sujeto lírico para que el objeto hablara directamente, como un signo a descifrar. "El sujeto hablante se hacía más científico –afirma Parra–. El discurso se hacía más teórico que musical". [8] Eduardo Parra, un autor de "textos poéticos donde la destructuración del lenguaje alcanzaba niveles paranoico-metafísicos no conocidos antes en la poesía chilena" (Fernando Rodríguez en CAMERON, 2005), resultaba fundamental para los rumbos que estaba tomando la música de Los Jaivas a fines de los años sesenta.

Improvisación constante

Desde 1969 los futuros Jaivas contaban con instrumentos, micrófonos y equipos de amplificación profesionales, marca Yamaha, lo que era difícil de conseguir para un grupo de rock chileno de los años sesenta, debido a la alta tasa de impuestos de importación que estos equipos debían pagar. Mediante sus contactos con agentes navieros de Valparaíso, Los High Bass habían logrado importar un set completo de instrumentos y amplificadores Yamaha, a los que se sumaba el piano Stenway que Claudio Parra tenía en la casa de sus tías en el balneario de Viña del Mar, colindante con Valparaíso. Allí realizaban sesiones de improvisación que podían durar días enteros. Consecuentemente, empezaron a incluir improvisaciones durante sus presentaciones como grupo de baile, presentándolas bajo el nombre de "Tema para una destrucción", que terminaba con una gran explosión.

> 1969 fue un año que pasó deformado por la vida de Los High Bass –señala Freddy Stock–. Meses de encerrarse en el living de la casa de [la calle] Viana, tapizando las paredes con colchones para que las tías no se volvieran locas. Como ermitaños escondidos en una madriguera, salían solo para comunicarle al mundo sus descubrimientos, para compartir con quien quisiera este extraño fenómeno que sacudía sus vidas. (STOCK, 2002, p.63).

[8] *Punto Final* N° 547, 4/ 7/ 2003.

La práctica de improvisación de Los High Bass se basaba en la exploración de rítmicas, timbres y atmósferas sonoras, incorporando ruidos y sonidos saturados a su paleta musical. Para ello, utilizaban los *acoples* de guitarra tipo Jimmy Hendrix, producidos por la retroalimentación de frecuencias entre el micrófono o cápsula de la guitarra y la señal de la propia guitarra que emite el parlante. Simultáneamente, usaban un piano *preparado* a lo John Cage, insertando tachuelas o chinches en el encordado, de modo de conseguir un sonido metálico y vibrante.

También hacían girar discos al revés; tocaban el órgano electrónico en base a *clusters* y utilizaban un arco de contrabajo para tocar el bajo eléctrico. Por su parte, el baterista de la banda, Gabriel Parra, ampliaba considerablemente su batería con mayor cantidad de timbales y platillos y aplicaba al rock los ritmos en 6/8 más 3/4 propios de la música Sudamericana, en un gesto de *primitivismo de vanguardia* que surgía de la práctica de improvisación del grupo. Eduardo Parra, circulaba libremente por el escenario tocando sonajeros, flautas y tambores amerindios y afrocubanos. Todos vestidos con túnicas y ropas artesanales, con pelos largos y frondosas barbas, cual oficiantes del ritual indigenista que desarrollaban en sus improvisaciones. [9]

Figura 3. *Los Jaivas tocando tarkas y tambores ca. 1970*

La cultura indígena dejaba de ser un referente del pasado rescatado por el arte, la música o la literatura moderna, y empezaba a ser una experiencia del presente lograda mediante una improvisación libre de sonoridades no tonales que

[9] Escuchar Los Jaivas en "Neruda", Parte 1 http://www.youtube.com/watch?v=iuBvE0JM-W4 [6/2012]

mezclaban instrumentos indígenas con instrumentos de rock (ver GUTIÉRREZ, 1993, p. 7). Si bien se trata de instrumentos culturalmente lejanos, resultaban posibles de combinar en el ámbito de libertad absoluta que permitía la libre improvisación que practicaba el grupo.

A lo largo de la historia de la música clásica y popular han habido varios casos de renovación del lenguaje debido a la *traducción* de un instrumento a otro: del canto al violín, del violín al piano, del piano a la guitarra, de la guitarra al charango, por dar algunos ejemplos. En el caso de Los Jaivas, fue la *traducción* en la guitarra eléctrica de las frases pentáfonas de las quenas y de los paralelismos de cuartas y quintas de las tarkas. "Nunca hice un riff de rock", afirma Gato Alquinta, que tocaba la guitarra imaginando un aerófono andino. "Yo quería tocar con mi guitarra una música precolombina", apelando a una "memoria genética indígena" del chileno, mantiene (STOCK, 2002, p. 76). Algo similar se observa con los paralelismos de quintas y cuartas y la pentafonía en el piano de Claudio Parra.

La sonoridad descubierta en su etapa de improvisación fue sistematizada más tarde en canciones estructuradas, iniciando su amplia carrera discográfica que se prolonga hasta la actualidad. En sus canciones, es habitual encontrar introducciones que apelan a esa etapa de experimentación o pequeños interludios y finales donde desplieguen sus improvisaciones rítmicas. [10]

En el Primer Encuentro Internacional de Música de Vanguardia celebrado en Viña del Mar en enero de 1970, Los Jaivas estaban en su etapa más radicalizada de improvisación, sintiéndose *dueños* de la vanguardia frente a otros grupos chilenos que más bien hacían covers de rock progresivo anglosajón, como Aguaturbia o Los Escombros. Al cierre de ese encuentro, Los Jaivas se apoderaron del escenario y no dejaron tocar a los demás grupos, los que al cabo de unas horas comenzaron a llevarse sus equipos, que eran compartidos por todas las bandas. El público empezó a gritar, molesto por la larga improvisación que hacían Los Jaivas, que parecía ruidosa y caótica. Gato Alquinta, molesto por el rechazo del público, enfrentó a la audiencia gritando:

[10] Escuchar, por ejemplo, final de "Todos juntos" o comienzo de "Los caminos que se abren" de Los Jaivas.

> No venían a un festival de Vanguardia? ¿Música de vanguardia querían? ¿No pagaron diez *lucas* por escuchar música de vanguardia? ¿Qué es lo que querían los mierdas, ah? ¡Música de vanguardia tocamos, por la *chucha*! ¡Tocamos música de vanguardia y qué!. [11]

Algo similar había sucedido dos años antes con Caetano Veloso durante la sesión final del III Festival Internacional de la Canción de Rede Globo en 1968, realizado en el teatro de la PUC en San Pablo. Caetano, al igual que Los Jaivas, estaba experimentando los cruces entre vanguardia y cultura popular y las audiencias no siempre se interesaban en esas innovaciones. Caetano Veloso experimentaba con los cruces desarrollados por la Tropicalia que se expresaban en el LP *Tropicalia ou Panis et Circensis* grabado junto a Gilberto Gil ese mismo año. Durante su participación en el festival, el público empezó a gritar contra su canción "É Proibido Proibir", que posee una introducción, un interludio y un final con improvisación aleatoria, tonalidad libre y un timbre vocal e instrumental ecléctico. Caetano molesto, al igual que Gato Alquinta, enfrentó al público que rechazaba la canción diciendo:

> ¿Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? […] Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada […] ¡Vocês estão por fora! Vocês não dão para entender. ¿Mas que juventude é essa? ¿Que juventude é essa?[12]

Los ejemplos de Caetano Veloso y de Los Jaivas manifiestan el impulso de los artistas de vanguardia de enfrentar e impactar a la audiencia, proclamándose como portadores de una verdad absoluta ante un público *ignorante* y *retrasado* que no alcanza a *comprender* ni *apreciar* el arte contemporáneo. De este modo, la vanguardia se proclama a sí misma como tal y puede hacerlo de manera violenta, aunque se vista de indigenismo hippie en los años sesenta.

Hippies y alucinógenos

El hipismo, con su mezcla de sexo, drogas y rock, unificaba a jóvenes provenientes de distintos sectores sociales, rompiendo las barreras de clase imperantes en América Latina. La sociedad chilena es especialmente clasista, un

[11] Ver http://www.youtube.com/watch?v=EfdNoGBALPU [5/2012]
[12] Ver http://www.youtube.com/watch?v=mCM2MvnMt3c [5/2012]

problema que ha tardado mucho tiempo en situarse en la agenda política y educacional de la nación. Si bien en Chile el hipismo imperaba entre sectores medios y medios-altos, mas conectados con la música y la cultura juvenil norteamericana, también alcanzaba a sectores obreros y tenía una considerable cobertura de prensa, lo que le otorgaba relevancia para la opinión pública.

Como Barr-Melej señala (2009, p. 308), el concepto de revolución generacional no de clase es lo que condujo la acción del hipismo: posición antihegemónica, deseo de liberación, formas de colectivismo y desafío directo al sistema de los mayores. De este modo, el hipismo era percibido como un movimiento social de vanguardia, formado por una nueva generación de "salvadores del mundo", afirma Shapiro (2006, p. 164). En el caso de Chile, además de ser una alternativa contracultural, el hipismo contribuía a romper con las barreras de clase imperantes.

El hipismo era además un movimiento internacional, que abogaba por el fin de todo tipo de fronteras. De este modo, la llegada al país de algún hippie norteamericano, como David Fass o Country Joe McDonald, reafirmaba el impulso hippie local. "David Fass era mucho mayor que nosotros –recuerda Gato Alquinta–. Había vivido el proceso de los beatniks, así que venía de vuelta cuando empezó el movimiento hippie, era una especie de vagabundo del mundo." [13] La atracción que despertaba Fass entre los hippies chilenos surgía también de su colección de vinilos y su buen desempeño con la armónica de blues, que Los Jaivas integraron a su práctica de improvisación. "Además estaba su experiencia con las sustancias alucinógenas –señala Alquinta–, la cultura de masas, los movimientos beat. Él nos mostró ese mundo" (ver PLANET, 2007, p. 128; y STOCK, 2002, p. 55). Fass participó con su armónica en varias sesiones de improvisación con Los Jaivas, permitiendo estructurar desde el blues la improvisación libre de la banda. [14]

Por su parte, Country Joe McDonald llegó a Chile en octubre de 1970, donde acababa de ser conocido por su aparición junto a su banda The Fish en la película del festival de *Woodstock*, estrenada en Santiago dos meses antes. Chile

[13] Ver a Los Jaivas con David Fass en Viña del Mar en 1970 http://www.youtube.com/watch?v=-ZT5ZrWOBOU&feature=related [6/2012]
[14] Escuchar "Canción del gancho" en http://www.youtube.com/watch?v=6HSrwQ1HD30 [5/2012]

despertaba interés internacional al comienzo del gobierno socialista de Salvador Allende (1970-1973), y Country Joe venía a participar como productor musical y músico del documental chileno-norteamericano *Qué hacer*, sobre los cambios políticos que se avecinaban en el país. Los Jaivas grabaron una improvisación en percusión para la secuencia de un rapto político de la película. Con este trabajo, establecieron vínculos con Country Joe, quien al año siguiente fue el productor de su primer disco, *El volantín* (1971), como veremos más adelante. [15]

El uso de alucinógenos entre los jóvenes chilenos de los años sesenta coincidía con una revalorización del mundo comunitario y mágico del nativo americano. El *estado* de trance que lograba el Shaman en las culturas amerindias tocando, cantando, bailando y consumiendo sustancias alucinógenas, era buscado de la misma manera por estos jóvenes, acercándose a la idea de *experiencia* que promovía el arte de vanguardia. Si bien también consumían hongos y LSD, la marihuana resultaba más a mano y era más social, integrando mejor al grupo, mientras que los otros alucinógenos enfatizaban la experiencia individual.

Esta "droga de trabajo", como ha sido definida, "mantiene a los músicos despiertos, impulsa su confianza, crea euforia y da rienda suelta a la creatividad oculta". Su uso se ha justificado como una ayuda creativa y por su capacidad para eliminar las inhibiciones y mejorar la interpretación colectiva (BUCKLEY; SHEPHERD, 2003, p. 211). La marihuana "fue la droga de la relajación, la introspección, las declaraciones políticas y el espíritu comunitario", señala Shapiro, con una larga presencia en el mundo de la música popular (2006, p. 120).

> No teníamos barreras o fronteras para buscar caminos musicales –afirma Claudio Parra–. La marihuana fue usada como un catalizador y nos ayudó a abrir el espíritu y la sensibilidad. Sentíamos que la marihuana nos sintonizaba con lo que estábamos haciendo (en STOCK 2002, p. 64).

En 1970, la Policía de Investigaciones de Chile realizó un estudio del perfil de los consumidores chilenos de marihuana, llegando a la conclusión que gran parte de ellos la consumía de manera regular. Casi la mitad de los consumidores habían sido inducidos por marineros en Valparaíso o por hippies extranjeros en las llamadas "carpas hippies", continúa el informe policial, que agrupaban a jóvenes errantes

[15] *Ritmo*, 267, [13/10/1970], p. 79; y EHERMAN, 1970.

provenientes de Estados Unidos, Europa o América del Sur (FERNÁNDEZ, 2011, p. 163-164). La norma era el consumo grupal en el marco de celebraciones. La mayoría obtenía la yerba de amigos que se la regalaban o la iban a buscar a las grandes plantaciones industriales de las ciudades de San Felipe y de Los Andes, evidenciándose un papel secundario del tráfico, concluye Fernández (2011, p. 164).

En efecto, las plantaciones de cáñamo de uso industrial en las cercanías de Santiago y Valparaíso, permitían la llegada de marihuana con facilidad a centros nocturnos y lugares vinculados con la nueva contracultura. Estos eran la Casa de la Luna Azul, la galería comercial Drugstore, el Parque Forestal y el Cerro Santa Lucía. La Casa de la Luna Azul era un café y librería de segunda mano fundada por el poeta y artista visual chileno Ludwig Zeller (1927). Allí se hacía música, se ofrecían talleres literarios, recitales de poesía, se exhibían pinturas y collages, se daban conferencias y se realizaban *Happenings* (ver ORTEGA, 2009). Además, a mediados de 1968, psiquiatras de la Universidad de Chile experimentaban con artistas como el propio Zeller, haciéndolos pintar bajo la influencia del LSD y luego realizando exposiciones con sus obras (ver PLANET, 2007, p. 159).

Esto es lo que venían haciendo desde comienzos de los años sesenta los científicos Timothy Leary y Richard Alpert en la Universidad de Harvard, con poetas como Allen Ginsberg. Leary y Alpert experimentaban con la creación artística bajo la influencia de hongos y LSD, razón por la que serán despedidos de Harvard. A partir de esos experimentos, el LSD habría llegado a músicos de jazz como Dizzy Gillespie y John Coltrane, afirma Shapiro (SHAPIRO, 2006, p. 154).

Sin embargo, será en la Fundación Catalia, creada en 1964 por Timothy Leary en Millbrook, al norte del Estado de Nueva York y el Centro Psiquedélico Mundial de King´s Road en Gran Bretaña, donde el LSD llegue al mundo del rock y el arte en general. Mientras que la Fundación Catalia se convertía en el lugar de reunión de la bohemia neoyorkina, el Centro Psiquedélico Mundial atraerá al círculo de moda de Londres de mediados de los sesenta, que incluía a Donovan, Los Rolling Stones, Paul McCartney y Eric Clapton, entre otros, como señala Shapiro (2006, p. 156). En Santiago, Los Jaivas empezaron a consumir LSD por invitación de uno de

sus seguidores, quien los encontró casualmente en la calle y les puso una dosis en su boca. Empezaron a usarlo en ensayos, recitales y grabaciones.

Como Buckley y Shepherd señalan (2003, p. 211), los músicos que consumían LSD buscaban reproducir con su música y performance la perturbación sensorial y el sentido de conexión y conocimiento especial del universo que sentían con el LSD. Para ello, utilizaban "estructuras ensoñadoras en sus canciones, letras surrealistas y una iconografía visual desorientadora" (BUCKLEY; SHEPHERD, 2003, p. 211). Este tipo de influencias se pueden apreciar en canciones como "White Rabbit" y "Somebody to Love" de Jefferson Airplane, y en algunos de los trabajos de Pink Floyd. Sin embargo, quienes avanzaron más lejos en el desarrollo de una performance sicodélica fueron Grateful Dead, que ofrecían conciertos de hasta cinco horas de duración, en un permanente devenir de música, que Shapiro cataloga como "insoportable", a menos que uno se encuentre en un estado de conciencia similar al de ellos (2006, p. 166-167).

Algo parecido sucedía con Los Jaivas, quienes grabaron *El volantín* (1971), bajo la influencia del LSD. Country Joe, el productor del disco, ya tenía experiencia grabando música sicodélica en California. En 1967 había editado su álbum debut junto a The Fish para el sello Vanguard, *Electric Music for the Mind and Body*, considerado uno de los primeros álbumes sicodélicos grabados en San Francisco. [16] *El volantín* (1971) fue el primer disco de este tipo grabado en Chile, en pleno gobierno socialista de la Unidad Popular. Después de una corta introducción de piano en 3/4, la primera pista "Cacho", revela una evidente atmósfera sicodélica de *vanguardia primitiva*, donde la libre improvisación vocal es sostenida por una base rítmica de rasgos indígenas a la que se suman sonidos de trompetas precolombinas. [17]

En mayo de 1970, Los Jaivas habían dado un recital en el Teatro la Reforma del Conservatorio de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, también bajo la influencia de alucinógenos, que produjo un gran escándalo entre las autoridades del Conservatorio.

[16] Ver reseña de Bruce Eder en http://www.allmusic.com/album/electric-music-for-the-mind-and-body-mw0000193777 [7/2012]
[17] Escuchar "Cacho" en http://www.youtube.com/watch?v=487OZuzSNK4 [6/2012]

> Las hordas de fanáticos se extralimitaron empujadas por un ambiente de lujuria total … la música de Los Jaivas apenas podía penetrar la cortina de humo de marihuana que tenía convertida la sala en un sauna alucinógeno… La marihuana lo deformaba todo y los muchachos felices de alimentar la algarabía con uno de sus recitales más sólidos e inspirados. (STOCK, 2002, p. 77).

Como señala Fernández (2011, p. 171) a comienzos de los años setenta, se producía un fenómeno de hipervisibilización de la marihuana y su consumo en Chile. Impulsadas por el sensacionalismo de los medios de comunicación, cada vez más personas se sentían atraídas por la sustancia, buscando la experiencia, "requiriendo saber 'algo' sobre ella con el fin de hacerse parte de un fenómeno que aun en su ambigüedad podía reportar algún grado de integración o prestigio" (ibídem).

Continuando con los eventos hippies de "sexo, drogas y rock", en octubre de 1970 Los Jaivas participaron del Festival de Piedra Roja, llamado "el Woodstcok chileno", que convocó a miles de hippies locales en tres días de música al aire libre. Como señala Barr-Melej (2009, p. 305-306), muchos de los temas históricamente asociados con la contracultura y el hipismo chileno hicieron su entrada en el debate público a partir del Festival de Piedra Roja, como el uso del pelo largo, el consumo de marihuana y la liberación sexual.

Figura 4. *Los Jaivas grabando una escena de la película* Palomita Blanca *(Santiago, 1973), de Raúl Ruiz, que reproduce el Festival de Piedra Roja.*

A partir de esa "erupción psicodélica", como fue llamado el Festival de Piedra Roja por la prensa, la Cámara de Diputados solicitó investigar el consumo de

narcóticos entre los jóvenes chilenos, intensificar el control aduanero al ingreso de sustancias ilícitas al país, instaurar campañas contra las drogas en la enseñanza secundaria e incluso cortarle el pelo a los jóvenes detenidos por consumo. Varias de estas medidas fueron implementadas durante el gobierno de Salvador Allende, a pesar de las claras conexiones que podía tener la juventud de izquierda con la contracultura. Estos jóvenes también usaban pelo largo y barba, criticaban a la sociedad burguesa, se oponían a la guerra de Viet-Nam y hacía suya la consigna de la paz (ver BARR-MELEJ, 2009, p. 320-322).

"Parecen hippies, pero no lo son: hacen música polémica" titulaba el diario chileno de izquierda *El Clarín* (26/10/1971) un artículo sobre Los Jaivas, demostrando los intentos de la propia izquierda por cooptar políticamente la contracultura. Sin duda que Víctor Jara, militante comunista, fue quien más puentes tendió entre las juventudes de izquierda y la contracultura chilena. De hecho, Los Jaivas participaron en un festival organizado por Víctor Jara en Santiago, quien manifestaba su aprecio por la banda por lo que consideraba "un proceso musical creativo y auténticamente revolucionario", como señala Stock (2002, p. 74). [18]

A pesar de los intentos por integrarlos al proyecto revolucionario del nuevo gobierno de la Unidad Popular, los hippies chilenos siguieron cuestionando las pautas culturales y sociales de la generación en el poder, haciendo de la contracultura un factor político manifiesto y del primitivismo de vanguardia una forma no sólo de construir una nueva realidad sino que de experimentarla aquí y ahora.

Palabras finales

La evidente estetización del campo de la música popular en los años sesenta fue producto de una juventud empoderada que establecía lazos intra-generacionales, que involucraban a artistas de distintas disciplinas. Esta fue una revolución generacional que vinculó jóvenes con jóvenes, y entre ellos, músicos populares con diseñadores, poetas, actores, arquitectos, fotógrafos y pintores. A

[18] Más sobre los vínculos musicales de la izquierda y la contracultura en Chile en SALAS, 2003.

partir de ese contacto se produjeron los cambios en la escena de la música popular y juvenil de los años sesenta en general, naciendo una música popular auto-conciente y crítica, por consiguiente, cercana a los problemas del arte (ver FRITH; HORNE, 1987).

Las tendencias de vanguardia de la época enfatizaban la *experiencia* como el fin último del arte, y el derribo de la cuarta pared –usando un concepto teatral–, cuestionando la división entre performer y audiencia. Todo esto fue absorbido por la contracultura musical de los años sesenta en Chile, estableciendo una relación entre evento comunitario con ritual indígena y de *experiencia* con trance chamánico. Es así como el mundo indígena americano ingresaba a la contracultura de la época, dejando de ser un referente lejano a rescatar, reivindicar o representar. Este nuevo indigenismo, era practicado, vivido y construido desde la experiencia. Al mismo tiempo, era actualizado mediante su contacto con la vanguardia.

Músicos, artistas y hippies, vieron incrementados sus espacios de libertad bajo el gobierno socialista y democrático de Salvador Allende, participando del cuestionamiento de lo establecido sin sentirse llamados a proponer nada a cambio. Había que olvidar todo lo aprendido, como dice Mario Mutis, bajista de Los Jaivas, para poder encontrar algo nuevo. Olvidar escalas, modos de tocar, forma de sonar y manejar del sonido. [19] Luego de este necesario período de amnesia contra-cultural, Los Jaivas empezaron a recordar, a vincular pasado con presente. De este modo encontraron su propuesta musical más duradera.

Bibliografía

ABELLÁN, José Luis. *La idea de América:* origen y evolución. Madrid: Iberoamericana, 2009.

BARR-MELEJ, Patrick. Hipismo a la chilena: juventud y heterodoxia cultural en un contexto transnacional (1970-1973). In: PURCELL, Fernando (ed.); RIQUELME, Alfredo (ed.). *Ampliando miradas:* Chile y su historia en un tiempo global. Santiago: Ril Editores, 2009.

BUCKLEY, David; SHEPHERD, John. Drugs and Addiction. In: *CONTINUUM Encyclopedia of Popular Music of the World*. Volume I *Media, Industry and Society*. Shepherd, J. et al editores. Londres: Continuum, 2003.

[19] Mario Mutis en http://www.youtube.com/watch?v=-Wn2mEOrVR4 [6/2012]

CAMERON, Juan. A propósito de Eduardo Parra y un libro reciente. El espíritu de la pata de palo. *Liberación*, 13 mayo 2005. Disponible en: <http://www.liberacion.press.se/anteriores/anteriores2/050513/notas/cameron.htm>. Consultado el: 02 jun. 2012.

EHERMAN, J. Country Joe. Canciones y anarquía, *Ercilla* 36(1843), p. 72-73, 1970.

FERNÁNDEZ, Marcos. *Drogas en Chile (1900-1970):* mercado, consumo, representación. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2011.

FORTUÑO, Sérgio. El sentido manifiesto de la música. *La Panera:* periódico mensual de arte y cultura, n. 11, p. 20-22, nov. 2010.

FRITH, Simon; HORNE, Howard. *Art into Pop.* Londres: Methuen and Co., 1987.

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

GUTIÉRREZ, L. Historia de Los Jaivas. *Rock Clásico*, n. 20, p. 3-1933, 1993.

ORTEGA, Hernán. Ludwig Zeller en Chile. *Crítica.cl*, 9 nov. 2009. Disponible en: <http://critica.cl/biografias/ludwig-zeller-en-chile>. Consultado el 4 jun. 2012.

PINTO, Manuel. *Proyecto editorial:* carátulas del grupo musical Los Jaivas. Testimonio histórico, reflejo de identidad e imagen de marca. Memoria (para optar al título de Diseñador gráfico) - Escuela de Diseño, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, Santiago, 2007.

PLANET, Gonzalo. *Se oyen los pasos:* la historia de los primeros años del rock en Chile. 2. ed. Santiago: Capsula libros, 2007.

PONCE, David. *Prueba de sonido:* primeras historias del rock en Chile (1956-1984). Santiago: Ediciones B., 2008.

SALAS, Fabio. *La primavera terrestre:* cartografía del rock chileno y de la Nueva Canción Chilena. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2003.

SHAPIRO, Harry. *Historia del Rock y las Drogas.* Barcelona: Robin Book, 2006.

STOCK, Freddy. *Los caminos que se abren:* la vida mágica de Los Jaivas. Santiago: Editorial Grijalbo, 2002.

Centro Cultural da Juventude:
um olhar sobre a diversidade musical de São Paulo[1]

EDUARDO VICENTE[*]
ROSANA SOARES[**]

RESUMO: *Este trabalho se propõe a discutir a cultura musical da periferia da cidade de São Paulo (Brasil) através da análise das produções desenvolvidas no Centro Cultural da Juventude (CCJ), um importante espaço cultural público localizado na Zona Norte da cidade. A intenção do texto é concentrar-se na diversidade musical produzida no local ou oferecida em sua programação, entendendo que ela expressa, em grande medida, a riqueza étnica e cultural da metrópole. A escolha do CCJ como ponto de observação privilegiado dessa produção deve-se, em primeiro lugar, ao fato de que o centro é um importante espaço de debate e valorização da música independente do Brasil, organizando frequentemente shows e eventos com artistas e gêneros musicais geralmente distantes do mainstream. Também por essa razão, o Centro possui, desde 2006, um estúdio de gravação onde são produzidos gratuitamente CDs de artistas e bandas da região.*
PALAVRAS-CHAVE: *Música popular brasileira; música independente; música em São Paulo-Brasil.*

ABSTRACT: *This paper aims to discuss the musical culture from the suburb of São Paulo (Brazil) through the analysis of the production developed in the Youth Cultural Center (YCC), a major public cultural space located in the north of the city. Our intent is to focus on the musical diversity produced there or offered in their schedule, understanding that it expresses, in a certain way, the ethnic and cultural richness of Brazil. The Center is an important space to debate and produce the independent music in Brazil, often organizing events with artists and musical genres that are away from the Brazilian musical mainstream. The region where YCC is located has many favelas and poor neighborhoods, concentrating a significant afro-brazilian population and migrants from the poor northeast of*

[1] Uma versão preliminar deste artigo foi apresentada no Congresso Conversações Sul-Norte da Associação Internacional de Pesquisa em Mídia e Comunicação (Durban/África do Sul, University of KwaZulu Natal, julho de 2012). A participação no congresso teve apoio da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da USP e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

[*] **Eduardo Vicente.** Doutor em Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo e do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP. E-mail: edduvicente@gmail.com.

[**] **Rosana Soares.** Doutora em Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo e do Departamento de Jornalismo e Editoração da ECA-USP. E-mail: rosanasoares@gmail.com.

Brazil. Also for this reason, since 2006 the Center has a recording studio where local artists can record cds for free.
KEYWORDS: *Brazilian Popular Music; Independent Music; music in São Paulo-Brazil.*

Este trabalho se propõe a discutir a atuação do Centro Cultural da Juventude Ruth Cardoso (CCJ), um importante espaço cultural público localizado na zona norte da cidade de São Paulo (SP). A partir da apresentação do projeto e história do Centro Cultural, iremos nos concentrar na discussão sobre a música apresentada e produzida naquele espaço (como veremos, uma de suas áreas de atuação mais importantes), já que o CCJ conta com um laboratório multimídia que atende a músicos independentes da cidade. Iremos abordar especialmente quatro dos gêneros musicais de maior relevância dentro do CCJ: o samba, o reggae, o rock underground e o rap.

A escolha por esses gêneros tem duas justificativas principais. A primeira é a de sua relevância para a população jovem da periferia da cidade – especialmente afrodescendentes – que não se faz acompanhar de uma presença mais marcante na mídia tradicional. A segunda é de seu caráter evidentemente híbrido, que aponta para a necessidade de se pensar a questão dos diálogos sul-norte para além das claras limitações estabelecidas pelo conceito de *imperialismo cultural* – objetivo da terceira parte do artigo[2]. Enfatizamos, dessa forma, as crescentes narrativas e o potencial positivo da mídia do e no hemisfério sul. Além disso, apresentamos a mídia como possibilidade de empoderamento de marginalizados e estigmatizados, abordando temas como hegemonias regionais e contra hegemonias. Nesse sentido, buscamos refletir sobre os diálogos sul-norte retomando o conceito de globalização como um processo de fracionamento e composição do mundo: "A globalização não é um simples processo de homogeneização, mas de reordenamento das diferenças e desigualdades, sem suprimi-las: por isso, a multiculturalidade é um tema indissociável dos movimentos globalizadores" (GARCÍA CANCLINI, 1999, p. 11).

[2] Os autores gostariam de expressar sua gratidão a Karen Cunha, diretora de programação do CCJ, pelas informações fornecidas a respeito do Centro e de sua atuação.

São Paulo e o CCJ

São Paulo é a capital do Estado de mesmo nome localizado na região Sudeste do Brasil. Ela é a maior cidade do país e uma das dez maiores do mundo. Segundo dados de 2007 [3], a cidade possui uma população estimada em aproximadamente 11 milhões de habitantes, que se eleva a mais de 19 milhões se considerarmos sua região metropolitana (a "Grande São Paulo").

Esta população foi formada pelo afluxo de imigrantes, predominantemente europeus [4], por uma população afrodescendente formada a partir da vinda de trabalhadores escravos da África e por migrantes de regiões mais pobres do país, especialmente a região Nordeste. O CCJ foi inaugurado em março de 2006 e pertence à Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Segundo informações disponibilizadas em seu site, ele

> (...) é o maior centro público dedicado aos interesses da juventude paulistana. São 8 mil metros quadrados de arquitetura moderna e arejada, reunindo biblioteca, anfiteatro, teatro de arena, sala de projetos, Internet Livre em banda larga, laboratório de idiomas, laboratório de pesquisas, estúdio para gravações musicais, ilhas de edição de vídeo e de áudio, ateliê de artes plásticas, sala de oficinas e galeria para exposições, além de uma ampla área de convivência[5].

O CCJ localiza-se na Zona Norte de São Paulo, uma região carente e consideravelmente distante da área central da cidade. Quando de sua inauguração ele era, segundo Karen Cunha, diretora de programação do CCJ[6], o único espaço cultural da região. Por essa razão, ainda segundo Karen Cunha, uma das primeiras funções do CCJ, desde o início, foi a de oferecer um espaço de convívio e atividades culturais e de lazer que auxiliassem na redução dos níveis de violência da região.

[3] http://www.ibge.gov.br/home/download/estatistica.shtm.
[4] Entre os europeus, destacam-se especialmente os portugueses, italianos e espanhóis. Entre os imigrantes não europeus há significativas colônias de japoneses, coreanos e sírio-libaneses.
[5] http://ccjuve.prefeitura.sp.gov.br/ccj/. Acessado em 13/05/2012.
[6] Depoimento concedido aos autores em 17/04/2012. Estaremos nos referindo a esse depoimento em todas as ocasiões em que o nome de Karen Cunha for citado durante o artigo.

Mas o mais importante, nesse momento, é entender como o CCJ definiu qual seria sua estratégia para atender aos "interesses da juventude paulistana". De acordo com o depoimento de Karen Cunha, uma das estratégias do CCJ foi vincular sua ação, na área musical, à promoção de gêneros vinculados e um público jovem, mas que não recebiam maior atenção do mercado (tanto de gravadoras como de casas de shows). Nesses termos, o Centro se estabeleceu mais como um espaço para a produção musical independente associada a um público jovem do que a um público necessariamente local ou periférico.

Segundo informações divulgadas no site do Centro, o CCJ busca três objetivos em sua ação junto aos jovens – fomentar o acesso, a produção e a reflexão:

> Para atingir o primeiro objetivo, o acesso, o Centro conta com uma programação completa de arte e cultura, com oficinas e cursos, mostra de cinema, exposições de arte e muito mais. Já a produção é o apoio do CCJ para que você ou seu grupo tenham um espaço físico e estrutura para produção artística e cultural. Você pode exibir sua obra de arte, utilizar o estúdio para editar um filme ou para os ensaios do grupo de dança. Por último, a reflexão, é um espaço para o debate da importância e qualidade dos programas e projetos (públicos ou privados) para os jovens[7].

Em relação ao acesso, Karen Cunha considera que foi crucial para o Centro, no tocante à música, a estratégia de trazer artistas internacionais consagrados para a realização de shows. O primeiro desses nomes foi Ian MacKaye, uma figura lendária do punk/hardcore norte-americano, que se apresentou em abril de 2007. Outro show destacado por Karen Cunha foi o de Jah Shaka, artista jamaicano radicado no Reino Unido e ligado ao dub e ao reggae rastafári. Ela entende que a presença desses nomes no CCJ aumentou o respeito pelo espaço, tornou-o conhecido do público de outras regiões da cidade e despertou o interesse de artistas nacionais ligados a esses gêneros musicais para se apresentarem no local.

Em relação à produção, o CCJ criou, ainda em 2006, um Laboratório de Multimídias (Lab C), que "dispõe de quatro ambientes dedicados a produção, gravação e edição em audiovisual". Até o presente, segundo informações do CCJ,

> (...) aproximadamente 700 bandas já passaram pelo Lab C, o que gerou 4,2 mil fonogramas digitais além de quatro coletâneas lançadas pelo selo do estúdio, o CJ.

[7] http://juventude.sp.gov.br/portal.php/divirta-se/centroculturaldajuventude. Acessado em 12/05/2012.

> O destaque dessas coletâneas fica por conta do Escuta Jazz e Escuta Rap (duplo) que esgotaram rapidamente. (...) O Rap e o Rock'n'Roll foram os estilos musicais que mais foram gravados no CCJ[8].

Quanto à reflexão, o CCJ promove anualmente o evento "Outubro Independente": "(...) um festival voltado para a reflexão e promoção da produção cultural independente, local e mundial, que traz, durante todo o mês, shows, palestras, filmes, debates, oficinas, performances, workshops e exposições"[9].

A música no CCJ

Embora destacando a diversidade musical que tem ocupado o CCJ desde sua criação[10], gostaríamos de nos deter agora sobre os quatro gêneros que, no nosso entender, englobam boa parte da produção musical desenvolvida ou exibida no Centro, além de serem especialmente significativos para o cenário cultural da periferia de São Paulo: o samba, o reggae, o rock underground e o rap.

Samba: embora seja mais reconhecido dentro e fora do Brasil como um gênero musical ligado à cidade do Rio de Janeiro, o samba tem uma forte presença em São Paulo. A Zona Norte da cidade, local onde se localiza o CCJ, abriga por exemplo a "GRESM Camisa Verde e Branco", uma das mais tradicionais escolas de samba da cidade, e o "Sambódromo", local onde são realizados os desfiles das escolas da cidade durante o carnaval. É importante notar que depois de quase um século da primeira gravação de uma música ligada ao gênero[11], o termo "samba" atualmente designa uma imensa quantidade de subgêneros ligados às mais variadas vertentes. Por isso Karen Cunha subdivide a ação do Centro entre três vertentes do gênero:

- **Samba de raiz:** Artistas tradicionais do samba, especialmente aqueles ligados à história das Escolas de Samba do Rio, como Monarco, Ivone Lara e Velha Guarda da Portela, entre outros, sempre tiveram, segundo Karen Cunha, boa

[8] *Multimeios Seis Anos*, release não publicado fornecido pelo CCJ.
[9] http://ccjuve.prefeitura.sp.gov.br/programas-ccj/. Acessado em 12/05/2012.
[10] Além de grupos instrumentais, mais jazzísticos, o Centro recebe um número significativo de artistas independentes da MPB (um gênero musical tradicional do país). Exemplos de alguns de seus trabalhos no Centro podem ser acessados em http://ccjuve.prefeitura.sp.gov.br/category/musica/.
[11] "Pelo Telefone", interpretada por Baiano, em 1917, para a Casa Edison do Rio de Janeiro, é considerada a primeira gravação do gênero (TINHORÃO, 1981, p.37).

recepção por parte do público jovem do CCJ[12]. Pode-se dizer que estes artistas representam uma tradição do samba já bastante consagrada em termos artísticos e capaz de atrair a atenção e o respeito de um público amplo, que mantém o que podem ser considerados como valores de "pureza", "autenticidade", "resistência" às influências internacionais e modernizantes da indústria cultural.

- **Ritmos afrobrasileiros:** Um dado curioso observado por Karen Cunha é o da existência de vários projetos, dentro do CCJ, envolvendo ritmos afrobrasileiros anteriores ao samba e que acabaram excluídos do processo de industrialização da música popular urbana do país. Entre estes ritmos podem ser citados o Jongo, o Samba de Bumbo e o Batuque de Umbigada[13]. Karen Cunha atribui esses projetos a uma atividade de pesquisa mais propriamente acadêmica desenvolvida por monitores do CCJ dentro de uma perspectiva curatorial. Ressalta ainda o sucesso dessas produções junto a um público universitário e não necessariamente formado por afrodescendentes. Também aqui, talvez seja lícito considerar que essa é uma produção que se legitima por sua "autenticidade" nos mesmos termos propostos para o "samba de raiz".
- **Sambarock:** O sambarock (também conhecido como swing, sambalanço) pode ser definido como um estilo de dança que mistura elementos do rock e do samba e está ligado aos "bailes black" promovidos por equipes de som na periferia dos grandes centros urbanos brasileiros desde o final dos anos 1960. Esses bailes, que inicialmente contavam apenas com música gravada norte-americana (funk e soul, basicamente) foram, desde seu surgimento, um importante aspecto do processo de afirmação de uma identidade negra jovem

[12] Vídeos de algumas dessas apresentações podem ser acessados em: http://www.youtube.com/watch?v=4xvJFyXS6YU; http://www.youtube.com/watch?v=P1QpW8tKkDI; http://www.youtube.com/watch?v=AsIF2LEmwnQ.

[13] Podem ser citados entre os artistas ligados a essas tradições que se apresentaram no CCJ os trabalhos de Sambaqui, Treme Terra (http://www.youtube.com/watch?v=K-7qiOtgwIw), Ilu Obá de Mim (http://ccjuve.prefeitura.sp.gov.br/2007/05/14/escuta-batuques-ilu-oba-de-min/), Orquestra de Berimbaus do Morro do Querosene (http://ccjuve.prefeitura.sp.gov.br/2011/11/06/orquestra-de-berimbaus-do-morro-do-querosene/ e http://www.youtube.com/watch?v=Nkg9548vI20), entre outros.

no Brasil. Artistas brasileiros rapidamente incorporaram a guitarra elétrica e influências dessa música em sua produção, sendo por sua vez incorporados ao repertório dos bailes. Nomes como Jorge Ben (hoje conhecido como Jorge Ben Jor), um dos precursores dessa tendência, chegaram a alcançar grande sucesso comercial no país. No entanto, essa "black music brasileira", que teve seu auge comercial nos anos 1970, tem hoje uma presença bastante reduzida no rádio e na televisão do país.

No CCJ, ao contrário, são muitas as apresentações de artistas e grupos ligados ao sambarock. Karen Cunha observa que o público que acompanha tais apresentações, formado predominantemente por jovens afrodescendentes, tem grande preocupação com sua produção visual e com os passos de dança[14]. Muitas das apresentações mesclam artistas jovens como nomes mais tradicionais do segmento[15].

Reggae: O Brasil conta com uma forte produção local de reggae, impulsionada por centenas de artistas e bandas, alguns inclusive com um razoável sucesso comercial. Como já foi mencionado neste texto, a apresentação de Jah Shaka no CCJ fortaleceu o vínculo do espaço com esse segmento. Segundo Karen Cunha, o Centro valoriza especialmente apresentações de artistas de reggae da vertente "dub", mais instrumental, experimental e menos valorizado comercialmente do que o reggae tradicional. De qualquer modo, todas as vertentes do reggae acabam representadas na atividade do Centro, que já gravou trabalhos de artistas locais como Guerreiros de Sião e Adonai, além de ter recebido apresentações de artistas nacionais e

[14] Em relação ao cuidado visual dos jovens afrodescendentes, ligado evidentemente a questões de afirmação identitária, vale mencionar a chamada "Feira Preta" de São Paulo criada em 2002 que, segundo seus realizadores, constitui-se no "maior encontro de cultura negra da América Latina. Une cultura e comércio de produtos étnicos em uma grande celebração", conforme http://www.feirapreta.com.br/?page_id=1279.

[15] Trechos de algumas dessas apresentações podem ser apreciados em http://www.youtube.com/watch?v=ueR95vGyUFw, http://www.youtube.com/watch?v=dMue7bPrrz8 e http://www.youtube.com/watch?v=9fP2x8lKWY0.

internacionais como Ras Haitrm, Ambulantes, Bushman, Firebug, Cidade Verde Sounds, Buguinha Dub e Dub Mastor, entre outros[16].

Rock underground: A cena do rock underground de São Paulo surgiu no final da década de 1970 influenciada pelo surgimento do punk rock. Músicos e apreciadores da cena circulam desde essa época pela "Galeria do Rock", um edifício localizado no centro da cidade que reúne centenas de lojas de discos, roupas, tatuagens e acessórios[17]. Bandas do rock underground brasileiro, quase sempre cantando em português (língua falada no Brasil), tiveram significativa presença no mercado fonográfico nacional durantes períodos das décadas de 1980, com o surgimento do chamado BRock; 1990, com o surgimento de bandas de Recife ligadas ao movimento Mangue Beat; e 2000, com uma maior presença de bandas voltadas a um público adolescente e a predominância da temática romântica. O CCJ acaba acolhendo bandas de praticamente todas as vertentes do rock underground brasileiro. Como alguns dos muitos exemplos, podemos citar a banda Cólera, remanescente da cena punk paulistana dos anos 1970; grupos punk e hardcore atuais como Dead Fish, Garotos do Subúrbio, Colisão Social e Restos de Nada; bandas ligadas ao movimento Vegan Straight Edge e mesmo artistas mais comerciais, como Pitty.

Rap: O rap chega ao Brasil nos anos 1980 através das equipes de som que organizavam os "bailes black" já citados aqui. As primeiras gravações de raps nacionais, sempre cantados em português,

> (...) ocorreram no final dos anos 80, principalmente através de gravadoras independentes e das próprias equipes de som. Merecem destaque os discos *Ousadia do Rap*, primeira coletânea de artistas nacionais do segmento, produzida e lançada pela Kaskata's Records; *O Som das Ruas*, da Chic Show; *Situation Rap*, da Fat Records; *Consciência Black*, da Zimbabwe, e *Cultura de Rua*, da Gravadora Eldorado (VICENTE, 2002, p. 178).

[16] Vídeos de algumas dessas apresentações podem ser encontrados em http://www.youtube.com/playlist?list=PL395C12D7592649B9.

[17] A galeria (http://www.galeriadorock.com.br/blog/) também possui, em seu piso inferior, uma série de lojas (especialmente de roupas) e salões de beleza voltados para os apreciadores do rap.

No início dos anos 1990 surgiriam as primeiras "posses", nome que também foi adotado no Brasil para denominar as organizações criadas com o objetivo de difundir a cultura *Hip Hop*[18] e, ao mesmo tempo, organizar atividades políticas e comunitárias nas regiões em que atuavam (PIMENTEL, 1997, p. 29). É nessa versão politizada e crítica que o rap acabou obtendo maior repercussão no país durante os anos 1990. Em São Paulo, durante aquele momento, o grupo mais importante a surgir foi o Racionais MC's, que foi o grande destaque do Video Music Brasil (VMB) da MTV brasileira de 1998[19].

Em artigo originalmente escrito em 1999, Maria Rita Kehl afirmara sobre os Racionais: "A força dos grupos de rap não vem de sua capacidade de excluir, de colocar-se acima da massa e produzir fascínio, inveja. Vem de seu poder de inclusão, da insistência na igualdade entre artistas e público, todos negros, todos de origem pobre, todos vítimas da mesma discriminação e da mesma escassez de oportunidades" (KEHL, 2008, p. 69). Por meio da análise das músicas, a autora aponta a postura extrema adotada pelo líder do grupo, Mano Brown, ao não dialogar com a mídia e manter-se, supostamente, avesso à indústria musical: o artista não se volta para a classe média branca que critica duramente, mas para os garotos pobres da mesma periferia onde nasceu e ainda vive. Desse modo, por meio da cena musical temos o estabelecimento de marcas identitárias que afirmam, de forma propositiva, um modo de estar e fazer singulares (cf. SOARES, 2011).

Por alguns anos, o rap ainda manteve alguma repercussão junto à mídia, principalmente através de trabalhos lançados por gravadoras independentes, porém, ao longo da década de 2000 o interesse comercial pelo gênero foi declinando. No entanto, sua presença foi sempre fundamental dentro das atividades do CCJ, tanto através da apresentação de inúmeros artistas nacionais e internacionais como da gravação de trabalhos de artistas e grupos como Associação Livre, Edi Rock, Literatura Suburbana, Mano Réu, Odisseia das Flores (um grupo feminino), Dj

[18] Também no Brasil o rap se desenvolveu dentro da cultura *Hip Hop* e se liga até hoje à *street dance* e *graffiti art*.
[19] O grupo obteve os prêmios de melhor clipe de rap e Clipe do Ano pela votação popular por "Diário de um Detento", além de realizar um aclamado show durante o evento, cf. http://vmb.mtv.uol.com.br/vmbpedia/1998 (acessado em 12/05/2012).

Magrão, Dj Yellow P, Mc Trexx, Mc RNT e Rimologia, além das coletâneas Festival Reviva RAP I, II e III[20].

Nos últimos anos, pode-se observar uma revalorização do rap no cenário de São Paulo e do Brasil como um todo. Nomes como Criolo e Emicida têm alcançado desde 2011 grande repercussão e realizado shows por todo o país. Por um lado, isso parece denotar uma mudança nas formas de apropriação da música e da cultura de periferia por parte dos meios de comunicação. Como exemplo disso, podemos citar o programa televisivo *Manos e Minas*, da TV Cultura de São Paulo[21], cuja existência foi considerada por Criolo, em 2009, como algo inimaginável cinco anos antes[22], além é claro, da própria atuação do CCJ e de outros espaços culturais públicos e privados da cidade. Nesses espaços, pode ser percebido também um movimento de maior valorização artística do rap, especialmente de sua poesia, que passou a ser celebrada em diversos saraus e eventos realizados na cidade.

Por outro lado, esse movimento também parece se realizar a partir de uma mudança de postura dos artistas, que parecem dispostos a alcançar um público mais amplo (mas sem que isso signifique, ao menos nos casos dos nomes citados, um afastamento das questões da periferia de São Paulo).

A trajetória de Criolo nos parece emblemática desse processo. Criolo fundou, em 2006, a Rinha dos MC's, um evento atualmente apoiado pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo que oferece um espaço de apresentação para rappers *free style*, reunindo tanto artistas mais experientes como iniciantes. Também em 2006, Criolo lançou seu primeiro CD, *Ainda há tempo*. Já nesse primeiro trabalho ele realiza uma mistura entre o rap e gêneros nacionais como o samba e a MPB, o que se tornou uma marca de seu trabalho. Seu álbum mais recente, *Nó na orelha*[23], de 2011, alcançou grande reconhecimento, inclusive por parte de artistas tradicionais da MPB tais como Chico Buarque e Caetano Veloso. Com este último, ele se apresentou

[20] *Multimeios Seis Anos*, op. cit.
[21] http://tvcultura.cmais.com.br/manoseminas. A TV Cultura é uma emissora educativa de São Paulo.
[22] http://www.maissoma.com/2009/12/15/perfil-criolo-doido-filosofo-do-submundo. Acessado em 10/05/2012.
[23] Ambos os discos, bem como trabalhos de Emicida e outros rappers brasileiros, estão disponíveis para download autorizado e gratuito no site http://www.rapnacionaldownload.com/#.

na cerimônia de entrega do VMB de 2011[24], onde obteve os prêmios por melhor disco (*Nó na orelha*), melhor música ("Não Existe Amor em SP"[25]) e revelação do ano. Já Emicida levou os prêmios de clipe do ano ("Então toma") e artista do ano.

Em suas melodias, Criolo assume uma perspectiva de inserção e ocupação dos espaços públicos urbanos – materializada nas rinhas realizadas nas regiões mais centrais da cidade de São Paulo – sem perder, entretanto, sua origem periférica. Dos detentos isolados em presídios aos habitantes circulando pela metrópole, notamos não apenas um deslocamento geográfico, mas também simbólico – transposições culturais que apontaremos a seguir na produção musical acima identificada e nas relações entre globalismos e localismos sul-norte que podem ser estabelecidas a partir delas.

Diálogos norte-sul e identidade cultural: entre globalismos e localismos

Em sua obra *Mundialização e cultura* (1994), Renato Ortiz parte da premissa de que, desde o final do século XX, intensos processos de globalização incidiram sobre as sociedades transcendendo grupos, etnias, classes e nações, caracterizando o que, à época, denominou como "sociedade civil mundial" (ORTIZ, 1994, p 7). Antes de nos voltarmos para as transformações que, passadas quase duas décadas, impactaram as produções culturais e aquilo que costumava ser pensado, de modo dicotômico, como uma oposição entre norte ou sul, hegemonia ou subalternidade, globalismo ou localismo, gostaríamos de tratar, ainda que brevemente, do conceito de sociedade para estendê-lo a outros pensadores e às relações sociais contemporâneas.

É nessa perspectiva que gostaríamos de discutir a cultura musical da periferia da cidade de São Paulo por meio da análise das produções desenvolvidas

[24] http://www.youtube.com/watch?v=rqKEcbQmf2g.

[25] "Não existe amor em SP/ Um labirinto místico onde os grafites gritam / Não dá pra descrever numa linda frase... / Os bares estão cheios de almas tão vazias / A ganância vibra, a vaidade excita / Devolva minha vida e morra afogada em seu próprio mar de fel / Aqui ninguém vai pro céu".

no CCJ, procurando inserir a temática num eixo mais amplo de reflexões teóricas. Esperamos, nesse momento, contribuir para o aprofundamento do debate no campo da cultura, superando antagonismos entre produtos populares, eruditos ou massivos, e inserindo-o nos complexos processos de mundialização que caracterizam a primeira década do século XXI.

A perspectiva trazida pela concepção de uma "sociedade global" – ou "sociedade em rede", na expressão de Castells (1999) ao se referir às determinantes tecnológicas e seus impactos nas relações humanas –, guarda peculiaridades em relação a outras épocas históricas. Como afirma Ianni, "no horizonte da sociedade global, são outras e novas as condições sociais, econômicas, políticas e culturais nas quais se constitui e desenvolve o indivíduo" (IANNI, 1992, p. 11). Consequentemente, "os dilemas da cidadania, do cidadão do mundo, não se limitam aos aspectos políticos, ou jurídico-políticos; envolvem também os sociais, econômicos e culturais. À medida que caminha, o processo democrático necessariamente compreende todos os níveis da vida social" (IANNI, 1992, p. 11). Através desse movimento, a sociedade se vitaliza e se fortalece.

Ao contrário de visões totalizantes, vimos surgir, nos últimos anos, um acirramento dos embates entre os modos de visibilidade e/ou invisibilidade inscritos na cultura contemporânea, em que binarismos simplistas não são suficientes para refletir sobre os processos de legitimação cultural e as cada vez mais constantes transposições presentes no campo das trocas simbólicas. Os mecanismos de reprodução social e sua eficácia, organizando o mundo histórico por meio de discursos que buscam atestar a ordem estabelecida (cf. BOURDIEU, 2009), são desafiados pelos diversos atores sociais por meio de diferentes usos e apropriações. Como afirma De Certeau (1996), a relação entre estratégias e táticas imprime novas relações de força entre os diversos sujeitos, possibilitando deslocamentos e o contorno de outros cenários culturais na busca por afirmações identitárias alternativas:

> Chamo de estratégia o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula um *lugar* suscetível de ser circunscrito como *algo próprio* e ser a

> base de onde se podem gerir as relações com *uma exterioridade* de alvos ou ameaças (os clientes ou os concorrentes, os inimigos, o campo em torno da cidade, os objetivos e objetos de pesquisa etc.) (DE CERTEAU, 1996, p. 99).

Ao recortar o lugar de um "poder" e um "querer" *próprios*, as estratégias circunscrevem o campo dos possíveis e os eixos a partir dos quais ordenar o campo simbólico, operando no nível das formações discursivas (cf. FOUCAULT, 1996). As táticas, por sua vez, são determinadas pela ausência de um *próprio*. Ao contrário, trata-se de uma ação calculada em que "nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha" (DE CERTEAU, 1999, p. 100). Para De Certeau, por essa razão, a tática "não tem meios para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento 'dentro do campo de visão do inimigo', como dizia von Büllow, e no espaço por ele controlado" (DE CERTEAU, 1999, p. 100).

Movimento empreendido a partir de um não lugar e na temporalidade do instante, a tática é "astúcia" na medida em que não se atribui um projeto uno, tampouco totaliza o adversário em um campo objetivável: "Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as 'ocasiões' e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não se conserva. (...) Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera" (DE CERTEAU, 1999, p. 100). Definida como a "arte do fraco", na disputa entre estratégias e táticas vemos surgir oscilações entre produções hegemônicas ou periféricas, pois todo sistema carrega em si suas próprias contradições: aquilo que o define e aquilo que o fratura; a norma e o desvio; a sutura e a brecha.

A perspectiva que se coloca é fundamental para olharmos ações como aquelas propostas pelo CCJ, em que as tensões entre gêneros e artistas já consagrados ou experimentais, modos de certificação pelas mídias, expectativas antagônicas de agentes culturais, artistas e públicos confrontam uma visão estereotipada da periferia e seus modos de representação, além de problematizar, do ponto de vista musical, as demarcações entre estilos nacionais ou estrangeiros. Tradição e modernidade se misturam em processos que problematizam as relações de poder estabelecidas, bem

como os "discursos correntes" (cf. CHARAUDEAU, 2006), contemplando, em maior ou menor grau, possibilidades de experimentação em termos culturais, tanto no que diz respeito à produção quanto à recepção. Ao fazê-lo, promovem-se diálogos recíprocos em que reapropriações e ressignificações podem ser tomadas como espaços de resistência e subversão, para além da submissão ou incorporação da periferia pelo centro (seja em termos geográficos ou simbólicos), tanto em termos globais como regionais ou locais, como vemos na experiência do CCJ.

Trata-se, sobretudo, de um resgate do cotidiano em suas formas de diferenciação, a afirmação da identidade do local dentro de um mundo globalizado, identidade que não é sinônimo de homogeneização, mas que permite espaços de pluralidade. Como afirma Maffesoli, a heterogeneidade de práticas propicia também a polifonia de discursos:

> É importante notar que essa sociedade complexa repousa sobre um conjunto de valores que não tinham direito de cidade na vida social; quando muito estavam acantonados na ordem do privado. Além disso, não se lhes conferia nenhuma dignidade acadêmica. Esse era o caso daquilo que se relaciona com o comunitarismo, com o cotidiano, o localismo, o presente, o passional, e, evidentemente, certamente com o imaginário, sob suas diversas modulações. São essas banalidades que é útil analisar no momento em que, tendo falido as grandes causas ideológicas, é urgente voltar aos problemas essenciais da vida sem qualidade (MAFFESOLI, 1995, p. 14).

Dentro dessa perspectiva, a produção cultural presente na periferia da cidade de São Paulo não pode ser vista, como em suas origens, apenas como espaço de militância política ou de contestação e negação, mas como formuladora de propostas e portadora de uma determinada concepção de mundo que dialoga com gêneros e estilos globais. Não estaria apenas "a serviço de", mas teria voz própria sem deixar de ser balizada por padrões coletivos. Em uma sociedade plural e complexa, vários saberes constituem-se mutuamente, integrando-se e desintegrando-se continuamente. Nesse quadro, as intervenções culturais também podem ser caracterizadas como geradoras de conhecimento por meio de políticas abrangentes, visando promover ações pontuais e interagir com espaços de produção já estabelecidos. Retomando as proposições de Ortiz (1994), podemos identificar, desde o final do século XX, processos de "globalização da economia" e de "mundialização da cultura", constituindo o estádio supremo de internacionalização e amplificação,

em um "sistema-mundo", de todos os lugares e os indivíduos, embora em graus diversos.

Como afirmado por Milton Santos (1993), "nesse sentido, a Terra torna-se um só e único 'mundo' e assiste-se a uma refundição da 'totalidade-terra'" (SANTOS, 1993, p. 49), representando uma nova fase da história humana, trazendo possibilidades concretas de reorganização social que vêm desequilibrar aquelas já existentes, forçando a um repensar da própria sociedade como um todo. Algumas características poderiam ser apontadas ao tratarmos das possibilidades de "diálogos sul-norte" em diversos âmbitos. Dentre elas, destacamos aquelas propostas por Santos ao se referir aos modos de inscrição no espaço-tempo contemporâneo: a) transformação dos territórios nacionais em espaços da economia internacional; b) exacerbação das especializações produtivas no nível do espaço; c) tensão crescente entre localidade e globalidade à proporção que avança o processo de globalização (SANTOS, 1993, p. 50). Colocam-se, assim, processos de desterritorializações e reterritorializações que reformulam as noções de espaço não mais como *espaços físicos*, mas como *espaços imaginários*.

Nas palavras de Ortiz, "o movimento de desterritorialização não se consubstancia apenas na realização de produtos compostos, ele está na base da formação de uma cultura internacional-popular cujo fulcro é o mercado consumidor. Projetando-se para além das fronteiras nacionais, esse tipo de cultura caracteriza uma sociedade global de consumo, modo dominante da modernidade-mundo" (ORTIZ, 1994, p. 111). Criam-se, assim, símbolos e signos mundializados que vão formando *comunidades imaginárias* onde os indivíduos passam a se identificar e reconhecer, independente de sua procedência ou localização. Segundo Ortiz, tais comunidades articulam uma "memória internacional popular", que funcionaria como um sistema de comunicação: "Por meio de referências culturais comuns, ela estabelece a convivência entre as pessoas" (ORTIZ, 1994, p. 129), atravessando fronteiras espaciais, temporais e culturais. De acordo com Hall, "quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos,

lugares, histórias e tradições específicos e parecem 'flutuar livremente'" (HALL, 2001, p. 75).

De modo semelhante, podemos pensar esses "lugares de memória" a partir da definição de "não lugares" proposta por Augé: "Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar" (AUGÉ, 1994, p. 73). A hipótese por ele defendida é a de que a supermodernidade seria formadora de *não lugares* que, ainda assim, possibilitariam modos sensórios de construção de subjetividades. Lyotard relaciona tais processos à criação de "comunidades de sentimentos", articulando o campo do simbólico e a constituição de imaginários sociais:

> De fato, não podemos dizer que um sentimento possa receber o assentimento de todos sem mediação, i-mediatamente, sem pressupor algum tipo de comunidade de sentimento que faça com que cada um dos outros indivíduos, colocado diante da mesma situação, da mesma obra, possa ao menos dispor de um mesmo julgamento sem elaborá-lo conceitualmente (LYOTARD, 1993, p. 259).

Assim, principalmente em relação ao juízo estético, existiria uma comunidade sentimental anterior a qualquer comunicação e a qualquer pragmática, alargando as trocas possíveis entre lugares e não lugares, ou entre espaços consolidados e em constituição. É nesse sentido que o cotidiano assume papel crucial ao se colocar como o espaço possível para a realização de identidades plurais e como lugar de resistência:

> O espaço ganhou uma nova dimensão: a espessura, a profundidade do acontecer, graças ao número e diversidade enormes dos objetos, isto é, fixos, de que, hoje, é formado e ao número exponencial de ações, isto é, fluxos, que o atravessam. Essa é uma nova dimensão do espaço, uma verdadeira quinta dimensão. O tempo do cotidiano compartilhado é um plural, o tempo dentro do tempo (SANTOS, 1993, p. 21).

É a partir, portanto, da complexidade da sociedade atual, da necessidade de expressão de seus grupos e da recusa ao autoritarismo que se insere a noção de pluralidade presente em ações locais, como aquelas empreendidas pelo CCJ, atualizando a noção de "cidadãos mundiais" para além dos deslocamentos geográficos ou da perspectiva homogeneizante da dominação global. Na concepção de Ortiz:

> Somos todos cidadãos do mundo, mas não no antigo sentido, de cosmopolita, de viagem. Cidadãos mundiais, mesmo quando não nos deslocamos, o que significa dizer que o mundo chegou até nós, penetrou nosso cotidiano. Curioso. Uma reflexão sobre a globalização, pela sua amplitude, sugere à primeira vista que ela se afaste das particularidades. Pois se o global envolve "tudo", as especificidades se encontrariam perdidas na sua totalidade. Ocorre justamente o contrário. A mundialização da cultura se revela através do cotidiano (ORTIZ, 1994, p. 8).

Nas palavras de Hall (1996), os "novos tempos" agrupam sob uma metáfora única um diferente número de aspectos da mudança social, aspectos esses não exatamente conectados, e que ocorrem simultaneamente em nível local e global. Não pode haver "novos tempos" sem novos sujeitos que também estejam em transformação. Hall não nega as transformações em curso, mas sim a forma definitiva de nomeá-las sob um signo fechado como se estivessem nascendo a partir de uma ruptura radical em relação à era moderna; não compartilha, portanto, da crença pós-moderna de que não haja mais espaço para o significado, a representação, a significação e a ideologia, afirmando que, onde houver linguagem, essas relações estarão presentes.

Sob que circunstâncias, então, pode ser estabelecida uma *conexão* entre os diversos aspectos presentes na contemporaneidade? Hall (1996) aponta que podemos ter como exemplo dessa definição a questão do discurso. A chamada "unidade" do discurso é de fato a articulação de diferentes partes, elementos distintos que podem ser rearticulados de formas variadas porque não possuem, obrigatoriamente, um sentido de pertença uns aos outros. Uma teoria da articulação é tanto um caminho para entender como elementos ideológicos surgem, em certas condições, para se agrupar em um discurso, quanto um caminho para perguntar como eles se tornam ou não articulados, em conjunturas específicas, para certos sujeitos.

No contexto das mudanças atuais, as experiências modernas/pós-modernas subvertem, enfraquecem ou fragmentam as paisagens culturais que no passado forneciam "localizações sociais", como demarcações de etnicidade, classe, religião, nacionalidade, sexualidade, gênero (cf. HALL, 2001). Com isso, há a perda do "sentido de si", por meio de um deslocamento do sujeito – tanto de seu lugar social como de si mesmo. Por outro lado, considerando como mais um descentramento o "retorno do sujeito", Hall afirma que "o sujeito individual tem se

tornado mais importante, assim como os sujeitos sociais coletivos – como a classe, a nação ou o grupo étnico – tornaram-se mais segmentados e pluralizados" (HALL, 2001, p. 87). Vamos então nos deparar com um falso dilema: com a globalização, pode-se pensar que a identidade vai acabar de um modo ou de outro, "retornando às suas raízes ou desaparecendo através da assimilação e da homogeneização" (HALL, 2001, p. 88).

Mas há outra possibilidade, especialmente se pensarmos nas experiências aqui retratadas – a "tradução":

> Este conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal. (...) As pessoas pertencentes a essas *culturas híbridas* têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural "perdida" ou de absolutismo étnico. Elas estão irrevogavelmente *traduzidas* (HALL, 2001, p. 88).

Processos tradutórios colocam-se, portanto, no deslocamento de fronteiras e na interseção de modos e estilos de vida. Nesse sentido, de acordo com Said (1995), afirmamos que a autenticidade, quando se trata de culturas, não está pronta, disponível; ela é sempre construída e interpretada a partir de contextos específicos e realidades concretas. O autor apresenta duas definições de cultura: a primeira está relacionada às práticas autônomas dos campos social, econômico e político, que existem em formas estéticas e têm a fruição como objetivo. Na segunda, a cultura é considerada um repertório daquilo que há de melhor na sociedade, nos campos do saber e do conhecimento. Esta definição é associada, pelo autor, à ideia de "identidade combativa" (cf. SAID, 1995), embora na maior parte do tempo as mídias trabalhem com o senso comum e consensos; entretanto, em determinados instantes, podem propor uma visão polissêmica da realidade, traduzida por uma multiplicidade de abordagem e de sujeitos.

Considerações finais

Localismos e globalismos se revelam, como vimos, enquanto conceitos imbricados um no outro, apontando para trânsitos entre as bordas dos circuitos

estabelecidos (em termos de produção) e do público supostamente periférico que pode ter acesso a esses diferentes produtos culturais (em termos de recepção). Não se trata, portanto, de pressupor o que é necessário ou adequado para determinado público, visando conduzi-lo de modo fechado, mas de promover ações culturais operando entre repetição e inovação, regionalismos e cosmopolitismos. O circuito de reconhecimento e consolidação inclui também o agenciamento promovido pelas mídias, ocupando seus territórios e com elas interagindo não como sinal de adesão ou resignação, mas como certo modo de inserção na indústria de maneira crítica, mantendo posicionalidades alternativas: "Eu penso que a identidade cultural não é fixa, é sempre híbrida. Mas exatamente porque ela deriva de formações históricas muito particulares, de histórias e repertórios de enunciação cultural muito específicos, é que pode constituir uma 'posicionalidade' – um posicionamento –, que nós chamamos, provisoriamente, de identidade" (HALL, 1996, p. 484).

Vivemos, atualmente, um momento histórico que possibilita tais mutações, como vemos em relação à presença do rap nas mídias. Também as identidades sociais se expandem e se retraem, se intercambiam e recombinam, constituindo-se, nessa visada, enquanto práticas sociais: "A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é preenchida a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros" (HALL, 2001, p. 39). Nesse sentido, o processo de subjetivação não está relacionado à vida privada de um único indivíduo, mas ao modo como um grupo social se relaciona com as formas "estabelecidas" e as formas "estigmatizadas" de poder presentes em uma sociedade: "A estigmatização, como um aspecto da relação entre estabelecidos e *outsiders*, associa-se, muitas vezes, a um tipo específico de fantasia coletiva criada pelo grupo estabelecido. Ela reflete e, ao mesmo tempo, justifica a aversão – o preconceito – que seus membros sentem perante os que compõem o grupo *outsider*" (ELIAS, 2000, p. 35). Entretanto, a questão da alteridade – e de políticas da representação do "outro" – pode ser pensada na perspectiva da intertextualidade, buscando "apontar o multiculturalismo reprimido, mesmo nos textos dominantes" (SHOHAT e STAM, 2006, p. 314).

Ainda que definidos a partir de representações dominantes, os grupos estigmatizados exercem influência cultural explicitada por meio de contradições e sincretismos que circulam nas mídias, como nas imagens trazidas pelo cinema. Shohat e Stam afirmam ser possível empreender análises de filmes nos quais as figuras de negros encontram-se silenciadas e, ainda assim, delinear sua presença, pois acreditam que "reconstruindo as vozes culturais abafadas ou reduzidas a um sussurro, começa-se a ouvir outras vozes" (SHOHAT e STAM, 2006: 316). Em diálogo com Hall, Silva (2000) contribui para essa perspectiva afirmando que o *mesmo* e o *outro* se articulam de forma indissociável e mutável, trazendo à cena midiática figuras de alteridade que confirmam e confrontam as hierarquias sociais estabelecidas:

> Primeiramente, a identidade não é uma essência; não é um dado ou um fato – seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um processo performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estreitas conexões com relações de poder (SILVA, 2000, p. 97).

As questões de identidade referem-se, ao mesmo tempo, àquilo que está fora e àquilo que está dentro de uma determinada demarcação do social. Nas palavras de Hall, "uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida" (HALL, 2001, p. 21). O conceito de "performatividade" desloca, assim, a ênfase na identidade da descrição como aquilo que é para a ideia de *tornar-se*, para uma concepção da identidade como movimento e transformação: "Se o movimento entre fronteiras coloca em evidência a instabilidade da identidade, é nas próprias linhas de fronteira, nos limiares, nos interstícios, que sua precariedade se torna mais visível. Aqui, mais do que a partida ou a chegada, é cruzar a fronteira, é estar ou permanecer na fronteira, que é o acontecimento crítico" (SILVA, 2000, p. 89). A cultura configura-se, assim, em seu sentido *agregador* de relações sociais e subjetividades. Novas práticas sociais apontam para outros modos do ser e estar no

mundo, numa dinâmica entre exclusões e inclusões que moldam a identidade dos sujeitos e os trânsitos entre culturas.

Referências

AUGÉ, Marc. *Não-lugares:* introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

BOBBIO, Norberto. Gramsci e a concepção da sociedade civil. In: _____. *O conceito de sociedade civil*. 2. ed. São Paulo: Graal, s/d.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999. (A era da informação: economia, sociedade e cultura; v.1)

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Vol. 1. 2ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

ELIAS, Norbert & SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores e cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização*. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

HALL, Stuart. *Stuart Hall:* critical dialogues in cultural studies. Londres: Routledge, 1996.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

IANNI, Octavio. O cidadão-mundo. In: _____. *A sociedade global*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1992.

KEHL, Maria Rita. A fratria órfã. O esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo. In: _____. *A fratria órfã:* conversas sobre a juventude. São Paulo: Olho d'água, 2008.

LYOTARD, Jean-François. Algo assim como: comunicação... sem comunicação. In: PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

MARTÍN BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo.* Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1994.

PIMENTEL, Spency. *O Livro Vermelho do Hip Hop.* Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em jornalismo) – ECA, USP, São Paulo, 1997.

SANTOS, Milton et al. (orgs.). *Fim de século e globalização.* São Paulo: Hucitec, 1993.

SANTOS, Milton. *Técnica – espaço – tempo:* globalização e meio técnico-científico informacional. São Paulo: Hucitec, 1994.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. Etnicidades-em-relação. In: *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: *Identidade e diferença:* a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

SOARES, Rosana de Lima. Imaginários e representações: o negro na publicidade televisiva brasileira. In: BATISTA, Leandro Leonardo; LEITE, Francisco (orgs.). *O negro nos espaços publicitários brasileiros:* perspectivas contemporâneas em diálogo. São Paulo: ECA-USP/Cone, 2011, p. 149-162.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular:* do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Ática, 1981.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil:* a trajetória da indústria entre as décadas de 80 e 90. Tese (Doutorado) – ECA, USP, São Paulo, 2002.

_____. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira, 1965–1999. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 99-117, jan.-jun. 2008.

Música na internet:
descentralização e controle

MICHEL NICOLAU NETTO[*]

RESUMO: *As mudanças recentes na indústria da música gravada devem ser percebidas como a retirada da indústria fonográfica do centro de uma mais ampla gama de negócios que envolvem a exploração econômica da música. Essa descentralização levou muitos a entenderem como o fim do controle, a liberdade total ao consumo música, pois não haveria mais a gravadora e a loja física a filtrarem a oferta e o acesso. Nesse cenário, supôs-se que seria, então, o "povo" o novo detentor do poder, sendo que termos como "empoderamento do povo" passam, então, a ser comum no mercado de música que circula pela internet. Contudo, quando olhamos o acesso a sites na rede e mesmo o consumo de produtos musicais, notamos que a abertura proclamada se reflete em um intenso afunilamento daquilo que é acessado. Ora, se as gravadoras perderam sua condição de filtrar aquilo que se ouve, como então se dá esse afunilamento? Tomando por base a ideia de micro-poderes de Foucault, pretendemos demonstrar que o poder praticado pelo usuário, no momento de sua navegação, leva justamente a esse cenário. Com isso, podemos notar que, em verdade, descentralização não significa ausência de controle.*
PALAVRAS-CHAVE: *internet; música; mercado da música.*

ABSTRACT: *Recent changes in the record music industry should be perceived as the retreat of the phonographic industry from the center of a varied range of businesses that involves the economic exploitation of music. Such a descentralization led many to understand it as the end of control, as the total freedom on the access to music, under the argument that there would no longer be the label and physical store to filter the offer and the access. In such a scenario, it has been supposed that "people" became the new power holder and terms like "people empowerment" comes to be usual on the music market that circulates on the net. However, as we look at access on websites and even at the consuming of musical products, we notice that such an openness does not reflect the intense funneling of what is accessed. If the phonographic industry lost its condition on filtering what is heard, how does such a funneling comes to be? Taking as a base the idea of micro-powers by Michel Foucault, we intend to show that the power practiced by the internet user, at the moment of surfing, leads to this scenario. That's how we may notice that, actually, descentralization does not mean lack of control.*
KEYWORDS: *internet; music; music market*

[*] Michel Nicolau Netto é doutor e mestre em Sociologia pela Unicamp. Recebeu bolsa de estudos (DAAD/CNPq) para realizar doutorado-sanduíche na Humboldt Universität em Berlim, Alemanha. Publicou o livro *Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização* (2009). E-mail: michelnicolau@gmail.com.

Este artigo se dedica a entender como na internet há uma descentralização das relações da indústria da música gravada, que retira das gravadoras a condição anterior de determinar as características daquela indústria. Isso, contudo, não deve ser percebido como a realização de um espaço desprovido de controle, o que se pode ser notado pelo fato de que o acesso à música ainda assim é afunilado a poucos produtos e artistas. Nossa investigação segue, justamente, a linha desse raciocínio, sendo que iniciamos com a discussão sobre a perda da centralidade da indústria fonográfica no campo da música gravada. Em seguida, vamos mostrar que isso é assumido como a transferência do poder decisório do consumo ao público, algo confundido com liberdade e democracia. No último item, propomos entender que há poderes sendo exercidos na rede, o que explica o afunilamento do acesso. Nossa conclusão é que, portanto, não podemos opor – na internet, mas também em geral nas relações sociais, descentralização à ausência de controle.

Descentralização da indústria da música gravada

Nos setenta anos que antecederam a virada para o século XXI, a indústria da música se caracterizou como uma esfera na qual a indústria fonográfica ocupava seu centro. Até a década de 1930 a indústria da música fora dominada pelo tipo de negócio das empresas de bens eletrônicos, que se voltavam para a venda de um hardware, ou seja, de um "equipamento (...) permanente do entretenimento no lar" (FRITH, 1988, p. 15), capaz de reproduzir som. Naquele momento, a venda de um software – aquilo que "o equipamento toca, particularmente discos e fitas" (Idem, ibidem) – era negócio subsidiário e, na verdade, ocorria, pois "para vender o hardware essas companhias também tinham que prover o software, ou seja, a música gravada" (MALM, 1992, p. 211).

A partir da década de 1930, essa relação se inverte. Ao se levantar da Crise, por razões que fogem a este artigo, a indústria da música tem no software o objeto central de seus negócios. Correspondentemente, são as empresas que o detém,

ou seja, as fonográficas, que passam a assumir a centralidade daquela indústria, sendo que essa se retira do espaço típico do comércio de bens tecnológicos e se coloca – em virtude de sua destinação, mas também dos atores que passam a nela operar – no mesmo espaço da indústria do entretenimento.

Mas não é só isso. O começo dos anos 1980 marca a re-oligopolização da indústria fonográfica (ver LOPES, 1992, p. 61), sendo que o final da década de 1990 vê esse oligopólio resumido a cinco grandes empresas. Em 1998 a Universal Music Group (UMG) compra a Polygram e se formam as cinco *majors* da música, somando-se a essa: Sony, BMG, Warner e EMI (em 2004 a Sony e a BMG vão se incorporar; em 2011 a UMG adquire a divisão fonográfica da EMI Music e a Sony a divisão editorial da EMI Music Publishing (EMI'S, 2011). As cinco de antes e as três de hoje são capazes de dominarem cerca de 80% do negócio mundial de fonograma, sendo que entre 1995 e 1999 esse modelo de organização da indústria fonográfica atinge seu apogeu em termos de faturamento e de venda, ao menos em relação às duas décadas pregressas (IFPI, 2001, p. 3).

Temos então um caminho, cujo ápice se dá no fim da década de 1990, no qual a indústria fonográfica se restringe a poucas empresas que possuem a única mídia em que se podia, globalmente, ter acesso individual à música gravada, sendo essa mídia definidora de todo o campo mais amplo do negócio da música, incluindo as apresentações ao vivo – que, em geral, ocorriam para a própria promoção do software – e os provedores de tecnologia. Nessa situação, podia-se dizer que a indústria da música tinha um centro: a indústria fonográfica, mais especificamente, as *majors*[1].

É essa centralidade que se quebra no início dos anos 2000. Ao mesmo tempo em que a indústria fonográfica celebrava seu sucesso, se desenvolviam paralelamente a ela novas formas de compartilhamento de música gravada. Em 1998, Shawn Fanning criava o Napster, programa capaz de buscar em qualquer computador conectado à internet arquivos de MP3 e disponibilizá-los a toda a rede.

[1] Também é importante perceber que mesmo com o surgimento das chamadas gravadoras independentes, esse centro não se quebra. Como mostrou Keith Negus (NEGUS, 2011), especialmente em relação à Inglaterra, e Márcia Tosta Dias (DIAS, 2000) em relação ao Brasil, as gravadoras independentes tinham seus negócios girando em torno das determinações das maiores gravadoras.

A indústria fonográfica não ficou alheia ao uso dessa nova forma de distribuição de música. Com o lobby feito por ela, especialmente via sua representante mundial IFPI (International Federation of the Phonographic Industry) e norte-americana RIAA (Record Industry American Association), os Estados Unidos decretaram o Digital Millenium Act, em 2000, e uma profusão de ações judiciais começaram a caçar os serviços de compartilhamento de música na internet[2]. Contudo, a situação mudara estruturalmente. Ainda que a indústria fonográfica apontasse, já em 2001, que a internet era culpada pela queda de seu faturamento e de vendas de unidades referentes ao ano 2000 – após um longo período de contínua ascensão – o compartilhamento de música na rede não se refreava.

A indústria fonográfica continuaria a gritar contra esta situação – o que ainda faz, embora menos – vociferando dados que mostrariam a decadência em suas vendas e imputando isso ao suposto desrespeito aos direitos autorais (uma prática que se convencionou chamar de pirataria – física ou online –, termo que a mídia acriticamente aceitou), que continuamente ocorreria na rede. Contudo, esse seria no máximo um sintoma do processo. O incômodo na indústria fonográfica, na verdade, se dá muito mais por algo mais importante e definitivo: a perda de sua centralidade na indústria da música gravada. A ordem desse espaço, agora, precisa ser definida em contínuos acordos e conflitos entre a indústria fonográfica e os novos atores que ocupam esse espaço, em especial, as empresas de tecnologia e telecomunicações (HESMONDHALGH, 2007, p. 97-101). Se pudermos usar os termos de Pierre Bourdieu (2004), o correto seria dizer que hoje a indústria da música gravada é um campo composto por uma série de sub-campos, entre eles os que operam as indústrias fonográfica, tecnológica e de telecomunicação.

De fato, a nova configuração da indústria da música gravada, apresentada pelos modos de compartilhamento de música online, dispensa, pela primeira vez, o software que a indústria fonográfica detinha (disco, fita, CD, etc.). Até os anos 2000, qualquer pessoa que desejasse ouvir uma música gravada específica necessitava adquirir aquele software e o executar em um hardware, sendo esse software produto

[2] Mais recentemente, a lei Hadopi, na França, se tornou o modelo para os que advogam por medidas restritivas à troca de arquivos na rede. Nos Estados Unidos, em 2012, se discute proposta de lei que vai mesmo sentido. Essa proposta ficou conhecida por SOAP (Stop Online Piracy Act).

exclusivo da indústria fonográfica. Essa situação está hoje encerrada. Pode-se dizer que agora software e hardware não se diferenciam e diretamente da rede uma pessoa pode ouvir um fonograma, seja ele baixado em algum aparelho (computador, celular, tocador de MP3 etc.) ou acessado por streaming em um desses aparelhos que tenha acesso à internet. Em pesquisa conduzida na Inglaterra com pessoas entre 14 e 24 anos, e publicada em 2009, demonstrou-se que 68% das pessoas ouvem música diariamente em seus computadores, 58% em tocadores de MP3, 26% em rádios, 21% em telefones celulares, 19% em televisão e apenas 15% em tocadores de CD (BAHANOVICH; COLLOPY, 2009). Se lembrarmos que a partir da II Guerra Mundial a indústria fonográfica volta seu foco para a venda a jovens (NEGUS, 2011, p. 3), (WICKE, 2001, p. 233), o fato de que tão poucas pessoas nessa faixa etária apreciem música a partir de um CD é bastante relevante. Até porque, os meios mais utilizados dispensam essa mídia e não são, eles próprios, de propriedade daquela indústria. Por consequência, a mediação necessária do software de propriedade exclusiva da indústria fonográfica não se dá mais e, com isso, perde essa indústria o controle técnico e físico sobre o que se escuta por reprodução mecânica. Ao se tornar supérfluo o software, a indútria fonográfica perde a possibilidade de ser central na indústria da música. Essa mudança é estrutural. Ainda que a indústria fonográfica consiga limitar a troca não-autorizada, a situação permanece, pois mesmo a troca autorizada se dá sem a necessidade de seu software. Dessa forma, portanto, a indústria fonográfica não mais atuará em posição de centralidade na indústria da música, sendo que, agora, a configuração dessa é descentralizada.

O empoderamento do povo

O fim da centralização da indústria da música foi percebido, na prática, como um suposto deslocamento do poder, que teria passado, através das novas mídias de comunicação, da indústria fonográfica para o "povo" (privilegiadamente conectado, a bem dizer). Um dos precursores da celebração das novas mídas já propunha isso ainda em 1995. Nicholas Negroponte diz que "ser digital mudará a natureza das mídias de massa de um processo de empurrar bits às pessoas para um

processo de permitir que pessoas (em seus computadores) os puxem. (...). Os consumidores se tornarão pessoas e seus computadores agentes" (NEGROPONTE, 1995, p. 84, 5).

De fato, os negócios na internet propõem que o poder foi repassado às pessoas. Quando fizemos uma reflexão sobre as plataformas de financiamento coletivo de projetos na internet, uma prática apelidada de *crowdfunding*[3] (NICOLAU NETTO, 2011a), notamos que essa questão permanentemente aparecia nos discursos dos operadores dessas plataformas. Em entrevista com um desses operadores, Rafael Cardone (da plataforma Mobsocial), perguntamos "quais são os principais benefícios do crowdfunding e de sua plataforma, especificamente, que não haveria em outros modos de negócio?" A resposta que recebemos foi: "o principal benefício é dar voz ao povo. Deixar que eles decidam quais shows acontecerão e em quais praças. Certamente isso nunca existiu antes, em lugar algum"[4].

No caso da música na internet essa percepção parece ainda mais forte. Retomando a noção de Negroponte, Gerd Leonhard propõe que quem ganha com a nova configuração da indústria da música são: "os criadores, você e eu – os 'usuários', as Pessoas Antes Conhecidas como Consumidoras" (LEONHARD, 2009, p. 18). O poder transferido ao povo é acompanhado pela idéia de empoderamento, em uma equação que pode reviver realezas, como nas palavras da EMI, para quem na "era do empoderamento, o consumidor é rei. O consumidor é agora um criador, um produtor e um distribuidor, também" (MIDEM, 2007, p. 17).

A idéia de que o povo detém o poder possui várias camadas. A primeira e mais óbvia é aquela que opõe a atualidade ao período no qual a indústria fonográfica estava no centro da indústria da música gravada. Sua retirada permitiria o concomitante fim de uma suposta imposição de gostos e ofertas musicais às pessoas. Ou seja, o poder ao povo seria uma variação da idéia de que ele teria uma maior liberdade de escolha. Esse é um princípio capitalista de liberdade, no qual essa é confundida com liberdade de mercado. Em outras palavras, o povo deteria o poder porque é mais livre, sendo a liberdade medida em sua própria decisão de consumo.

[3] *Crowdfunding* é uma prática de financiamento coletivo de projetos, sendo que a mobilização para esse financiamento e o próprio investimento se dão essencialmente na internet.
[4] Entrevista por e-mail. Respostas recebidas em 27 de junho de 2012.

De modo mais radical, é essa pretensa liberdade que permite que a internet seja vista como democrática. Novamente em relação às plataformas de crowdfunding, outro de seus operadores no Brasil aponta ser "incrível que alguns projetos no Catarse [nome da plataforma] aconteceram porque várias pessoas ficaram encantadas por uma história, um trabalho, e se dispuseram a apoiá-lo financeiramente. Incentivar esse tipo de iniciativa nos parece mais democrático (...)" (ESCUDERO, 2011). Rafael Cardone, mais uma vez, nos apontou que sua plataforma é um "site que busca a democratização do entretenimento e da cultura através do financiamento coletivo". Há uma evidente confusão entre valores politicos e práticas econômicas e sociais, que deve ser percebida. Contudo, o que importa agora é notar a proposta de um cenário no qual o povo adquire o poder pelo fato de ele ter a condição de decisão sobre o conteúdo cultural que deseja fruir.

Mas há outra camada importante nessa discussão, que coloca em xeque a própria idéia de consumidor. A linha que o formava, opondo-o ao produtor e ao vendedor, na internet se torna exígua. Isso se nota já pelo fato de que boa parte dos produtos culturais que circulam na rede foram ali colocados pelos próprios usuários[5]. Alguns exemplos ajudam a exemplificar o que queremos expor.

Primeiro exemplo: A Coca-Cola lançou, em parceria com a banda Marroon 5, um processo de "colaboração criativa" chamada "24hr Session". No dia 22 de março de 2011, essa banda esteve em um estúdio em Londres para criar uma música em 24 horas, "incorporando sugestões" dos internautas que se plugavam no link determinado. O projeto, que foi considerado "o esforço mais ambicioso e experimental em música que a Coca-Cola já fez", segundo um executivo da empresa, se espalhará por vinte países diferentes (RESNIKOFF, 2011). O resultado é a música "Is Anybody Out There", que pode ser acessada sem pagamento pecuniário no site do projeto[6], onde também se tem acesso a um vídeo com o processo de criação.

Segundo exemplo: a Banda Kaiser Chiefs lançou em 2011 o álbum "The Future is Medieval". A novidade do álbum é que ele não existe antes da participação

[5] Segundo George Yúdice, em 2006, 70% do conteúdo da internet foi gerado por usuários (Yúdice 2007, 70).
[6] http://www.coca-cola.com/music/en_US/24hrsession/html/Coke24hrs_PostEvent.html (acessado em 22 de agosto de 2011)

dos internautas. Uma pessoa deve acessar o site http://www.kaiserchiefs.com/ (acessado por nós em 22 de agosto de 2011) onde estão disponíveis vinte músicas gravadas pela banda. Essa pessoa, então, escolhe dez dessas músicas e cria uma capa de álbum, quando então poderá fazer o download da capa e das dez músicas escolhidas por 7,50 libras esterlinas. Dessa forma, a pessoa se torna supostamente co-criadora, não da música como no projeto da Coca-Cola, mas do álbum. Ainda, cada versão criada do disco ganha uma página no site do Kaiser Chief, "com URL único, ferramentas de mídias sociais, banners, posters, etc. – para promover sua criação" (MERIGO, 2011). Cada venda gerada do CD "co-criado" faz com que a pessoa que o "co-criou" receba uma libra esterlina de comissão, paga diretamente por transferência em cartão de crédito.

Desses exemplos podemos apreender que a percepção de que o povo tem o poder é baseada em uma suposta possibilidade de que as pessoas definem o que consumir, quando e onde (o que é confundido com democracia e liberdade) e a quebra da oposição consumidor/produtor/vendedor, no momento em que o próprio consumidor se torna seus pares opositores. Disso se nota que o poder do público, relacionado com a perda da centralidade da indústria fonográfica, é visto como sintoma de que a indústria da música não tem mais controle. Gerd Leonhard, mais uma vez, diz que a indústria da música passa de um momento de controle para outro de abertura (LEONHARD, 2009, p. 164), sendo que outro livro do auto-proclamado "futurista da mídia" se chama "O Fim do Controle" (LEONARD, 2007). Na mesma linha Chris Anderson, ao se remeter à teoria da Cauda Longa, crê que o mercado musical não mais é controlado (ANDERSON, 2006). Algo parecido nos disse um ex-representante do site Last.fm, mas talvez de maneira mais reflexiva. À pergunta sobre quem controla a indústria da música hoje, ele nos respondeu: "todos e ninguém" [7].

[7] Entrevista feita com Jonas Woost Jonas Woost,em Londres, 14/9/2009.

Fragmentação e controle

Analisando a internet de forma mais ampla, podemos notar que a impressão de que o "povo decide o que consumir" e que "ele próprio produz o que consome" requer ponderação. De fato, a internet é extremamente ampla, o que se nota pelo número de 140 milhões de domínios ativos no mundo (DOMAIN, 2012), sendo esses domínios pertencentes certamente a milhões de pessoas. Contudo, quando olhamos para os mais acessados, a figura é totalmente outra e podemos notar um afunilamento, como já houvera apontado Jörg Wojahn (WOJAHN, 1999, p. 70). Tomemos semanas de diferentes anos para notar um panorama que elucida esse ponto, tendo como base dados relativos aos Estados Unidos[8].

1. Em websites de relacionamento social (social media websites):
    a. Na semana terminada em 11/09/2010, três sites concentravam 84,39% dos acessos à rede, sendo eles: Facebook (60,68%), YouTube (16,91%) e MySpace (6,8%);
    b. Na semana terminada em 20/08/2011, três sites concentravam 85,82% dos acessos: Facebook (64,47%), YouTube (20,01%) e Twitter (1,34%);
    c. Na semana terminada em 05/05/2012, três sites concentravam 84,87% dos acessos: Facebbok (62,84%), YouTube (20,30%) e Twitter (1,73%).

2. Em websites de ferramentas de busca (search engines websites):
    a. Na semana terminada em 11/09/2010, três sites concentraram 88,41% dos acessos: Google (65,91%), Yahoo Search (11,62%) e Bing (10,88%);

[8] Fonte Hitwise. Disponível em http://www.hitwise.com/us/datacenter/main/dashboard-10133.html. Acessos em 14/09/2010, 20/08/2011, 11/05/2012. As categorias dos websites são propostas pela própria pesquisa.

b. Na semana terminada em 20/08/2011, três sites concentravam 94,08%, sendo: Google (65,45%), Yahoo Search (15,66%) e Bing (12,97%);
c. Na semana terminada em 05//05/2012, três sites concentravam 87,19% dos acessos: Google (65,60%), Bing (10,99%) e Yahoo Search (10,60%)[9].

3. Websites mais acessados, por domínio:
   a. Na semana terminada em 11/09/2010, os dez websites mais acessados concentraram 33,86% dos acessos, sendo eles: Facebook (9,74%), Google (7,30%), Yahoo! (3,75%), Yahoo! Mail (3,54%), YouTube (2,72%), MSN (1,70%), Windows Live Mail (1,53%), Yahoo! Search (1,29%), Bing (1,2%), MySpace (1,09%).
   b. Na semana terminada em 20/08/2011, os dez webistes mais acessados concentaram 32,44% de todas as visitas feitas na Internet, sendo eles, na ordem: Facebook (10,49%), Google (7,73%), YouTube (3,26%), Yahoo!Mail (2,84%), Yahoo Search (1,41%), Bing (1,38%), Gmail (1,20%), Windows Live Mail (0,93%), msn (0,93%)[10].

Os dados que trazemos devem servir para ilustrar nosso argumento, pelo qual muito embora haja uma disponibilidade imensa de informações na internet, o acesso a elas é feito por reduzidos meios. É evidente que novas empresas poderão figurar nas listas acima no futuro, tanto quanto outras devem ter figurado no passado, mas isso não muda o ponto que queremos colocar, segundo o qual, dentro da fragmentação há possibilidades de afunilamento e, portanto, de controle através da prática de poderes. Queremos explorar esse ponto pensando, em primeiro lugar, que obviamente o acesso à internet depende de requisitos técnicos, sendo que esses não estão tão espalhados quanto possa nos parecer. Lembramos que, embora

[9] Ainda que se possa considerar as ferramentas de busca apenas como um meio para se alcançar outro site, deve-se notar que alguns sites acessados após o uso das ferramentas concentraram significativamente as visitas. Na semana terminada em 05/05/2012, os três mais acessados concentravam 12,68% das visitas: Facebook (6,56%), YouTube (3,74%) e Gmail (2,38%). Ver fonte em nota anterior.

[10] Não há esse dado para a semana de maio de 2012, na fonte em que pesquisamos.

crescente, o número de usuários com qualquer acesso à rede não passa de 33% da população mundial, sendo que enquanto 78,6% dos norte-americanos (mexicanos presumivelmente excluídos) o possuem, apenas 13,5% dos africanos são usuários da rede (INTERNET, 2011). Ainda a própria qualificação desse acesso é um condicionante. Pensemos que o acesso à rede pode se dar por linha discada ou banda larga, sendo que mesmo o acesso feito por banda larga é condicionado pela largura dessa banda. No Brasil, por exemplo, 31% dos domicílios da zona urbana possuem acesso à internet. Desses, 68% o fazem por banda larga fixa, 13% por acesso discado, 10% por banda larga móvel e 11% não sabem. Do total dos que têm acesso à internet por banda larga 40% o fazem com uma velocidade até 1Mbps, enquanto apenas 3% com uma velocidade superior a 8Mpbs (ACESSO, 2010). O tipo de acesso à rede e a velocidade pela qual esse acesso se dá condiciona a navegação na rede e, por consequência, a própria possibilidade de acesso a arquivos musicais.

Mas afora as questões técnicas, há outras envolvidas na explicação sobre o afunilamento do acesso à internet. Em verdade, seriam necessárias pesquisas aprofundadas que, ao que é de nosso conhecimento, ainda não foram feitas, para entender esse processo em sua complexidade. Queremos, contudo, nos manter no campo da música e propor um modo de compreensão (nada exaustivo), neste objeto, do processo. Antes, contudo, é necessário que mostremos que, também no acesso à música o afunilamento se repete.

Fontes de pesquisa recentes sobre a indústria da música passaram a rastrear redes sociais para perceber os artistas que possuem maiores influências na rede, em termos de acesso, "amigos", audição de música etc.. Uma dessas fontes chama-se The Next Big Sound, que provê seus dados para a Billboard criar a lista "Social 50", na qual apresenta os 50 artistas, de cada semana, mais populares nas seguintes redes: Facebook, Pandora, Twitter, Last.fm, MySpace e Youtube[11]. Olhando a esses dados notamos que semana após semana os mesmos artistas se mantêm no topo. Assim, primeiro percebamos quais os artistas estavam nessa lista na semana terminada em 20 de agosto de 2011 e quantas semanas permaneceram nela, desde que a lista fora criada (são 37 semanas no total):

[11] http://www.billboard.com/#/charts/social-50. Acesso em: 20 ago. 2011.

	Artista	semanas no top 50			Artista	semanas no top 50
1	Justin Bieber	37		26	Usher	37
2	Rhianna	37		27	Karmin	1
3	Akon	37		28	Black Eyed Peas	37
4	Shakira	37		29	Bruno Mars	28
5	Lady Gaga	37		30	Britney Spears	34
6	Katy Perry	37		31	Skrillex	6
7	Michael Jackson	37		32	Boyce Avenue	14
8	Eminem	37		33	Demi Lovato	30
9	Nicki Minaj	37		34	Kreayshawn	2
10	Selena Gomez	37		35	Enrique Iglesias	37
11	Pitbull	35		36	Drake	35
12	Avril Lavigne	37		37	Cimorelli	2
13	Adele	27		38	Jennifer Lopez	23
14	Chris Brown	35		39	Tiesto	35
14	Beyonce	37		40	DeStorm	2
16	Lil Wayne	36		41	Justin Timberlake	21
17	David Guetta	37		42	Radiohead	9
18	Don Omar	37		43	50 Cent	37
19	Taylor Swift	37		44	Avenged Sevenfold	16
20	Cody Simpson	7		45	Ke$ha	37
21	Linkin Park	37		46	Coldplay	37
22	Tyler Ward	22		47	Snoop Dogg	34
23	Christina Grimmie	30		48	DJ BI3nd	12
24	Wiz Khalifa	34		49	Bob Marley	35
25	LMFAO	14		50	Soulja Boy	11

Ex.1 – *Artistas e semanas no Social 50 da Billboard.*
Fonte: *Billboard (http://www.billboard.com/#/charts/social-50. Acesso em: 20 ago. 2011).*

Notemos que a tendência é que os artistas mais bem colocados sejam os mesmos que mais tempo figuram na lista. Em verdade, olhando para a média de semanas que um artista ali figura, temos:

Média de semanas no top 50	28.08
Média de semanas no top 50 dos artistas top 10	37
Média de semanas no top 50: 11-20	35.5
Média de semanas no top 50: 21-30	27.4
Média de semanas no top 50: 31-40	22.4
Média de semanas no top 50: 41-50	24.9

Ex.2 – *Média de semanas no top 50 da lista Social 50, de acordo com a colocação do artista em 20 de agosto de 2011.*
Fonte: *Elaboração própria a partir de dados na tabela 1.*

Ou seja, os dez primeiros daquela semana se mantiveram na lista por todas as 37 semanas, demonstrando uma permanência inquestionável. Tal permanência é confirmada com outra operação que fizemos com a lista Social 50. Tomando os dez artistas mais bem posicionados nessa lista, investigamos se esses estavam no top 10 (não apenas, portanto, no top 50) de outras cinco semanas, escolhidas aleatoriamente (semanas terminadas em: 20/06/2011; 23/04/2011; 26/02/2011; 22/01/2011; 18/12/2010). O resultado é que cinco daqueles artistas, ou seja, a metade, (Justin Bieber, Shakira, Lady Gaga, Katy Perry e Eminem), estiveram em todas as semanas entre os dez mais populares das redes sociais.

Fizemos questionamento similar em relação aos dez artistas mais executados no site Last.fm em um período de uma semana em três anos distintos[12]. Obtivemos como resultado que The Beatles, Red Hot Chilli Peppers, Radiohead, Muse, Metallica e Coldplay aparecem nas três listas, o que significa que em um período de mais de quatro anos, mais da metade dos artistas se mantiveram no topo da lista. Apresentamos esse resultado quando entrevistamos o representante da Last.fm. Sua reação não foi de surpresa, mas ao contrário, de resignação: "é sempre assim", confirmou.

Por fim, buscamos olhar para as músicas mais vendidas digitalmente no mundo. A IFPI informa que, em 2009, foram feitos 1,5 bilhão de downloads de singles (IFPI, 2010), sendo que os dez singles com mais downloads foram baixados 70,5 milhões de vezes. Isso significa que esses dez singles concentraram 4,7% de todos os downloads pagos reportados pela IFPI, algo bastante relevante se lembrarmos que, na Europa, entre 1998 e 2003, os vinte discos mais vendidos representavam 5% de todos os discos comercializados (GEBESMAIR, 2008, p. 202). Ainda se não multiplicarmos cada disco por x número de faixas, temos uma concentração de vendas de download na internet bastante parecida com aquela que encontrávamos no momento em que a indústria fonográfica estivera no centro da indústria da música gravada.

[12] Dados colhidos em 27/7/2007 em relação à semana que se encerrou em 22/7/2007; em 05/09/2009 em referência à semana que se encerrou em 30/08/2009; e 08/10/2010 em referência à semana que se encerrou em 03/10/2010. Site: www.lastfm.com.

Assim, seja lá por qual meio de acesso à música na rede, esse acesso é afunilado em poucos produtos musicais e artistas. Como entender isso se afirmamos que a indústria fonográfica não mais ocupa o centro da indústria da música gravada e, assim, há uma fragmentação de poderes? Propomos que a noção de micro-poderes, de Foucault, pode nos ajudar nessa compreensão. O autor entende o poder também em sua positividade. Dizia que "[t]emos que deixar de descrever sempre os efeitos do poder em termos negativos: ele 'exclui', 'reprime', 'recalca', 'censura', 'abstrai', 'mascara', 'esconde'. Na verdade o poder produz; ele produz realidade; produz campos de objetos e rituais da verdade" (FOUCAULT, 1987, p. 161). Dessa forma, o poder não apenas reprime, mas produz, pela disciplina, "gestos, atitudes, comportamentos, hábitos, discursos" (MACHADO, 2010, p. XII), com objetivo

> ao mesmo tempo econômico e político: aumento do efeito de seu trabalho, isto é, tornar os homens força de trabalho dando-lhes uma utilidade econômica máxima; diminuição de sua capacidade de revolta, de resistência, de luta, de insurreição contra as ordens do poder, neutralização dos efeitos de contra-poder, isto é, tornar os homens dóceis politiciamente. Portanto, aumentar a utilidade econômica e diminuir os inconvenientes, os perigos políticos; aumentar a força econômica e diminuir a força política (MACHADO, 2010, p. XVI).

Na internet, o poder se exerce em sua positividade extrema, ou seja, nada restrinje, mas tudo produz tornando todos aqueles que participam da rede em trabalhadores, cujas resistências são minimizadas pela própria idéia de que suas atuações se refereriam ao próprio acúmulo de poder em suas mãos. Um poder que se relaciona com aquilo que Foucault pensou, que não é possuído, mas praticado, que não tem um centro, mas que se espalha em toda a estrutura social. Pensar assim é questionar a proposta do empoderamento do povo. Em verdade, o que estamos colocando é que este empoderamento se traduz como a prática de micro-poderes, exercido por usuários através de seus trabalhos, no momento em que navegam, e que podem ser aproveitados no benefício de acessos afunilados a poucos produtos culturais e artistas.

Já tivemos a chance de demonstrar como a prática de navegação do usuário na internet pode ser aproveitada por sites, como o Google, na valorização da venda de anúncios a outras empresas (NICOLAU NETTO, 2011b). A questão aqui é similar. Nosso ponto é que no momento em que o usuário exerce seu poder, na

verdade ele o faz através de um trabalho que, ao mesmo tempo que afirma a variedade de ofertas na internet, afunila o acesso.

Isso pode ser entendido quando olhamos para os sistemas de recomendação de música existentes. Um bom exemplo é o da Last.fm. Essa empresa possui um sistema chamado Audioscrobble. Basicamente, o usuário baixa em seu computador um aplicativo, que permite que sejam reconhecidos os arquivos musicais que esse usuário possui em seu aparelho. Basta que o usuário possua dois desses arquivos para que o sistema identifique alguma característica musical (não é claro como essa característica é definida) e recomende, no momento em que o usuário acesse o site Last.fm, músicas "similares". Dessa forma, quanto mais músicas um usuário ouve, mais o sistema é alimentado e mais o perfil desse usuário é definido. E no momento em que o usuário faz parte de uma "comunidade" dentro da Last.fm, seu gosto é compartilhado com seus "amigos". O modo como isso leva ao afunilamento do acesso requer, contudo, um raciocínio mais elaborado.

Suponhamos que tenha sido identificado que uma pessoa goste dos artistas X, Y e Z. Outra pessoa, que faz parte de sua comunidade, mas também de outra, gosta dos artistas X, A e B. Uma terceira, que faz parte dessas duas comunidades, mas de ainda uma a mais, gosta dos artistas X, C e D. Nesse caso, reconhece-se que uma quarta pessoa que goste dos artistas Y, Z, A, B, C ou D também deva gostar do artista X. Será, então, esse artista preferencialmente recomendado a ela, e não os outros, pois ele faz parte de um nó, para ficarmos na nomenclatura da área. A maior chance é que tenhamos artistas de nicho Y, Z, A, B, C e D e um artista de hit, ou seja, um sucesso internacional (ou, ao menos, nacional), justamente o X. Esse artista X foi, portanto, beneficiado pela quantidade de músicas escutadas, que possibilitou que pessoas com gostos diferentes entrem no sistema, mas recaiam, em algum momento, em um artista específico. Em uma alimentação sistemática, a quantidade leva ao afunilamento; o trabalho do usuário ao controle do próprio acesso. Dessa forma, o poder não é exercido pelas *majors* simplesmente (provavelmente a quem esse artista X seria relacionado e cuja prática de poder é bastante relevante, mas aqui não focada), mas também relativo ao trabalho do usuário. Isso não é ignorar o poder praticado pelas *majors*, mas apontar que

justamente pelo poder exercido pelos usuários, em seu trabalho de navegação, os produtos dessas podem ser mais beneficiados.

Esse trabalho também se encontra nas recomendações diretas que as pessoas fazem de música em suas páginas de redes sociais. Em pesquisa no Reino Unido, 52% de pessoas entre 13 e 15 anos (39% no grupo etário mais amplo) disseram usar "serviços online para acompanhar recomendações [musicais] de familiares e amigos" (OLSWANG, 2008, p. 20). Levemos, então, em conta que as pessoas que possuem uma maior rede amigos e, especialmente, que possuem uma rede de amigos mais conectados, se destacam nesse processo de recomendação. Expliquemos melhor. Uma pessoa tem 100 amigos no Facebook, enquanto outra tem 70. Contudo, os 100 amigos da primeira possuem em média 10 amigos, enquanto que os 70 amigos da segunda possuem em média 50 amigos. Enquanto a primeira está em uma rede de nós fracos, a segunda está em uma rede de nós mais fortes, o que significa que sua recomendação atinge um público maior, tornando-a mais relevante. É em relação a essas pessoas que o "empoderamento do povo" deve, especialmente, atuar.

Notemos quanto a isso que, no Facebook, cada usuário participa em média de 80 comunidades[13]. É fato que a escolha das comunidades das quais se faz parte é também tomada por afinidades que uma pessoa possa ter, o que se pode levar a uma expectativa de certa concordância em termos de gosto musical. Contudo, ainda assim, uma quantidade tamanha de comunidades se encontra em uma série de relações palimpsésticas, que se fundam e se destroem continuamente. Dessa forma, se um usuário compartilha dados com amigos que possuem redes de comunidades diferentes da dele, embora sejam coincidentes em algumas delas, toda relação no Facebook atinge uma gama imensa de usuários, que distribuem seus gostos musicais. A recomendação de música que uma pessoa faz segue essa abrangência, mas com um elemento a mais. Pensemos que a música, como toda prática cultural, como já nos explicou Bourdieu (2002), tem valor de distinção, sendo que a detenção de um capital mais raro, que se consagre em um campo, é aquilo que distingue os atores. Esse capital se valoriza na condição do praticante em recomendar algo percebido como

[13] LAAKSONEN, Laura. "Would you like to become a fan?" Exploring social media in b(r)and communication". 24 de Novembro de 2010. Conferência proferida na IASPM Norden Conference – Music, Law and Business, ocorrida em Helsinki/Espoo, Finlândia, entre 24 e 26 de novembro de 2010.

novo, diferente, aquilo que as pessoas das diversas comunidades ainda não conhecem. É essa condição que explica que diversos artistas, antes de serem conhecidos por qualquer gravadora, tenham se consagrado na internet.

Mas o processo não para aí. Exatamente essa profusão de comunidades e o cruzamento que há entre elas, valorizado, especialmente, pelas pessoas que possuem nós mais fortes, levam a uma replicação da indicação, que passa a habitar nesse circuito, povoando as páginas dos mais diversos usuários. Essa repetição é, justamente, o que poderá tornar um capital raro em consagrado e, portanto, levar à distinção. Mas é ela, também, que poderá levar a que certas recomendações ultrapassem um ciclo curto de comunidades, entrando em outros ciclos nos quais uma mesma música é recomendada. Nesse momento, então, há um filtro pelo qual algumas músicas passam a circular em toda a rede, enquanto outras se mantêm restritas a circuitos menores. Dessa forma, a quantidade de recomendações, quando repetida por usuários com nós mais fortes e que pertencem a diferentes comunidades, leva ao afunilamento.

Entendemos ser capazes, assim, de propor uma explicação que ao mesmo tempo dê conta da formação de mercados de nicho, de comunidades específicas, que se sustentam nesse mercado, e o afunilamento a poucas músicas acessadas. Em verdade, mercado de nichos e mercado concentrado, na internet, não apenas não são termos opostos, como são plenamente vinculados, sendo um alimentado pelo outro. Na profusão de micro-poderes, que aqui foram vistos praticados pelos usuários, mas que também são praticados pelas *majors*, pelos anunciantes, por plataformas de acesso à música, pelas mídias tradicionais, como a televisão, o rádio, as revistas especializadas, sendo que todos eles não possuem um poder absoluto, mas condições de praticar poderes limitados – forma-se um processo reflexivo de alimentação. Nesse, embora não haja um ponto definido de partida e outro de chegada, condiciona-se que os artistas mais privilegiados na indústria da música atravessem vários circuitos, adquirindo em cada um deles um acréscimo em seus privilégios.

Isso é dizer que os diversos micro-poderes estão relacionados, mas não é dizer que eles são dependentes. Diversos artistas se consagram em um ponto dessa rede e nele fazem sucesso e mantém suas carreiras, ainda que não assinem com uma

major, ainda que não sejam reconhecidos em revistas especializadas. A nova estrutura da indústria da música permite isso. Mas, também, esse processo não pode ser entendido como isolado. O sucesso localizado desses artistas alimenta a própria rede, aumenta o acesso e o interesse de usuários, incrementa o trabalho que esses usuários desempenham e tende, por fim, a gerar uma concentração naqueles artistas e empresas que consigam ultrapassar a localização e se tornarem o elo comum de toda a cadeia.

Bibliografia

ACESSO às Tecnologias da Informação e da Comunicação (TIC). CETIC, 2010. Disponível em: <http://cetic.br/usuarios/tic/2010-total-brasil/rel-geral-06.htm>. Acesso em: 11 mai. 2012.

ANDERSON, Chris. *The Long Tail:* why the future of business is selling less of more. New York: Yyperion, 2006.

BAHANOVICH, David; COLLOPY, Dennis. *Music Experience and Behaviour*. University of Herforshire, 2009.

BOUDIEU, Pierre. *Distinction:* a social critique of the judgement of taste. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

_____. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

DOMAIN Counts & Internet Statistics. *Domain Tools*, 21 mai. 2012. Disponível em: <http://www.whois.sc/internet-statistics/>. Acesso em: 24 ago. 2011.

EMI'S recorded catalogue sold to Universal Music. its publishing division to Sony/ATV. Gramophone, 14 nov. 2011. Disponível em: <http://www.gramophone.co.uk/classical-music-news/emis-recorded-catalogue-sold-to-universal-music-its-publishing-division-to-sony?utm_source=Silverpop&utm_medium=EMAIL&utm_campaign=Gramophone%20Newsletter%20December%202011%20Issue%20%282%29&utm_content=Gra>. Acesso em: 01 dez. 2011.

ESCUDERO, Vicente. Catarse. *Digestivo Cultural*, 06 jun. 2011. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=45&titulo=Catarse>. Acesso em: 24 jun. 2011.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir:* nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRITH, Simon. *Music for Pleasure:* Essays in the Sociology of Pop. New York : Routledge, 1988.

GEBESMAIR, Andreas. *Die Fabrikation Globaler Vielfalt:* Struktur und Logik der Transnationalen Popmusikindustrie. Bielefeld: Transcript Verlag, 2008.

HESMONDHALGH, David. *The Cultural Industries.* London: Sage Publications, 2007.

IFPI. *2001 The recording industry in numbers*, 2001.

IFPI. *Digital Music Report 2010:* music how, when, where you want it. 2010.

INTERNET Usage Statistics. *Internet World Stats*, 31 dez. 2011. Disponível em: <http://www.internetworldstats.com/stats.htm, 30-12-2011>. Acesso em: 11 mai. 2012.

LEONARD, Gerd. *The End of Control:* how technology is shifting Control over Media to the People Formerly Known as Consumers, 2007.

LEONHARD, Gerd. *Music 2.0:* Essays by Gerd Leonhard. Hämmeenlina, Finland, 2009.

MACHADO, Roberto. Introdução: por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010, p. VII-XXIII.

MALM, Krister. Local, National and International Musics. In: BAUMANN, Max Peter. *World Music, Musics of the World:* aspects of documentation, mass media and acculturation. Wilhelmshoven: Noetzel, 1992.

MIDEM. Power to the People. *MidemNet Special Edition 2007*, p. 17-18, 2007.

NEGROPONTE, Nicholas. *Being Digital.* New York: Alfred A. Knopf, 1995.

NEGUS, Keith. *Producing Pop:* Culture and Conflict in the Popular Music Industry. 2011.

NICOLAU NETTO, Michel. Crowdfunding e a Agência da Multidão. *Overmundo*, 2011a. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/banco/crowdfunding-e-a-agencia-da-multidao>. Acesso em: 23 ago. 2011.

_____. Monetizing: o novo caráter do valor da música. *Teoria e Pesquisa*, p. 161-188, 2011b.

OLSWANG. *Converging Media:* Consumer Survey. 2008.

WICKE, Peter. *Von Mozart zu Madonna:* Eine Kulturgeschichte der Popmusik. Leipzig: Suhrkamp Taschenbuch, 2001.

WOJAHN, Jörg. *Konzentration globaler Medienmacht und das Recht auf Information*. Frankfurt am Main etc.: Lang, 1999.